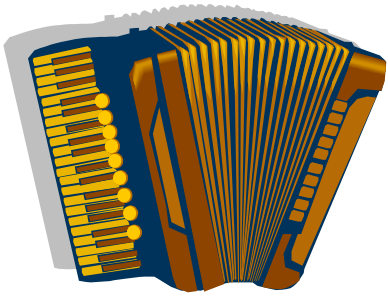
Г. М. Мурзай

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ

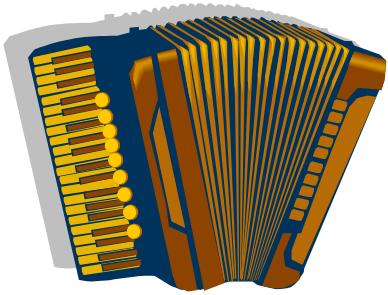


Міністерство освіти і науки України
Державний заклад
„Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка”

Г. М. Мурзай

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ

Навчально-методичний посібник
для магістрантів спеціальності
„Музична педагогіка і виховання”



Луганськ
ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”
2010

УДК 784(076)
ББК 85.314р3
М91

Рецензенти:

Сбітнєва Л. М. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри співів і диригування Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Сльота І. М. – професор, композитор, поет, народний артист України.

Мурзай Г. М.

М91 Методика викладання вокалу : навч.-метод. посіб. для магістрантів спец. „Музична педагогіка і виховання” / Г. М. Мурзай ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 178 с.

У посібнику запропоновано методику викладання українського народного співу для практичного застосування.

Для магістрантів вищих навчальних закладів, у яких вивчається дисципліна „Методика викладання вокалу”.

УДК 784(076)
ББК 85.314р3

Рекомендовано до друку навчально-методичною радою Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 2 від 6 жовтня 2010 р.)

© Мурзай Г. М., 2010
© ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010

МУРЗАЙ ГАЛИНА МИКОЛАЇВНА,
народна артистка України, доцент кафедри співів
і диригування Інституту культури і мистецтв
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка.

В С Т У П

Входження України до європейського музично-педагогічного простору вимагає від викладачів вищих навчальних закладів III – IV рівнів акредитації розв'язання низки невідкладних навчально-наукових проблем.

Щонайперше, це підвищення загального науково-теоретичного й музично-педагогічного рівнів викладання дисциплін, які забезпечують вокально-фахову готовність нашого випускника до роботи в умовах жорсткої професійної конкуренції на внутрішньому й зовнішньому ринках праці. У зв'язку з цим зростає роль „загальноспівацької" підготовки фахівця, яка здійснюється й поза межами вокального класу, а також рівень і глибина вузькоспеціальної підготовки магістранта – майбутнього викладача по класу вокалу. Тому важливого значення при цьому набуває викладання вокального мистецтва. Як відомо, співацьку підготовку студент здобуває й на заняттях у хоровому класі, і під час викладання методик, але основи співацьких знань та вмінь закладаються все ж у вокальному класі.

Сучасна ситуація в процесі викладання вокалу характеризується подальшою фахово-жанровою диференціацією. На основі класичного співу й поряд з ним з'являються орієнтації на вивчення „позаакадемічного" вокалу. Так, вищі навчальні заклади вже здійснюють підготовку фахівців за спеціалізацією „Естрадний спів" спеціальності „Музичне мистецтво", що передбачає підготовку виконавців та педагогічних кадрів для цього жанру співацького мистецтва.

Активне пожвавлення суспільного інтересу до українського фольклору спричинило зацікавленість і народним співом, який став професійно вивчатися не тільки фольклористами, але й педагогами-вокалістами.

Організаційно впорядковані починання виявились у викладанні народного співу у ВНЗ, де, нарешті, практично розпочалося вивчення студентами народного вокального музикування. Але при цьому виникає низка питань щодо навчально-методичного забезпечення процесу засвоєння знань, вивчення поки що надто скромних напрацювань у галузі педагогіки народного співу, узагальнення європейського досвіду, визначення статусу нової навчальної дисципліни в системі вокального навчання тощо.

Сьогодні настає час повернення до витоків, установлення справжньої цінності народного співу. Не зайвим буде пригадати й висловлювання багатьох учених-музикантів Заходу щодо „мавпування" новітніх течій західноєвропейської музики. Тому до Болонського процесу треба йти з власними надбанням у галузі методики народного співу. Тим більше, що на Заході Україна завжди славилася своїми співаками.

Курс „Методика викладання вокалу" пов'язаний міжпредметними зв'язками з дисциплінами „Вокал", „Історія вокального мистецтва", „Світова художня культура", „Музична педагогіка". Результатом опанування цих дисциплін повинно стати оволодіння магістрантом методики формування навичок співацького голосоутворення в майбутніх співаків. Тому лекційно-практичні заняття дисципліни „Методика викладання вокалу" розраховані на набуття магістрантами спеціальних теоретичних і практичних знань та вмінь.

Метою курсу є формування основ вокально-педагогічної майстерності студентів.

Основні завдання курсу полягають у :

– навчанні магістрантів застосовувати на практиці знання, отримані у ВНЗ;

– вихованні усвідомленого підходу до технології голосоутворення для формування вокально-виконавських навичок майбутніх співаків;
– розвитку вміння застосовувати технологічні прийоми вокальної підготовки в самостійній практичній роботі.

Програма курсу дає можливість узагальнити свої теоретичні і практичні знання по вокалу, сприяє розвитку інтересу до вокальної методики, розвиває інтелект і кругозір.

Курс „Методика викладання вокалу” містить 4,5 кредитів ECTS (32 лекційних, 22 практичних заняття, 108 годин самостійної роботи). Загальна кількість годин — 162. Вивчення дисциліни відбувається протягом першого семестру. Точка контролю – іспит у першому семестрі.

Курс „Методика викладання вокалу” складєтся з трьох змістовних модулів:

I. Музично-теоретичні засади українського сольного народного співу.

II. Історико-педагогічні засади викладання сольного народного співу.

III. Історико-педагогічні засади викладання сольного народного співу.

Після закінчення кожного модуля передбачається проведення контрольних робіт з метою перевірки якості засвоєння студентами теоретичного матеріалу курсу.

ЗМІСТ КУРСУ

№	Змістовні модулі та їх структура	Загальна	Лекції	Семінари / (пр. зан.)	Самост.
I	**МОДУЛЬ 1 „Музично-теоретичні засади українського сольного народного співу”**	**50**	**8**	**6**	**36**
1.1.	Первісний спів	14	2	2	10
1.2.	Народний сольний спів	20	4	2	14
1.3.	Стилістика народного співу	16	2	2	12
II	**МОДУЛЬ 2 „Історико-педагогічні засади викладання сольного народного співу”**	**54**	**10**	**8**	**36**

2.1.	З історії викладання сольного народного співу	26	4	4	18
2.2.	Сучасні питання методики викладання народного співу	28	6	4	18
III.	**МОДУЛЬ 3. „Методика викладання народного співу”**	**58**	**14**	**8**	**36**
3.1.	Методи співацького навчання	36	12	6	18
3.2.	Робота перед концертним виступом	22	2	2	18
	ЗАГАЛЬНА КІЛЬКІСТЬ ГОДИН:	**162**	**32**	**22**	**108**

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО СОЛЬНОГО НАРОДНОГО СПІВУ

Тема 1. Первісний спів. Народний сольний спів

Первісний спів

Свого часу видатний знавець нашої національної культури Д. Антонович писав, що українська музика – це майже виключно музика вокальна й зводиться до співу.

Здавна світ пізнавав Україну через її співочу традицію, і, навпаки, Україна сприймала народи, які її оточують, за мірою їхньої співучості. Знаходячись на перехресті культур Сходу й Заходу, Україна зберегла притаманну її народу ментальність – природну музикальність, одним з фундаментальних виявів якої є народний спів.

У XIX ст. геніальний П. Чайковський, вивчаючи українську культуру, зауважив: „Бувають щасливо обдаровані натури й бувають так само щасливо обдаровані народи. Я бачив такий народ, народ-музикант – це українці”.

У народному співі сформувалися світогляд, душа й філософія українців. У народних піснях своєрідно й неповторно розкривається не тільки унікальний талант, але й історична доля нашого народу, його духовно-соціальна історія. Українська музика має великий потенціал. Українці часто стають видатними співаками та співачками, нація багата на прекрасні голоси, володарі яких завдяки вродженій музичності без великої „праці”, як писав Д. Антонович, досягають визначних успіхів…

Українська народна співацька культура виникла у своєму природному середовищі й за своєю суттю була обрядовою. Народний спів не обслуговував ідеологію, не функціонував на соціальне замовлення. Його живила

внутрішня потреба людини підтримувати духовну гармонію з природою та її Творцем.

Український народний спів завжди був спрямований на духовний саморозвиток, самореалізацію людини. Сутність українського співу зумовлювалась особливим психологічним механізмом: людина відчувала себе часткою природи земної й часткою Всесвіту. Світобачення, світосприйняття й світорозуміння були невіддільні від них.

У цьому співвідношенні земного з небесним, де все взаємопов'язане й взаємозумовлене, і формуються моральні засади співочої та співацької традицій українців. І саме вона, ця традиція, крізь віки несе в собі одвічні закони духу, розкриває єдність людини та природи. Тому народний спів звучить природно не тільки для українців. Він несе в собі інтонації правди загальнолюдського життя й саме тому не може не подобатись іншим народам. Більше того, він викликає захоплення в найосвіченіших представників багатьох народів світу.

У XIX ст. український народний спів вивчає видатний чеський учений-славіст, друг І. Франка – Людвіг Куба. У своїй праці „Співучою Україною" він пише: „В Україні співаки зв'язані могутньою постійною силою, керованою, крім вродженого музичного таланту, успадкованими традиціями й самобутнім духом… Вони творять атмосферу, яка віками існує на їхній землі та якою живляться покоління…".

На тлі народного співу згодом виросла й сформувалася професійна співоча культура українців. Знаходячись у центрі Європи, Україна поступово стає й центром вокальної культури східноєвропейських народів, дивуючи західноєвропейські. Д. Антонович з цього приводу зазначав: „Коли в салонах Західної та Центральної Європи організовуються інструментально-музичні

зібрання, в українському товаристві замість того часто експромтом з присутніх складається хоровий спів – явище, що європейському салону зовсім невластиве”. Таке ж здивування викликали в панства й запрошені до салону сліпі кобзарі та лірники.

Співучість українського народу – це об’єктивна даність. Видатний російський письменник О. Купрін наголошував, що українці, як і італійці, народжуються на світ з правильним слухом і голосами, поставленими самим Господом Богом.

Яскравим зразком українського духовно-пісенного типу є творчість сотень і тисяч безіменних народних співців, які впродовж багатьох століть творили й продовжують творити високе народне вокальне мистецтво. Величезний художньо-творчий потенціал їх благодатно впливав на сусідні народи.

Так, ще у XVIII ст. у Росії, зокрема в Петербурзі, сила української співочої традиції була такою потужною, що витворила те живильне середовище, з якого надалі виросла Петербурзька хорова школа. Успадкувавши естетику української співочої культури, ця школа первісно впливала на вокально-хорове мистецтво Росії.

Розвиваючи закладені ще у XVIII ст. основи хорового співу (Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Григорій Сковорода та десятки інших майстрів), генерація видатних хормейстерів кінця XIX ст. (М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко) передали естафету професійного хорового вокалу Олександру Кошицю, Нестору Городовенку, Дмитру Котку, які здивували Європу і світ мистецтвом уже в столітті двадцятому.

Український народний сольний спів народив професійне вокальне мистецтво українських оперних співаків, які вільно конкурували із зірками італійської школи. Нині український народний сольний спів у котре

відроджується. За тоталітарного режиму народна манера співу була загнана в тісні рамки художньої самодіяльності, виведена за межі професійного навчання. Шкільну молодь орієнтували виключно на академічну манеру співу, яку в хорах важко було назвати такою. І тільки юні обдарування, з яскраво вираженою народною манерою співу, мали право на існування. Перші дитячі народні хори з'являлися не раніше й не інакше, як з дозволу Міністерства освіти України лише в 70-х роках XX ст. (Руськополянський дитячий народний хор у складі фольклорно-етнографічного колективу (керівник – заслужений артист республіки О. І. Стадник-Черкашина).

З відродженням української національної культури в кінці XX ст. народна манера співу набула статусу загальновизнаної в загальноосвітній школі, а це означало початок справжнього навчання українського народного співу. Однак брак кадрів з часом спотворював цей процес псевдонародністю, шароварщиною. І якщо до кінця 80-х років минулого століття народна манера співу, носієм якої було виключно старше покоління, зосереджувалася в основному в автентичному співі та в колективах від хоруланки до справжнього фольклорного гурту дорослих, то з кінця 90-х років розпочинається процес формування основ народного виконання в молодіжному, шкільному, вузівському середовищі. Найбільше в цьому плані виділилися дитячі та юнацькі колективи Черкащини, Івано-Франківщини, Львівщини, Полтавщини, Тернопільщини, Закарпаття, Буковини, Харківщини, Рівненщини, Вінниччини, Київщини, Хмельниччини.

Отже, *первісне* вокальне виконавство було синкретичним. Воно не вичленовувалося з праці та магічних дійств. Величезного значення набував ритм, який координував спільні зусилля людей, об'єднуючи їх.

Мелодика спершу була глісандуючою. Уживалися в основному мовні інтонації, особливо окличні, командні. Це можна бачити й тепер у деяких жанрах фольклору. Наприклад, мовленнєво-речитативний стиль мають наспіви низки трудових пісень, голосінь, деяких давніх обрядових пісень. Дитячі лічилки й пісеньки також часто засновані на інтонаціях мовлення.

Первісне вокальне мистецтво було водночас і художнім, і нехудожнім явищем, оскільки не відділялося від практичної діяльності: трудової, міфотворчої, комунікативної. Ніщо не створювалося „заради мистецтва”, усе виникало з життєвої практики, тобто „мистецтво” співу, яке навіть ще таким не було, мало прикладний, утилітарний характер. Але в той час „спів-крик” чинив також емоційно-психологічний вплив. Унаслідок такої двоїстої його природи первісному співацькому мистецтву притаманна біфункціональність (сплав художніх і нехудожніх елементів). Поділу на види мистецтва ще не було, хоча ми умовно для зручності виокремлювали спів-крик, власне „вокальне” мистецтво тощо. Самі мелодії ще не могли поділятися на пісенні, танцювальні, маршові. Спів відзначався жанровою, родовою та видовою *аморфністю* (термін А. Іваницького).

Магічного значення набували звуки, інтонації голосу: благальні, вольові, лагідні, грізні тощо. Спершу інтонації були невіддільні від слова. Найдавніші інтонації первісного співу були насичені тим же емоційним змістом, що й мовні. Інтонаційний контур найдавніших „наспівів” був невіддільний від вольових, благальних, грізних та інших виявів, які вживалися й у звичайному мовленні. Лише поступово, упродовж десятків тисяч років, усвідомлювалася роль інтонації як музичної якості. Але й зараз, особливо в обрядових піснях, можна виявити той первісний, комунікативний чи магічний зміст – у

фольклорних наспівах. Вигук „Гу!”, уживаний у веснянках, весільних, жнивних, купальських, петрівчаних піснях Полісся – це не що інше, як відгомін давньої магії, заклик-звертання до природи як живої істоти. Звертання це здійснюється через звукоемоцію типу вигуку, гукання, жестів та інтонації. Формуються запитальні інтонації, інтонації ствердження – прадавні музичні інтонації, а саме: як зв’язок з мовленням, з інтонаціями спілкування людини з людиною, людини з природою. Саме на первісних явищах будуються окремі фонопедичні методики (В. Ємельянов).

Народний сольний спів

Спів або вокальне мистецтво – це мистецтво передавати засобами співацького голосу художньо-образний зміст твору; один з найдавніших видів музичного виконавства.

Не можна погодитися з Л. Дмитрієвим, який пише, що естрадний жанр охоплює багато стилів, зокрема й спів у народній манері. Це, звісно, данина історії – народний спів свого часу ще не виходив за межі естрадних лаштунків.

Розрізняють три основні стилі (манери) співу в народі:

1. ***Співучий стиль*** – широкий, плавний, зв’язний, плинний спів, кантилена. Це найбільш поширений у народному співі стиль.

2. ***Декламаційний стиль*** наближається до будови й інтонацій мовлення (речитатив), існує в окремих різновидах співу кобзарів, лірників та ін.

3. ***Колоратурний стиль*** – певною мірою передбачає велику (певну) кількість прикрас, пасажів, які виконуються у швидкому темпі на окремі голосні або склади. Найменш поширений у народному співі.

Сольне вокальне мистецтво було відоме ще в античному світі та в країнах Стародавнього Сходу. Розвивалося воно головним чином у двох формах – народного співу й співу культового.

Народні співаки – історично перші представники вокального народного мистецтва. Боян із „Слова о полку Ігоревім” і поет-співець Митуса з Перемишля (Волинський літопис) та ще тисячі невідомих – це і є носії народного співу.

За часів Середньовіччя митцями народного професіоналізму в співі були мандрівні співаки (у Західній Європі – барди, трубадури, трувери, мінезингери). В Україні це були скоморохи, кобзарі, співці, лірники. Народні співці часто були й творцями пісень, їхнє мистецтво передавалося з покоління в покоління усною традицією.

З виникненням християнства народний спів швидко ввійшов до церковних богослужінь. Перші школи співу були створені при монастирях і церквах. В епоху Відродження розвинувся світський сольний спів. Українські міські й сільські співаки були попередниками козацьких кобзарів, співців.

Кожна з національних шкіл співу характеризується своїм стилем виконання, манерою звуковедення й характером співацького звуку.

Національні школи співу як стилістичні напрямки складалися в Європі водночас з виникненням національних композиторських шкіл, які висували перед співаками певні художньо-виконавські вимоги. У національній манері співу знаходять відбиття виконавські традиції, особливості мови, темперамент, характер та інші якості, типові для цієї національності.

Вітчизняне народне сольне виконавство й церковний спів підготували ґрунт для виникнення світського

професійного вокального мистецтва. Характерними рисами українського сольного народного співу є: майстерність викладу, драматичної гри, простота й задушевність виконання при природній довершеності вокальної техніки, уміння поєднувати вокальну майстерність з психологічно забарвленим, живим словом, безпосередність виконання. Народному співакові притаманна вроджена музикальність, виконавська обдарованість, вільне володіння голосом красивого тембру, рівного та стійкого звучання, достатньої сили, гнучкості й необхідного для виконання діапазону. Окрім того, у співаків склалась індивідуально неповторна манера чіткої й виразної вимови та природного поєднання вокального й мовленнєвого початків.

Значною мірою сприяли цьому не тільки такі навчальні заклади, як Києво-Могилянська академія, але й розвиток побутового вокального музикування у двірцево-гетьманському, магнатському й поміщицькому осередках, де концентрувались основні виконавські сили світського вокального мистецтва. Саме при них складалася й методика викладання співу – запозичена та власна, вітчизняна. Світська сольно-вокальна музика виконувалася також і в монастирських хорах, архієрейських школах, духовних семінаріях. Але вона була спорадичним елементом. Розрив, що створювався між могутньою системою церковного співу і співом світським, урівноважували світські вокально-навчальні й вокально-виконавські колективи українського панства.

Церковнопарафіяльні, монастирські, митрополичі та архієрейські хори, виконуючи світський репертуар, були своєрідним еталоном для аматорських виконавців з маєтків. І якщо виконавські сили освітніх закладів (наприклад, Харківське казенне училище) виступали на різних урочистостях, парадах, балах, обідах, які

влаштовував губернатор, то виконавці з маєтків обслуговували виключно свого васала, який залучав по 150 – 300 виконавців в одному заході. З такими масштабами не могла зрівнятися Музична академія в Кременчуці.

Тон задавала родина Розумовських, кожен з членів якої мав виняткові вокально-виконавські дані, грав на бандурі чи скрипці, утримував співацькі школи, наймав зарубіжних композиторів, виряджав на навчання за кордон найкращих співаків, а то й ставив питання про приїзд В.-А. Моцарта до Росії чи спілкувався із самим Л. Бетховеном, виконував його твори тощо. Звернімо увагу на володіння вокалістами Розумовських практично всіма вокально-виконавськими стилями: під час обіду батуринські півчі „співали різні духовні канти, потім італійські і, нарешті, малоросійські пісні”, а півдесятка з них були задіяні в провідних оперних партіях.

У родині Ґалаґанів (Полтавщина, Чернігівщина) існував оркестр і хор. У розкішному палаці М. Комбурлея в Хотині, на Сумщині, окрім того, ще й рогова музика („У Хотині крім того була й вокальна музика”). У Хотині М. Комбурлей відвів „цілу вулицю дерев’яних сільських хат для музикантів і співаків”. А коли його було призначено губернатором на Волині, до Житомира прибуло 120 музикантів і півчих.

Граф І. Іллінський у Романові на Волині мав у маєтку театр, у якому виступали італійські й німецькі оперні трупи та балет, мав оркестр зі ста осіб і хор – із 30, виряджав вокалістів навчатися до Італії. Великий хор і оркестр мав протягом 1770 – 1780 рр. генерал-губернатор України граф П. Рум’янцев-Задунайський у маєтку Вишеньках на Чернігівщині, у якому він приймав царицю Катерину II під час її подорожі 1787 р. Звучала вокальна й інструментальна музика. Оркестр і хор графа розважав „вражу бабу” під час її тривалого перебування в Києві.

Велика капела була в князя Г. Потьомкіна, вона складалася з „200 українських музикантів”. На її базі в Катеринославі була відкрита Музична академія.

У великій панській резиденції Станіслава Щенського-Потоцького (1753 – 1805) у Тульчині (на Вінниччині) також була капела з переважаючою більшістю інструменталістів, якими керував кріпак Федір (син коваля), який після навчання в Італії (7 років) очолив магнатську капелу під іменем Теодора Феррарі.

Після запровадження в Україні кріпацтва (1783 р.) у магнатських капелах і театрах виступали переважно українські музиканти-кріпаки. Генерал С. Тучков, який подорожував Україною в 70-х роках XVIII ст., відзначав: „Вони всі співаки добрі”.

Серед дрібного панства досить часто траплялося чимало виконавців-вокалістів з чудовими голосами, наприклад, за згадкою харківського професора Х. Раммеля, у родині поміщиці Чернової наймолодша дочка прекрасно співала українські пісні. Уся сім’я автора інших спогадів Романовича-Славатинського обожнювала українські пісні, яких у них „співали з ранку до вечора”.

Дядько М. Старицького, Олександр Захарович, за свідченням племінника, „знав безліч запорозьких дум і пісень, співав їх виразно, з почуттям і справляв сильне враження”.

Співацькі школи були створені графом М. Шереметьєвим у слободах Олексіївка, Борисівка на Слобожанській Україні. У цих пунктах українське населення „славилося своєю музикальністю й вокальною обдарованістю”. У співацьких школах навчали дітей селян, переважно кріпаків, які мали гарний голос. Ці школи й давали основний контингент співаків та музикантів для шереметьєвських театрів, основне ядро яких становили українці (Подорожко, Кирюшенко, Дирденко, Роменко,

Марченко та ін.). У хоровій капелі Шереметьєва також співало багато українців: тенор Іван Гуслитенко, бас Степан Гапоненко, дискант Борис Присаденко, Олексій Сидоренко, Петро Божко та інші, які були й повинні були бути виконавцями світської манери співу, а не церковної, оскільки працювали в театрі.

У семирічному віці до співацької школи в Борисівці графа М. Шереметьєва потрапив і талановитий Степан Дегтяревський (1766 – 1813), записаний на російський манер як Дегтярьов. У цій же школі навчалася і його старша сестра Степанида та молодший брат Євдоким. Вочевидь Степанида мала гарний голос, тому що пізніше, у 1778 – 1779 рр., співала в Шереметьєвському театрі.

Згодом Дегтяревського перевели до шереметьєвської школи в Останкіно, де він вивчав, окрім інших дисциплін, і співи. Уже ставши знаменитим композитором, Дегтяревський, однак, не створив власної методики викладання співу: він був творцем 119 музичних творів, почасти геніальних.

У XVIII ст. музично-освітню функцію виконували не тільки початкові , сотенні й полкові школи, але й січові. Одна з них, заснована у 1659 р. на Чортомлинській Січі (нижче сучасного Нікополя), мала навіть спеціальне відділення, яке готувало співаків і музикантів.

У 1770 р. було створено окрему школу „вокальної музики й церковного співу”. Отже, бачимо, що розподіл між світською манерою співу („вокальна музика”) і церковною („церковний спів”) існував уже тоді або, точніше, продовжував існувати (слобода Орловщина в сучасній Дніпропетровській області). До цієї школи прибували діти з усієї України, а очолював цей заклад „знаменитий співак” Михайло Кафізма – улюбленець останнього козацького кошового П. Калнишевського.

Отже, робимо висновок, що фактично одночасно співіснували і Глухівська співацька школа, що готувала кадри для придворної співацької капели, і її антиподи-заклади, де ще культивувався народний спів, манера народного співу. Поряд же з цим розвивалася й академічна манера виконання, яка домінувала в школах, з яких виходили співаки для оперної сцени (як, наприклад, у школах графа М. Шереметьєва).

У Харківському, Чернігівському й Переяславському колегіумах також проводилося навчання співу, особливо відзначався Харків (клас вокальної та інструментальної музики). Учителем і керівником цього класу став український композитор, автор духовних і світських творів Максим Концевич, який навчав співаків та інструменталістів. Г. Сковорода, працюючи в Харківському колегіумі, приступив до розробки методики викладання співу в супроводі органа (невеликого органа – регалі). Іноді учнів вокального класу залучали до оперних вистав (з початку 80-х років).

У 1786 р. Г. Потьомкін на базі власної великої домашньої капели в Катеринославі (нині Дніпропетровськ) відкрив музичну академію, яку потім було переведено до Кременчука (штат – близько 100 співаків і музикантів). Проіснувала академія 5 років: у Катеринославі в 1786 – 1787 рр. і в Кременчуці в 1787 – 1791 рр. XVIII ст., що загалом підготувало ґрунт для розвитку методики світського співу в XIX ст.

У XIX ст. Київська академія як світський заклад була перетворена на Духовну академію. Дуалізм світського й церковного було порушено; статут забороняв: „спів без нот і особливо спів простонародний” суворо забороняється. Царизм завдав удару по українському народному співу, звузивши його вплив, обмеживши поле застосування, вивівши за межі духовного співу (1819 р.).

А в цей час (1829 р.) у Перемишлі була відкрита співацька музична школа. Алоїз Нанке (родом із Брно) став учителем цієї школи, де почав працювати його земляк – гарний співак В. Серсаві.

У Києві у 1786 р. при місцевій капелі відкрито музичну школу, яка поновила свою діяльність у 1814 році.

Студенти Харківського університету (відкритий у 1805р.) музикою займалися за бажанням, за вибором.

У перших десятиліттях XIX ст. музика була введена до вивчення в гімназіях, ліцеях (Харківська чоловіча, Перша Київська, Катеринославська гімназії, Ніжинський і Рішельєвський ліцеї в Одесі). Кременецькому ліцею надали право на викладання „вокальної музики” (учитель – саксонець Ян Ролле (освіту здобув у Берліні).

В інститутах шляхетних дівчат (Одеса – 1805 р., Полтава – 1818 р., Київ – 1838 р.) викладалося фортепіано. Вокально-хорова музика була відтіснена в цих закладах на задній план.

На початку XIX ст. широковідомими були хор і оркестр у маєтку Олексія Будлянського в селі Чемері на Київщині. Цей поміщик відібрав здібних хлопчиків-кріпаків, найняв для них учителів і капельмейстера. Через деякий час „учні ... стали чудовими музикантами”.

Одним з центрів вокально-інструментальної музики став маєток поміщика Г. Тарновського (хор, оркестр, картинна галерея). Тут, у Качанівці, відбувалися цікаві вечори, тут співав Глинка.

Любов’ю до музики відзначалась родина поміщиків Ґалаґанів (хор, оркестр, балет), де дуже багато співали народних пісень.

Сенатор і міністр юстиції Дмитро Трощинський мав у своєму маєтку Кибинці на Миргородщині театр, яким керував батько М. Гоголя Василь Гоголь. Особливо любив Трощинський українські народні пісні, серед яких

найбільше – „Ой біда, біда чайці небозі” (її авторство приписують І. Мазепі), він часто просив півчих співати цю пісню. Бали Трощинського закінчувались українськими танцями (горлицею). Усього в Полтавській губернії було 35 оркестрів (Кобилянський, Лубенський, Золотоніський, Кременчуцький та інші повіти).

Як бачимо, на початку XIX ст. спостерігається крен у бік інструменталіки. Вокально-співацька культура тимчасово поступилася розвитку культури інструментальної. Сценічний спів зберігався в театрах –Харкова, Полтави, Києва чи навіть у кріпацькому театрі М. Ширая (1811 – 1816 рр.), який складався з оперної та балетної труп. Антрепренери Лотоцький, Желковський, Ланковський, Змійовський, Штейн, Рикановський мали ряд труп, укомплектованих драматичними акторами-співаками. Народна манера сольного співу продовжувала існувати поза маєтками, які зазнавали занепаду, починаючи із середини XIX ст. На зміну „маєтковому” народному співу прийшов народний спів у театрах. З появою приватних антреприз сольний спів професіоналізується. З’являються виконавці (з числа акторів), які навчалися за кордоном. З появою перших українських опер („Наталка Полтавка” та ін.) сольний спів у театральних трупах диференціюється на оперно-професійний і сценічно-драматичний (побутовий спів на сцені).

Питання для самоконтролю

1. Розрийте сутність поняття „первісний спів”.
2. Назвіть особливості українського народного співу.
3. Розкрийте основні стилі (манери) народного співу.
4. Як розвивалося народне вокальне мистецтво?
5. Зародження професійного народного співу.
6. Охарактеризуйте розвиток вокально-співацької культури XVIII – XIX століття.

Тема 2. Стилістика народного співу

Стилі співочого виконавства вироблялися у взаємодії низки чинників – територіальних, соціальних, індивідуальних. Найбільше різновидів породжено територіальними чинниками.

Тематика, ритмомелодика, форми співу (чоловічий, жіночий, дівочий, парубочий); звукоутворення, тембри, використання регістрів, жанровий склад пісень – усе це має деякі місцеві відмінності.

Те, що розуміють під певним територіальним стилем, у свою чергу складається з більш конкретних виконавських традицій різних прошарків населення, або, інакше кажучи, кожне соціальне середовище (селяни, чумаки, кобзарі, освічені верстви суспільства та ін.) мало й має зараз властиві йому особливості співу та репертуару. Ці особливості в їх колективних або індивідуальних проявах і називаються **співочими стилями.**

Територіальні та соціальні співочі традиції живляться із джерел індивідуального виконавства. Ознайомлення із співочими стилями соціальних верств народу та індивідуальним виконавством дозволяє глибше вникнути в живу стихію народного виконавства, тоді як територіальні стилі виводять на рівень узагальнень. Знання студентом, викладачем, народним виконавцем стилів – територіальних, соціальних та індивідуальних – значно полегшує навчально-виконавську й виконавсько-професійну компетентність вокаліста.

Територіальні, соціальні та індивідуальні стилі бувають колективними, а також сольними.

Так, вокальні номери „Москаля-чарівника” спираються на певні стилі народного співу. Настрої й почуття Тетяни розкривають дві пісні: лірична „Ой не відтіль вітер віє, звідкіль мені треба” та жартівлива „Ой

був та нема, та поїхав до млина”. Финтик, як зазначено в ремарці, „писар з міста, що приїхав у село”, співає „по-городському” „Тобою восхищенный”.

У гуртовому співі виконавство конкретного колективу – це водночас індивідуальний його стиль (наприклад, співочий гурт с. Крячківка Пирятинського району Полтавської області).

Індивідуальний стиль гуртового співу не слід змішувати з персональним виконавським стилем кожного з учасників, які відрізняються один від одного багатьма ознаками – тембром, манерою звукоутворення, звуковедення тощо.

Сольний стиль вокального виконавства

Сольний стиль вокального виконавства складається з низки різновидів. Найголовніші з них три, що мали поширення в часи їх активного побутування: один – серед селян, другий – серед народних співців-професіоналів (кобзарів, лірників), третій – серед освічених верств та міського побуту. Цей стиль за видом переважаючого репертуару можна назвати пісенно-романсовим.

Вищезазначене не означає, що три стилі були принципово розмежовані. Між ними відбувалося постійне „переливання” інтонацій і тем, але, разом з тим, призбирувалися виразові засоби, що найбільше відповідали смакам і культурному мікроклімату цього середовища.

Багато пісень, що спершу виникали й жили серед певних груп населення, пізніше стали спільним надбанням будь-якого народу. Тільки шляхом уважного аналізу історичних відомостей та музично-поетичного складу нині можна визначити соціокультурні першоджерела відомих і маловідомих пісень.

Ще складніше атрибутувати виконання в його належності до територіального, соціального та індивідуального стилів. Взаємодія виконавських вокальних стилів продовжується і в наш час. Тільки кобзарсько-лірницьке виконавство минулого вийшло з ужитку – натомість виникла нова співацька стилістика кобзарів та лірників. Кобзарство й лірництво становили досить відособлену гілку загальнонародної співочої традиції як з огляду на те, що це було мистецтво вокально-інструментальне, так і за репертуаром. Основний репертуар кобзарів і лірників складали думи, псалми, історичні, суспільно-побутові пісні, гумористично-танцювальні й сатиричні твори (останні в кобзарів). Кобзарі та лірники не виконували пісень підкреслено інтимного змісту, наприклад, про кохання.

Кобзарсько-лірницьке виконання дуже відрізнялося від інших стилів уже тим, що співали вони із власним супроводом – на бандурі чи лірі. Але, крім акомпанементу, своєрідність виконання містилася в речитативних традиціях, барвистій орнаментиці, вільному ритмі, ладових альтераціях, підкреслено експресивній манері співу. Тобто кобзарський стиль і в побутових піснях дотримувався рис, властивих епічній традиції. На жаль, у свій час пісенний репертуар кобзарів і лірників не привернув уваги збирачів, які зосередилися на записах дум. Про втрати можна судити хоча б з такого факту: кобзар Іван Кравченко-Крюковський знав 70 пісень, але жодна з них не була від нього записана. Отже, кобзарсько-лірницький стиль відзначався підкресленою епічністю й найповніше виявлявся у виконанні дум. Фольклорні експедиції різних установ, проведені за останні десятиліття, як свідчить А. Іваницький, доводять, що на Полтавщині, Черкащині, Харківщині пісні зараз співаються на 70 – 80% багатоголосно. Сольні наспіви поступово виходять з

ужитку, видозмінюються й пристосовуються до потреб підголосково-поліфонічної фактури.

Підголоски проникають і в західні області, де ще зовсім недавно вони не були відомі. Стикаючись з місцевою традицією сольного й унісонно-гетерофонного співу, багатоголосся районується, тобто дає стильові місцеві відгалуження, яких налічується набагато більше, ніж регіональних сольних стилів. Д. Антонович мав рацію, коли писав, що українські селяни, співаючи без усякої науки, керуючись вродженою музичністю, ніколи не співають в унісон, а одразу розбиваються на різні голоси, і кожен веде свою партію.

Для розуміння історико-регіональних особливостей сольного виконавства важливим є знання того, що:

а) кобзарське мистецтво виникло в XVI ст. і було поширене переважно в Подніпров'ї і Степовій Україні;

б) лірництво мало більший ареол поширення: лірники ходили по всій Україні. Найбільшою своєрідністю відзначалося виконання й репертуар лірників Поділля та Прикарпаття.

Селянський сольний спів

Селянський стиль сольного співу має суттєві відмінності від інших.

По-перше, селянські побутові пісні в народній виконавській практиці поділяються на жіночі й чоловічі. Відповідно сформувалися жіночий і чоловічий стилі вокального виконавства селянських пісень. Такого поділу практично не має пісенно-романсовий стиль, хоча в окремих випадках розподіл між ними деякі дослідники все ж намагаються віднайти. Кобзарсько-лірницький стиль хоч переважно й чоловічий, але це не головна його ознака.

По-друге, селянський стиль сольного народного співу має цілу низку регіональних особливостей, достатньо ще не вивчених сучасною наукою.

Складність та всеосяжність проблеми селянського одноголосого (сольного) співу в його регіональних різновидах є настільки великою, що навіть такий відомий знавець українського фольклору, як А. Іваницький уникає цього питання й обмежується розглядом вокально-виконавської спадщини двох найвизначніших народних співаків – Явдохи Зуїхи та Максима Микитенка.

Стиль Максима Микитенка

Максим Микитенко – селянин-бідняк с. Пенязевичі Малинського району Житомирської області – співак, від якого зробив записи К. Квітка в 1898 – 1899 рр. Микитенкові тоді було 70 років, а Квітці – 19 років.

К. Квітка зазначав, що більшість виконаних М. Микитенком пісень належала до безперечно одноголосих стилів. Виконання справило на К. Квітку незабутнє враження. І через чверть століття, уже в епоху фонографа, він писав про Микитенка як про найбільш обдарованого народного співця, якого зустрів на своєму етнографічному шляху. К. Квітка пам’ятав давні й цінні пісні М. Микитенка, який подав найбагатші зразки варіацій. Фольклорист писав, що своїм виконанням М. Микитенко викликав найбільший жаль за тим, що знаки нотного письма неспроможні зафіксувати експресію й дати нащадкам поняття про старий стиль співу.

Простодушний, сором’язливий, життєрадісний, небагатослівний, але й не замкнутий М. Микитенко надзвичайно любив пісні. Він пам’ятав їх добре в старості тому, що постійно наспівував їх у повсякденному, буденному житті. Він не прагнув до виразності: його виконання було вільне від якоїсь нарочитості. Благородна помірність була характерною рисою його виконання; „Чи слід назвати її стриманістю, мені не відомо”, – писав К. Квітка – „назвати її індивідуальною особливістю не

можна, тому що за моїми враженнями вона переважала в старому українському сольному співі”.

У піснях, виконаних М. Микитенком, помітна єдність стильових засобів – загальних та індивідуальних.

Звернення М. Микитенка до мажоромінору, уживання альтерацій – це вже є наслідком трансформації плагальних ладів, колись поширених в одноголосному співі пізнього середньовіччя. Мажоромінор та альтерації Квітка вважав прикметою одноголосного стилю (у хоровому виконавстві переважає діатонізм).

Елементом Микитенкового індивідуального стилю, який не траплявся в інших виконавців або зустрічався виключно рідко, є зменшена кванта (хід з терції на ввідний тон).

Спів Микитенка вказує на активну взаємодію нової пісенно-романсової й сільської музичних традицій. У цілому ж Микитенко спирався на традиційні інтонації фольклору.

Стиль Явдохи Микитівни Сивак (Зуїхи)

Якщо репертуар М. Микитенка формувався 40 – 50-х роках XIX ст., коли багатоголосся підголосково-поліфонічного плану ще не набуло поширення в Поліссі й у Пенязевичах, чоловічий гуртовий спів (крім колядкового) не практикувався, то багатство сольних версій багатоголосся Явдохи Зуїхи (1855 – 1935 рр.) пояснюється індивідуальністю її співочого стилю (народилася в с. Кущинці Гайсинського району на Вінниччині).

Явдоха Микитівна Зуїха – одна з найобдарованіших співачок і знавців фольклору України, хоча вона й була неписьменною, кріпачкою. Учитель Гнат Танцюра почав записувати від Зуїхи фольклор, коли тій було 63 роки, а

йому – 18. Співпраця тривала до самої смерті співачки, яка встигла передати світові 1008 пісень.

Співала вона охоче й красиво. У неї ще зберігся голос, чудовий музикальний слух і пам'ять. Одразу виплеснула вона стільки пісень, що записувачеві не було ніякої можливості їх занотувати. Побоюючись, аби вона не забула проспіваних щойно пісень, Танцюра вимушений був одразу скласти їх списки.

Працюючи з Явдохою Зуїхою, Г. Танцюра занотовував деякі спостереження про її індивідуальний співочий стиль. Ні в кого не було такого знання матеріалу, художнього смаку, любові до пісні й співу.

Не любила вона романсів, глузувала з них. Улюбленими в неї були пісні про наймитування та лиху жіночу долю. Без особливої симпатії ставилася до пісень про кохання.

Співала вона, як це можна зрозуміти із заміток Танцюри, у грудній манері. На високих нотах переходила на фальцет, „бо ж старенька вже була". Могла також співати дуже низьким грудним голосом („басом") – ще на октаву нижче. Напевно, у гурті співачка завжди „басувала". Такою особливістю її голосу можна пояснити те, що серед великої кількості записаних від Явдохи Зуїхи пісень, підкреслимо, одноголосних, значна їх частина – це сольні версії хорового багатоголосся. Наявність сольних версій гуртових пісень у репертуарі співачки – одна з істотних рис її індивідуального співочого стилю: ніхто не міг знати тисячі пісень, як вона, тому, навіть раз почувши десь гуртову пісню, вона потім співала її „для себе" в сольному варіанті.

Проте багатство сольних версій у репертуарі Явдохи Зуїхи пояснюється ще тим, що як співачка вона формувалася в останній чверті XIX ст., коли багатоголосся, витісняючи одноголосний спів, почало

інтенсивно поширюватися в різних регіонах. Східне Поділля з Лівобережжям одне з перших було опановане багатоголосною традицією.

Сукупність прикмет одноголосного співочого стилю Я. Зуїхи набагато ширша, ніж у М. Микитенка. І це зрозуміло, якщо зважити на воістину гігантський репертуар цієї талановитої жінки.

Обминувши одноголосні версії хорових пісень, укажемо лише на деякі найзагальніші риси її власне сольного стилю.

У піснях Явдохи Зуїхи переплітаються різні стильові відгалуження. На одному полюсі – гомофонно-гармонійна мелодика, на іншому – традиційні діатонічні наспіви ліричного пласту (деякі з ознаками обрядових мелодичних типів).

Однак більш показовою для сольного стилю Я. Зуїхи є мелодика, здебільшого діатонічна, подеколи альтерована.

Вокальний стиль Я. Зуїхи – це виразно сільський спів, осучаснений деякими впливами мажоромінору й функціоналізму. Іноді наближається до тієї частини репертуару М. Загорської, у якій виявляється сільська музична традиція.

Сучасний стиль Агафії Федорівни Чередниченко

Від цієї співачки з села Товстий Ліс Чорнобильського району Київської області А. Іваницький у 1983 році записав за 6 годин безперервної роботи 70 пісень. Співачка має блискучу музичну пам’ять, знає сотні пісень. У гурті вона веде основу („бас”), трохи форсує, вільно переходить на будь-який голос.

У сольному співі Агафія Федорівна (1920 р.) володіє двома манерами: поліською грудною (вона схожа на черкаську, але трохи м’якша) та високим головним

тембром (ним користується здебільшого тоді, коли виконує сучасні масові пісні).

Сучасний стиль Антоніни Іванівни Голентюк

Репертуар луцької співачки – понад тисяча пісень. В окремих виданнях фіксується по 250 творів. З репертуаром і виконавським стилем Антоніни Іванівни знайомились Анатолій Пашкевич, Василь Зінкевич, Оксана Білозір, тріо Мареничів та багато інших.

Співає повсюдно й повсякденно. Кожна пісня приходить до співачки не як розвага, а як частина самого життя, і її зміст глибоко западає в душу до найглибших куточків. Тому манера виспіву – органічна: „ще не встигла роботу почати, а вже пісню затягла". Найбільше пісень успадкувала від матері, яка співала одну й ту ж пісню по кілька разів, доки „донька не навчиться". Найбільше любила слухати „Їхав козак з України", „Ой давно, давно я в татонька була", „У містечку Берестечку". Знала багато пісень російських, польських. Від братів перейняла пісні: „Ой ти дівчино, гордая, пишная", „Чом ти не прийшов, як місяць зійшов", „Вже сонце низенько", „Місяць і зіроньки" та ін. Чимало пісень запозичила від сестер. Багато виступає перед людьми на запрошення, найчастіше в дитячих садках і школах, ВНЗ, у робітничих колективах, на сценах будинків культури і в клубах, на „вогниках", на ранках, вечорах.

Стиль Уляни Петрівни Кот

У. Кот мешкає в с .Крупове, що на Рівненщині. Чарує піснею односельців, багатьох слухачів України й Америки. Від своєї матері перейняла багато народних пісень. Оберігає поліську традицію пісенного виконавства. Манера виконання постійна, неповторна. Відмінності в ситуативному виконанні зумовлюються також, окрім іншого, і видом роботи. Рідко співає без зайнятості. Як

вишивальниця та ткаля (заслужений майстер народної творчості) поєднує спів з ручною роботою. Співає також на сімейних святах, виконує веснянки, весільні, родинно-побутові пісні. 50 пісень з голосу У. Кот, записаних у збірнику „Берегиня”, – лише незначна частина її репертуару.

Виконавський стиль І. Нечуя-Левицького

Письменник був і виконавцем народних пісень, любов до яких зародилася в дитинстві під впливом матері та домашніх умов – від співу дівчат, батька, наймитів, бабусі Мотрі. У дитинстві мав гарний дисконт, співав у хорі Богуславського духовного училища („Тихо, тихо Дунай воду несе”, „Сонце і пташка” та ін.). Студентом Київської духовної академії співав у складі академічного хору, мав гарний тенор, був другим солістом. Альбом пісень письменника складався з понад 20 народних мелодій, 13 повних пісенних текстів, мелодій ще 8 народних пісень. Жанри: лірика кохання, жартівливі й танцювальні пісні, твори соціального звучання. Вокально-артистичні здібності: роль Петра в „Наталці Полтавці”, де, як відомо, у пісні „Сонце низенько” треба „вистрілити” початкову ноту „соль” другої октави. Володів стилістикою виконання російських та білоруських народних пісень, народнопісенним репертуаром багатьох тодішніх вистав (до 40 нотних текстів).

Виконавський стиль Опанаса Марковича

Опанас Маркович мав прекрасний баритон і колосальні здібності чистого вокаліста, але музичної освіти не мав. „Він так просто, з такою виразністю й глибоким почуттям передавав одну за другою народні українські пісні, що мати, музикантка з високорозвиненим музикальним слухом, не витримала й розплакалася... На

батька спів теж справив враження: він зажурився, став підсвистувати й вийшов... моя няня витирала сльози”, – пише сучасник. Опанас Маркович після запису народних пісень мав звичку одразу ж перевіряти фіксований нотний текст: „Дядько... записав їх пісні, а коли вони пішли, поставив ноти на фортепіано й проспівав сам. *Я* був вражений, як це він точно й добре записав”, – свідчить очевидець.

Виконавський стиль Марка Вовчка (Марії Маркович)

Про виконання народних пісень Марії Маркович знаходимо захоплені відгуки в спогадах та листуванні її сучасників – немирівських учителів і петербурзьких знайомих та приятелів періоду життя за кордоном (Париж, Гейдельберг, Аахен тощо). Марія Олександрівна пісень знала безліч, і тому всі просили її заспівати. Мала приємне оксамитове контральто. Чи не найавторитетнішу оцінку співу своєї „літературної доні” дав Т. Шевченко, який був у невимовному захопленні й від її „Народних оповідань”, і від її народного співу. Т. Шевченко, який сам був неабияким співаком, одного разу проспівав деякі пісні з репертуару Марії й зауважив: „Ні, далеко куцому до зайця”. Приятелі Марка Вовчка, слухаючи з її вуст українські народні пісні, отримували велику естетичну насолоду. Знала вона пісень так багато, що, знаходячись за кордоном (1859 – 1866), підготувала до видання велику збірку. Вона співала записувачеві цілі ранки понад два тижні, від 11 до 4 години – понад 20 пісень іноді вдавалося покласти на ноти.

Пісенно-романсовий стиль народного співу

Помітне місце в культурі останніх трьох століть посідає стиль, що склався у взаємодії сільської виконавської традиції та новітньої міської музичної

культури. Його розквіт припадає на XVIII – XIX ст. Цей стиль поширено в усіх регіонах України. Але своєрідним епіцентром його розквіту у XVIII – першій половині XIX ст. стало Подніпров'я (Київщина, Черкащина, Кіровоградщина, Полтавщина, Херсонщина, Дніпропетровщина). Саме в зоні Подніпров'я лісостепової та степової смуги записано найкращі зразки пісень-романсів, зафіксоване їх широке побутування в середовищі інтелігенції у XIX ст. Цей стиль послужив інтонаційною основою „Запорожця за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, багатьох романсів М. Лисенка, К. Стеценка.

Цей стиль ще має назву „співучий мелодичний стиль", або українське *bel canto*. Не виключено, що на створення українського співучого стилю впливало італійське *bel canto*. С. Людкевич писав, що італійський вплив мав значення не тільки для української церковної музики, але й для еволюції та розширення форм і мелодії народних українських пісень; він фактично помітний навіть у таких українських піснях, як „Ой, місяцю, місяченьку", „Ой зійди, дійди" та ін., які знаходимо в збірниках М. Лисенка, а також і в галицьких піснях про кохання.

В українській пісні-романсі вже простежуються сентименталістські тенденції, що виявилися в емоційному відтворенні внутрішнього світу людини. Пісні-романси другої половини XVIII ст. мають яскраво виражені українські національні риси. У них відображено такі особливості української ментальності, як щиросердечність, ніжність почуттів, виразна емоційність.

Ліричні народні пісні, що відображали переважання почуттєвого начала, емоційного начала в українській ментальності („кордоцентричність" української психіки), відзначалися психологізмом і ліризмом.

Пісенно-романсовий стиль у родинній ліриці зберігався в сольному жіночому співі. Співачка розкривала свій імпровізаційний талант, створюючи варіанти мелодій і варіанти виконання. Художня виразність образів піднімалась до високої трагедійності.

Серед талановитих знавців і виконавців у цьому стилі були: Т. Шевченко, М. Кропивницький, брати Тобілевичі (П. Саксаганський, М. Садовський, І. Карпенко-Карий), М. Заньковецька.

Але особливо високо М. Лисенко цінував Меланію Овсіївну Загорську, хуторянку, від якої записав десятки найцінніших пісень, серед яких „Ой у полі билиночка коливається”, „Не співайте, півні”.

Пісні, виконані М. Загорською М. Лисенкові, відзначаються поглибленою мелодійністю. На них позначилась індивідуальна манера й смаки виконавиці: вона не просто співала, а була наче співтворцем пісні. Творче ставлення М. Загорської до виконуваного нею твору виявилося в особливій причетності до настрою та змісту в ньому. Вона глибоко переживала пісню, її репертуар був підібраний з великим смаком і складався з пісень, почутих у різних місцевостях верхнього Подніпров’я.

Твори пісенно-романсового стилю суто одноголосні, з розвиненою ритмомелодикою, переважно великого діапазону. Суттєва їх ознака – підкреслено індивідуалізована образність. З цієї причини для них не властива розвинена варіантність. Багато зразків пісенно-романсового стилю відомі в лічених, а то й поодиноких варіантах. Справді, важко уявити, щоб мелодії „Ой не світи, місяченьку”, „Дощик, дощик капає дрібненько”, „Ой глибокий колодязю, золотії ключі” та багато інших, записаних М. Лисенком, могли існувати у варіантах, які б не поступалися за художньою довершеністю. Серед пісень,

записаних від Я. Зуїхи й М. Микитенка, трапляються варіанти деяких пісень, що відомі за збірниками М. Лисенка. Але вони споріднені їм і вказують на краще їх засвоєння (з відповідними змінами, викликаними закономірностями селянського співочого стилю). Деякі варіанти пісень були зафіксовані вже у XX ст. („Ой гаю, мій гаю”, „Ой зійди, зійди, ти зіронько та й вечірняя”), проте вони належать до іншої – багатоголосної традиції – і знов-таки зберігають прикмети Лисенкових записів.

Наприкінці XIX ст. сфера сольного пісенно-романсового стилю в народному виконавстві дещо звузилася. Причиною цього було прискорене поширення багатоголосся.

Велика заслуга М. Лисенка полягала в тому, що він почав записувати зразки пісенно-романсового стилю в той час, коли вони широко входили в побут інтелігенції. Цим самим він не тільки врятував окремі пісні від забуття, але й документував панораму музичних смаків своїх сучасників – письменників, артистів, учителів, працівників земств, лікарів, учених другої половини XIX ст.

Співацька манера носіїв фольклору відповідно транслювалася в майбутнє через музичну пам’ять М. Лисенка та його соратників: Яциневича, Кошиця, Стеценка та інших. Саме вони понесли у свої колективи особливості індивідуального стилю народних співців. Так стояла справа в дофонографічний період.

Згодом, наприкінці XIX і початку XX ст. індивідуальні стилі народних співаків стали фіксуватися спочатку на воскові валики. К. Квітка свого часу зафіксував неповторність співацької манери Лесі Українки, яку ми з повним правом можемо вважати народною співачкою, оскільки з її голосу було записано не один десяток пісень.

З появою грамзапису з'явилася можливість фіксувати гуртовий і сольний спів багатьох виконавиць, виконавців і хорів. Утім, вивчення фонографічного матеріалу викладачем і студентом складає окремий напрямок їхньої спільної роботи.

У цілому пісенно-романсовий стиль українського народного співу наближається до виконавського принципу „романс без супроводу". Саме тому цей стиль майже позбавлений рис побутової регламентації та регламентації виконавської. Можна лише говорити про його типовість в освічених верствах населення й міському середовищі, хоча частково він проник і в селянську традицію.

Отже, одноголосий пісенно-романсовий стиль не має багато локальних варіантів, точніше має їх зовсім небагато. Пісенно-романсовий стиль виконання був основою виконавської діяльності плеяди акторок численних українських труп, пересувних театрів, адже кожна драматична актриса мала бути чи не вокально-професійно підготовленою для роботи в антрепризі. Для виконавиць цього стилю були характерні драматичний монолог і глибока лірика, стриманість і емоційна наповненість подання матеріалу, простота й вишуканість співу, свіжість інтонування й застосування багатьох прийомів народного виконання – від напівплачу до високої патетики.

У народних піснях-романсах цього стилю сформувалися виразні національні ознаки пісенної лірики з притаманною їй ніжністю та глибиною почуттів, емоційною експресивністю. Мелодика цих пісень широко розбудована й вимагає розвиненого дихання співака: великий мелодійний діапазон дає величезний простір для виконавця, а хвиляста й звивиста мелодійна лінія зі стрімкими підйомами та спадами, чергування досить великих стрибків (сексти, септими, октави) та інші заповнення створюють неповторний ритморельєф.

Епічний вокально-виконавський стиль кобзарів

Протягом своєї багатовікової історії кобзарство виробило такі вокально-інструментальні засоби виконання, які у свідомості співаків та слухачів асоціювалися з епічним стилем. Вони були спрямовані на те, щоб створити загальний героїко-драматичний колорит, який міг досягти значного трагедійного напруження.

Трагіко-драматичний пафос культивувався у виконанні дум тому, що зміст більшості з них також зосереджувався на драматичних подіях. Нескореність людського духу в „неволі бусурманській”, смерть у бою з ворогами, – ці теми діставали розкриття через звеличування та скорботу, гордість та оплакування.

Упродовж XIII – XIV ст. український народ у змаганнях за волю зазнав величезних втрат: у боротьбі проти монголо-татар, а потім – проти татар і турок. Формувався стійкий інтерес до трагіко-героїчного епічного стилю, що отримав вищого розвитку в думах. Тому самі кобзарі часто називали думи плачами, а моменти найвищої напруженості в рецитаціях дум асоціювалися в них з „додаванням жалості”. Створився вокальний стиль виконання кобзарів, який поєднував у собі героїко-патетичне звучання з трагедійно-драматичним, побудованим на жалобі, скорботі, піднесенні жертовності.

Мелодико-речитативна манера й трагедійно-виконавський стиль дум (особливо давніх) пов’язані не з побутовими голосіннями, а з героїчними поховальними співами, які мали місце в героїчну епоху історії нашого народу.

До засобів, за допомогою яких кобзар викликав глибоке й сильне співпереживання слухачів, належали:

- експресивна мелодекламація з високорозвиненою орнаментикою;
- складна темброво-динамічна палітра голосу співака;

- високотехнічний акомпанемент.

М. Лисенко наголошував, що „вся суть, увесь глибокий інтерес музики історичних дум полягає в музичній декламації”. Мелодекламація створює особливу атмосферу мінливої напруги, спонукає слухача схвильовано стежити за розгортанням сюжету. Завдяки мелодекламації кобзарське виконання набуває властивостей живої розповіді. Кобзар ще більше посилює вплив, удаючись до інструментальної орнаментики – форшлагів, мордентів, оспівувань дрібними нотами головних устроїв. З приводу орнаментики Остапа Вересая М. Лисенко зазначав: „За висловом кобзаря, щоб викликати глибоку, сильну експресію, він „додає голосу й жалощів”. Під останнім словом він розуміє ці дрібні, важковловимі прикраси при мелодії, що виникають і посилюють у слухача враження глибокої туги, пекучої скорботи”.

Під „додаванням голосу” Вересай (а разом з ним і інші кобзарі) розуміли акцентування окремих складів та слів та особливо перехід у високу теситуру. Там голос звучав напруженіше, сильніше, що вело до загальної драматизації співу. Для цього застосовувався верхній тетрахорд звукоряду. Характерно, що перехід у високий регістр самими виконавцями розцінювався як трагедійна кульмінація. Кобзар Михайло Кравченко в старості висловлювався, що „давніше піднімав голос до справжніх „планів”, а тепер уже не годен”.

Для максимальної драматизації кобзарі вдавалися до безпосередніх звукоемоцій – скриків, зойків, а інколи спів міг перериватися справжнім плачем. Усе це говорить про те, що кращі кобзарі й лірники надзвичайно глибоко входили в образ, щиро й безпосередньо переживали зміст думи, драматичні долі оспіваних героїв.

М. Лисенко писав, що серед засобів вищої експресії, для вираження дикої, пекучої скорботи вдається помітити крик, зойк, словом – нота в голосі, не вдягнена навіть у музичну оболонку.

Таким був стиль виконання в більшості найдавніших дум.

Інакше виконувалися думи часів національно-визвольної війни 1648 – 1652 рр. („Хмельницький та Барабаш”, „Перемога Корсунська” та ін.), а також гумористично-сатиричні думи („Про Ганжу Андибера”, „Козак Голота” та ін.). З цього приводу Ф. Колесса зазначав: „Коли старші думи овіяні глибоким смутком і грозою „Дикого Поля”, то в пізніших проглядає бадьорий настрій переможця. Це виявляється гумором і злобною насмішкою, що виключає або бодай чимало обмежує елегійно-ліричний елемент”.

Цей другий виконавський стиль, у цілому менш оригінальний, не дістав такого поширення, як стиль героїко-елегійний. Його цінність полягає, передусім, у розширенні жанрово-виконавського діапазону дум. Загалом він близький до манери виконання чоловічих соціально-побутових пісень, де й дістав найбільшого поширення.

У вокально-виконавському мистецтві кобзарів спостерігається нині певне зближення народно-естетичних норм із зразками професійного вокального мистецтва.

Поряд з цим існує тенденція в бік значної індивідуалізації засобів вокально-художньої виразності. Виконавці дум у наш час стоять близько до художньо-виконавських канонів освічених музичних верств. Зумовлюється це явище становищем кобзарів:

- професіоналізацією вокально-виконавського мистецтва бандуристів;

- наявністю неординарних здібностей, потрібних для вокального виконання українських дум;
- відносною незалежністю кобзаря-співака від вокально-хорових ідеалів колективного виконавства.

Зазнала значних змін і вокальна педагогіка кобзарства. Термін навчання, що у свій час тривав до трьох років (для сліпих від народження й осліплих), після чого влаштовувалась „визвілка” (іспит), нині збільшився в кілька разів. Упродовж чотирьох століть свого існування (перші епічні співці діяли вже в кінці XVI ст.) народна співацька традиція не переривалася, а лише трансформувалася. У консерваторіях, музичних училищах і дитячих музичних школах та школах мистецтв відкрито класи бандури.

Епічний вокально-виконавський стиль лірників

Хоча грати на бандурі вважалося більш почесним, мистецтво лірників також користувалося прихильною увагою слухачів. Лірницький стиль здебільшого був рівний, майже позбавлений нюансів. Така традиція лірницького виконання встановилася під впливом самого інструмента – ліри.

Конструктивні особливості цього інструмента зумовлювали й характер вокального виконання. По-перше, конструкція ліри дозволяла тільки один рівень звучності – середній між мецо-форте й форте. По-друге, лірники співали думи значно повільніше, ніж кобзарі. По-третє, фактура лірницького супроводу також не дуже урізноманітнювалася. Лірник здебільшого дублював на інструменті партію голосу, місцями її орнаментуючи, або співав на тлі незмінної квінти-бурдону. Інструментальна партія набувала самодіяльності у паузах між співом, на стику тирад, у вступі та закінченні. А. Іваницький ілюструє

викладені позиції нотним текстом думи „Про Кішку Самійла” у виконанні лірника з Полтавщини Івана Скубія, посилаючись на працю М. Колесси „Мелодії українських народних дум”.

Лірницький варіант супроводу, за природою своєю чи не найпростіший з-поміж інших, застосовується також і кобзарями: інструментальна партія заповнює паузи між тирадами, рядками, а в інших випадках зводиться до дублювання голосової лінії або акордів.

У XIX ст. лірники, як і кобзарі, були виключно сліпі люди. Спів та гра для них були засобами до існування. Вони ходили по селах, грали на весіллях, ярмарках, і платили їм натурою (продуктами), рідше – грішми. Переважна більшість лірників мала також власне господарство, хату, були одружені. Узимку здебільшого залишалися вдома, займалися ремеслами (сукали вірьовки, робили упряж тощо), влаштовували „репетиції”, інколи опановували нові, почуті десь твори. За деякими підрахунками у 80-х роках XIX ст. тільки в Полтавській губернії було 375 лірників та стихівничих (останні співали без супроводу, як відомі в Росії каліки перехожі). Лірники, як і кобзарі, не були старцями („прошаками”), не жебрачили, тому що на їхнє мистецтво існував попит.

Лірники – це мандрівні співці-рапсоди, які мали свої територіальні організації й керувалися цеховим статутом. Окремі з них мали такий високий рівень вокально-інструментального виконавства, що працювали за кордоном (наприкінці XIV – початку XV ст. при дворі польських королів у Кракові).

Манера вокального виконання лірників тяжіла більше до церковної, аніж світської. У репертуарі лірників порівняно з іншими співаками було помітне число псалмів. „Лицарські псалми” частіше звучали у виконанні кобзарів,

а не лірників. Нині лірництво стоїть на порозі свого відродження.

Епічний вокальний стиль виконання історичних пісень

У виконавській практиці кобзарів і лірників склалася своєрідна шкала художніх цінностей фольклорних творів.

1. Найвищу сходинку посідало виконання дум.
2. Далі йшло відтворення історичних, козацьких, чумацьких пісень (тобто творів соціально-побутових).

Наприклад, кобзарі розрізняли „лицарські псалми” від решти зразків цього жанру. Тому кобзарі виконували псалми „лицарські”, а лірники – інші різновиди жанру.

3. Третю сходинку посідало виконання побутових піснетворів (насамперед, це моралізаторські – такі, як „Нема в світі правди” тощо).

4. Замикало цю своєрідну шкалу виконання жартівливих і танцювальних пісень. Наприклад, кобзар Андрій Шут шанобливо ставився до дум і зневажливо – до любовних, обрядових, побутових пісень. Не співав їх і Остап Вересай, хоча й добре знав їх. Скептично оцінював побутовий репертуар і кобзар Гнат Гончаренко.

В. Харків відзначав, що історичні пісні та пісні на соціальні теми належать переважно до чоловічих пісень, як і думи.

Але з часом історичні пісні переходили також і в репертуар жінок, часто і створювалися ними. До чоловічих сольних пісень належать такі твори, як „Зажурилась Україна”, „Ой полети, галко...”, „Ой не знав козак”, „Ой з-за лісу”. Основними мелодійними типами в історичних піснях є речитативний та пісенний, які зумовлюють і відповідний стиль виконання.

Епічний стиль був характерним для сольного співу й при виконанні балад, особливо у XVIII – XIX ст. І хоча в наш час балади виконуються співочими гуртами, певне число їх знаходимо й у виконанні сольному. Епічний характер змісту, розвинений оповідально-драматичний сюжет робили їх дуже зручним репертуаром для народних співців. Напружена фабула сприяла зосередженості уваги аудиторії й зумовлювала тим самим роль балади як жанру „для слухання”.

Найдавніший баладний стиль виконання спирається на загальні для епіки речитативно-декламаційні прийоми парландо-рубато. Ще й зараз можна почути надзвичайно своєрідний спів у невеликому діапазоні, заснований на нерегулярності ритміки, насичений інтонаціями мовлення. А. Іваницький свідчить, що в Поліському районі Київської області у виконанні балади „Два чужоземці” відчувалося зближення співу балад із стилем виконання місцевих жнивних пісень, де особливо рельєфно проступає декламаційно-речитативна манера виконання. Це напівспівана, напівдекламаційна оповідь. У мовно-речитативному виконанні наявні легкі „під’їзди”, ковзання донизу на третину півтону – півтон. Такий спів справляє враження виконання, оповитого сумовито задумливим серпанком. Воно посилюється відсутністю ритмічної регулярності, а також тембром голосу: спів спокійний, динамічно м’який, без будь-якого опору – спів „для себе”. Тотожна манера зафіксована також у Рівненській області (Рокитянський район, село Глинне) та в інших місцевостях Полісся, у гірській частині Карпат, Прикарпатті, Закарпатті, Західному Поділлі, Галичині.

Речитатив у народному співі

Ми досить плідно працюємо з нашими студентами над засвоєнням прийомів кантилени, приділяємо достатню

увагу рухомості голосу, однак мало турбуємося про зміцнення у виконавстві виразності слова. Адже слово сприяє розвитку одного з найважливіших інгредієнтів народного співацького мистецтва – мові, мовленню.

Чи не тому виконання багатьох наших вихованців індиферентно до смислу виконуваного, чи не від того часом так нерозбірливо в їх передачі звучить слово)?

У мовленні наші думки й почуття знаходять своє втілення не тільки у виборі слів та їх поєднань, але і в модуляції голосу, що відтворює слово. Динамічні відтінки мови, акценти й темброві фарби голосу надають словам певного сенсу.

Вступивши до царини музики, мовлення зливається з останньою і стає новою категорією інтонаційного вияву думки й почуття – співом. Не виражаючи широких інтонаційних можливостей мови й мовлення, спів іде далі в засобах своєї виразності.

Вокальна музика – виключно гнучкий, витончений засіб для втілення істинного змісту слова. Завдяки музиці слово в мистецтві співака може справляти на слухача більш сильне та глибоке враження, аніж слово сказане.

У народному співі розрізняють три основних способи або три вокальних стилі: речитативний, кантиленний і колоратурний. Відносно останнього зауважимо, що лише в небагатьох народних піснеспівах колоратурний стиль почав виявляти себе. Основний стиль народного співу – кантиленний. Речитатив уживається не так часто, хоча й виступає домінуючим у вокальному мистецтві кобзарів, лірників, народних співців, які виступають без супроводу на інструменті. Словом, в епічному жанрі.

Речитатив – це напівмовлення, напівспів. Він був улюбленим стилем не тільки в Україні, але й у середньовічних народних співаків Європи, творців

епічного жанру – оповідачів, бардів, скальдів та інших виконавців.

Речитативами називають і просту розмовну мову, виражену музично організованими інтонаціями, і поетично піднесену декламацію нарозспів. Декламація слова в музиці – це теж речитатив.

Речитативні форми народного співу виявились досить зручними й природними вокальними прийомами для побудови діалогів українського вертепу. Оскільки в речитативах основну увагу приділяють слову, то, природно, музичний елемент у них, порівняно з кантиленним стилем, зводиться до мінімуму. У речитативних формах народного співу на „одиницю часу” припадає значно більше слів, аніж в інших стилях співу.

Речитатив у народному співі виконує своєрідну функцію зв’язку й контрасту. Монотонність і водночас бідність інтонаційної побудови речитативів відтіняють широту й наспівність кантиленних частин народних пісень – дум, псалмів тощо. Як правило, окремі мотиви – короткі поспівки – мелодійні елементи, що виникають у речитативах, не набувають зазвичай свого подальшого музичного розвитку.

Започаткувавшись, вони не встигають досягти закінченої, до кінця доведеної стрункості й мелодійної завершеності, що так характерна для кантиленних пісень.

У речитативному стилі народного співу приховується дивовижна сила виразності співу. Перед народним виконавцем відкривається безмежний простір для використання багатющих ресурсів голосу – динамічних і тембрових. Зазвичай, той з народних співаків, хто недостатньо володіє декламацією в речитативному стилі, часто буває маловиразним і в кантиленному співі. Якою співучою не була б мелодія, питома вага слова значна й у кантилені.

Коли народний співак чи професійний виконавець народних творів здатен відчути та зрозуміти слово як смисл, він старанно шукає й, урешті-решт, знаходить для будь-якого з видів речитативів і необхідні засоби, і способи втілити не тільки точну думку та багате почуття, але й ємний образ, що відбиває епоху, у якій живе цей образ.

Речитативи набувають рис і особливостей, характерних для цієї мови, цієї епохи, для мовлення цього суспільства, нарешті, для цього вокального жанру (пісня, дума) та особливо – для неповторного виконавця – кобзаря, лірника, народного виконавця.

Найбільш елементарним за музичною структурою та інтонаційним устроєм є так званий псалмодійний речитатив, вочевидь з усіх видів речитативів найбільш давній. Речитатив цього виду склався у свій час як невід'ємна складова культових дійств і пов'язаних з ними піснеспівів. Цим визначається й внутрішній характер псалмодій.

В інтонаціях псалмодійного речитативу людина як певна конкретна особа, з притаманними їй відчуттями життя, почуттями й переживаннями, не набуває прямого відображення. Слово, виголошене співаком у такого роду речитативах, звучить абстрактно, відірвано від життя. Інтонації псалмодійного речитативу зберігають у собі колорит таємничості, сакраментальності. Позакультові дійства мають у собі інтонації, у яких усе ще відчувається настирність заклинателя, закляття жерців.

Інтонаційний матеріал псалмодійного речитативу цілком відповідає своєму призначенню: для псалмодійного речитативу характерна одноманітність, часом у буквальному смислі повна однотипність. Зовнішньо псалмодійні речитативи часто представлені готовими формулами.

В історичних піснях і думах, навпаки, речитативи наповнюються індивідуально-емоційним змістом виконавця. Про це свідчить уся історія українського кобзарства й лірництва, спогади-враження багатьох фольклористів та записи виконання творів кобзарів фонографічного періоду.

Особливості виконання пісенних творів різних жанрів

Купальські, русальні пісні, веснянки-заклички, особливо показові для поліського регіону, інтонуються на крайніх звуках грудного регістру, голосно, навіть „криком". У давні часи виконавці „кричали" ці пісні на межі фізичних можливостей: силою голосу, тембрами, підсиленими „внутрішнім переконанням", намагалися вплинути на сили природи в потрібному напрямку.

Жнивні пісні виконувались жінками іноді сольно – під час роботи або в перерві, коли жниця випростується для короткого перепочинку. Стиль – парландо. Завершальна частина наспіву нерідко виконується з прискоренням.

Балади виконуються протяжним стилем. Але темп співу (повільний) призводить до скорочення тексту: фізично важко виконати 40 – 50-строфну баладу, тому вона скорочується до 4 – 8 строф і фактично перетворюється на ліричну пісню. Протяжний стиль тяжіє до розспівного виконання й певної асиметрії балад.

Карпатські співанки-хроніки старші співаки виконують швидше, у молодших виконавців помітна схильність до більшої пасивності й повільніших темпів. Рецитації співанок-хронік у старших співаків часом нагадують голосіння, про що пише С. Грица. Зміни в різноманітній пульсації ритму співанок-хронік викликаються посиленням експресивності співу, впливом мовлення та акцентуванням у співі окремих складнощів

(допомагають собі короткими енергійними рухами голови, плечей).

Одноголосний стиль у ліриці за своїм походженням не дуже давній, він виник у період пізнього середньовіччя. На відміну від епосу в ліриці за предмет зображення обираються не події чи об'єкти, а почуття, переживання, настрої. Роль сольного співочого стилю в ліриці визначальна. Сольні пісні ліричного жанру відзначаються більш „особистим" настроєм та змістом, ніж гуртові.

Одноголосний ліричний стиль є домінуючим у виконанні творів ліричного жанру.

Козацькі пісні виконуються у двох стилях – кантиленному (пісенному) та парландовому (речитативно-декламаційному). Особливо парландовий стиль властивий історичним, козацьким, чумацьким пісням. Колорит благородної краси й емоційної стриманості створюють: мелодія кантиленного типу, гармонійний мінор, нешвидкий темп, помірна розспівність, певна споглядальність (кантиленний стиль).

Лірико-побутові пісні. Рухаючись по території України зі сходу на захід, можна спостерігати, як збільшується співоча активність чоловіків. Паралельно з цим зі сходу на захід мелодизм поступово змінюється все яскравіше вираженою моторикою, досягаючи переваги ритміки в лемківських піснях на Закарпатті. Ці риси особливо підкреслено виступають у лірично-побутових піснях. Зі сходу на захід зростає кількість мажорних наспівів і падає відсоток мінорних.

Танцювальні пісні. Виконання їх спрямовується єдиним емоційним поривом і посилюється імпровізацією: та ж сама пісня-танець видозмінюється не лише в сусідньому селі, але й на сусідньому кутку, на іншій вулиці чи впродовж вечора або свята. Красномовний погляд, хвацький оберт голови можуть змінювати пісню-танок.

Пісні-романси фольклорного складу потребують від виконавців великого діапазону й широкого дихання (наприклад, „Ой глибокий колодязю, золотії ключі” у виконанні Ніни Матвієнко).

Емігрантські пісні. Уся емігрантська пісенність пронизана настроєм ностальгії блукача в середовищі діаспори, роздвоєністю уяви, постійною мрією про повернення до рідної землі. Нереалізована для багатьох мета породжувала комплекс вини, потребу „сплатити борг” блудних синів. Драматичність, тривожність, несподіваність, надія на краще й розчарування – ось далеко не повний перелік психологічних станів шукачів міражного „земного раю”, котрий має передати співом виконавець. Головне – показати злам для трудівника землі, звиклого протягом століть з діда-прадіда до свого гнізда. Цей злам рівнозначний потрясінню. Постійна туга за домівкою – ось головне, що треба передати виконавцеві в парландовому чи пісенному стилі відтворення, сольно чи ансамблево, „на жалібний лад”. Загалом же виконавська гама – від традиційності до безжурного оптимізму.

Церковні пісні. Відомий дослідник цього жанру Б. Кудрик зазначав, що церковна пісня – це синтез церковно-народної піснетворчості із західноєвропейською гімнографією та світською музикою. Це пісні релігійного характеру, розраховані для співу в церквах до й після Літургії впродовж календарного року. Нотних зразків до XVIII ст. до нас не дійшло. Розквіт церковних пісень припадає на XVIII ст., коли їх називали кантами, псалмами. Створені талановитими священиками та дяками, вони були різні за змістом, пристосовані до місцевих співочих традицій. Мелодії – близькі до традиційних народних пісень. Виконувалися, окрім інших, спудеями (студентами) різних навчальних закладів, які поширили їх по всій Україні, мандруючи з театром чи вертепом, до яких

вони належали. Церковні пісні були найпростішими й найкращими зразками європейської музики. У церковних піснях своєрідно пристосовано до українського матеріалу європейські засоби музичної виразності. Порівняно з традиційними народними піснями церковні пісні є строфічними із симетрично поділеною мелодією на кратні частини. Можливості виконання церковних пісень полегшено. Багато церковних пісень перейшли в народ через близькість їх до фольклорних мелодичних та словесних структур. Народне середовище викинуло з них усе ненародне й залишило лише те, що близьке до традиційних форм. Це напівсвітські, напівцерковні твори. Перший збірник – „Богогласник" Почаївської друкарні 1791 р. (238 пісень). Твори „Богогласника" не призначалися для виконання в церкві. Вплив „Богогласника": на репертуар і манеру виконання народних співаків. Мелодії, записані одним голосом в альтовому ключі. До половини XIX ст. вийшло не менше чотирьох видань „Богогласника".

З часом діапазон сюжетів у релігійних піснях розширювався. Особливо популярними серед українського люду ставали пісні, присвячені улюбленим святим – Миколаєві, Варварі, Василю, Іванові, Дмитру, Михайлові та іншим, чудодійним іконам, дивам тощо. Відповідною має бути й манера, характер виконання. Пісні про Смерть, Страшний суд, Сирітку, Правду і Кривду, Багача, Лазаря відбивали високоморальний образ українського народу та його „природну християнськість", людяність, а також високий, але лагідний тонус релігійного почуття. Стилістика виконання церковних пісень явно випливає почасти з ранніх українських партесних концертів та ранніх українських романсів. Церква знайшла в цих піснях допоміжний, позацерковний чинник національного та особливо морального виховання. Церква не переслідувала

ці пісні як „поганські”. Церковні пісні в народі мали назву „набожні”. Народно-побутова манера сольного співу виявляє себе й у піснеспівах сучасних християн – бабтистів тощо.

Зональність співочих стилів

В Україні простежуються три різновиди вокально-темброві традицій і безліч перехідних.

1. У східних областях і Подніпров’ї під час співу на вулиці жіночі тембри мають грудне забарвлення. Звук видобувається міцний, зичний. Зразком можуть бути співаки Черкаського краю, де ця манера є чи не найхарактернішою. Солістки не йдуть вище „ля” – „сі” 1 октави, альти-солісти – „фа” – „соль” 1 октави.

Якщо Черкащину взяти за умовний центр, то на північ (Полісся) й на південь (Поділля) ця манера загалом зберігає свої ознаки, але дещо пом’якшується: при збереженні основних характеристик трохи зменшується інтенсивність звуку. На схід від Черкащини простягається регіон, схожий з „Центром” традицій.

2. При рухові на Захід спостерігається швидка зміна манер співу. Починаючи із Західного Поділля й Галичини, можна говорити про появу другого роду вокально-темброві традиції. Головні її ознаки – використання, окрім грудного, ще й головного регістру жіночих голосів при порівняно стриманій гучності співу. Народні співаки вживають грудний і головний регістри у специфічно народному плані. Темброві характеристики голосів нерідко індивідуальні. І головне: перехід з грудного в головний регістр не супроводжується „прикриванням” звуку.

3. Третя вокально-темброва традиція є найменш поширеною. Вона особливо показова для Подністров’я, зокрема лівобережних районів Дністра від Східного Поділля до Галичини. Однак вона поширена не суцільним

масивом, а перетинається з клинами двох попередніх вокально-темброві традицій. Особливість цієї третьої традиції – використання мікcту. Манера співу – легка, висвітлена, на змішаних регістрах. Без напруження береться в жіночих голосах „ре”, „мі” другої октави, які є такими ж кульмінаторними тонами, як „ля”, „сі” першої октави в подніпровсько-лівобережній традиції.

У становленні трьох основних вокально-темброві традицій вирішальну роль відігравала формантна структура місцевих говорів (зона концентрації мовлення).

Говір лісостепової та степової зони позначається глибоким, грудним тембром, з відчутним задньопозиційним звукоутворенням. Вимова округла, з виразно придиховою атакою, яка особливо відчутна на звукові „г”, з активним поданням наголошених складів, а іноді й появою побічних наголосів. На схожих акустико-темброві показниках тримається і спів Подніпровсько-лівобережного регіону. Чи не найвиразніша така відповідність простежується на Черкащині. У місцевостях, де у співі вживаний мікст, говір легкий, з призвуком головного резонування (або мікстового), з ледь „металевим” присмаком. Звукоутворення наближене до зубів, його можна назвати середньопозиційним. Вимова порівняно „висвітлена”. Усе це простежується і в особливостях співу.

Нарешті, там, де вживається у співі головний регістр, говір відзначається передньопозиційним звукоутворенням (звук формується наче „біля зубів”), значно посилена артикуляція. У вимові ясно чути відтінки головного резонування – навіть у низьких голосах.

Зрозуміло, що три виділені традиції – це тільки узагальнення. Між ними існує дуже багато перехідних ланок.

Відомості про існування різних вокально-тембрових традицій мають важливе значення для свідомого їх використання в роботі зі студентами.

Не варто вдаватися до порівнянь між собою („краще” – „гірше”) різних вокально-тембрових традицій. Слід також застерегти й від спроб „оцінного” зіставлення голосів, поставлених професійно, з голосами виконавців самодіяльної сцени.

Художні наслідки залежать не від манери співу, не від „поставленості” чи „непоставленості” голосу, а від низки причин, і не в останню чергу – від музикальності й обдарованості виконавців. Багатоманітність виразності народного співу ширша, ніж виразність професійного мистецтва. Це твердження А. Іваницького поділяє багато педагогів. Пояснюється це просто: народний спів не регламентується спеціальною методикою. Ідеться, звичайно, про автентичний народний спів. Спеціальна ж методика вивчення народного співу, що нині буквально народжується на наших очах, навпаки, передбачає опанування студентом регіональних співочих стилів сольного співу.

Отже, народна співоча традиція накопичила здобутки, які здатні дати свіжий імпульс розвиткові професійного й аматорського мистецтва.

Здійснений огляд народних співочих стилів – це намагання привернути увагу педагогів-вокалістів до власне предмета вивчення студентом особливостей сольного виконавства.

У народній співочій традиції приховано значні можливості розгортання вокально-педагогічного процесу. Фольклористичні проблеми співочих стилів стають проблемами народно-вокальної підготовки сучасного студента. Вивчення народної співочої традиції – шлях до подальшого розвитку народного співу та його художньої

пропаганди. Звичайно, більш глибокий аналіз співочих стилів – справа майбутнього. Але на рівні сучасного стану розвитку вокально-фольклористичної науки та особливо забезпечення навчального процесу методичним елементом „штриховий варіант” класифікації регіональних співочих стилів можна вважати достатнім.

Отже, в Україні існують такі регіональні співочі стилі:

- Карпатський регіон (гуцульський, підгірський, закарпатський стилі);
- Галицький регіон (Львівщина, частина Івано-Франківщини);
- Карпатський регіон (лемківський);
- Поліський регіон (з волинським, житомирсько-київським і чернігівським підтипами);
- Волинський регіон (південь Волині й Рівненщина);
- Степовий регіон;
- Наддніпрянський регіон;
- Подільський регіон (східно- й західноподільський).

Як зазначав Ф. Колесса, відмінності між стилями окремих регіонів такі значні, що можна говорити про наявність музичних діалектів, які в основному збігаються з мовними діалектами. Отже, при визначенні стилю виконання фольклорного твору велике значення має його поетичний текст, особливості інтонаційної структури, метроритм тощо.

Особливості виконання пісень однієї території: Сумщина

1. Вплив російської манери народного співу на виконання народно-української пісні в російських поселеннях та в українських селах, які межують з Росією.

2. Мелодії календарних пісень, на які виконуються веселі, жартівливі куплети – короткі, „формулоподібні”,

невеликого звукового обсягу – за характером відтворення ніби вигукують або рецитуються скоромовкою. Вони часто завершуються глісандуючим вихідним вигуком „гу” (або „йох”), коротким і відривчастим.

3. Мелодії календарних пісень (розспівні, ліричного складу) – виконуються повільно, стримано, зі значною інтонаційною та ритмічною розкутістю. Мелодика вишукано прикрашальна. Специфічна ознака – глісандований хід униз на малу терцію від завершальної тоніки („видих”).

4. В окремих місцевостях застосовують фальцетні призвуки, усілякі барви голосу, глісандо, різноманітні зміни опорних і допоміжних звуків, недоспівування слів у заключній частині пісенної форми.

5. Пісні весільного обряду в північно-східній зоні області, що межує з Чернігівщиною, спів більш стриманий, урівноважений. Виконавці наче намагаються відійти від повсякденності. Так інтонуються й російські весільні пісні області. Нескінченні повтори приспівки „льолі” надають їм відтінок відчуженості.

6. Весільні пісні з південної й південно-західної частини цього регіону характеризуються виконавською манерою носіїв фольклору, яку можна назвати відкритим співом, можливо, навіть із формуванням звука.

7. Необрядова лірика. Виділити характерні локально-стильові ознаки в цій групі пісень важко, оскільки в них переважають загальні інваріантні властивості. Деякі пісні завдяки яскравій інтерпретації обдарованими виконавцями набули певної індивідуалізації щодо манери співу, способів мелодико-факторного розвитку.

8. Протистоять одна одній манери виконання: експресивно напружений колорит звучання, майстерний орнаментально-імпровізаційний розспів і підпорядкований

рівній ритмічній пульсації наспіваний рух мелодійного дихання, сповненого світлих тонів.

9. У ліричних піснях, незважаючи на окремі особливості виконавського стилю, домінують варіанти української традиційної лірики.

10. За останні десятиліття в області зафіксовано індивідуальні епічні стилі кобзарського мистецтва Є. Мовчана, Є. Адамцевича, Ф. Терещенка, І. Петренка, В. Житченка:

- традиційна жанрова речитація тісно переплітається з декламаційними зворотами ораторсько-мітингової мови, вигуками, закликами;
- своєрідна „фанфарність” та ритмічна активність динамізують виконання;
- характерні „романсово-пісенні” звороти наприкінці окремих музичних побудов свідчать про спорідненість з українською міською піснею.

Таке поєднання різних інтонаційних явищ є ознакою не тільки виконавського стилю кобзаря, але й тих змін, що спостерігаються в сучасній співацькій епіці. Типова кобзарська традиція речитування еволюціонувала у творчості останніх трьох бандуристів у площину ліро-епічної пісні.

Сучасні „відкриті” народно-хорові виконавські манери й сольний спів

У 1943 році зі створенням Державного Українського народного хору під керівництвом Г. Верьовки закріпився спосіб відкритої співочої манери як адекватно-народний. Метою колективу було репрезентувати манери співу всіх регіонів України. Співацький стиль був заснований на законах українського народного виконавства. Тенденція до автентичного відтворення традиційного українського фольклору, яка була представлена цим колективом,

спрямовувалася на сприйняття традиційного фольклору як самостійного виконавського напрямку.

Державний Український народний хор мав культивувати народний стиль хорового співу, зберігати, розвивати та пропагувати українське народне мистецтво.

Григорій Гурійович Верьовка був хоровим майстром, який давав можливість співати вільно, наче без диригента. Кожному здавалося, що він співає, як сам хоче, а це було надзвичайно цінно. Хор без участі диригента співав на сцені злагоджено, точно, завжди на високому художньому рівні.

Стильові виконавські ознаки в народному хорі поєднували в собі безпосередність, образність та імпровізаційність. Виховалася ціла плеяда співців.

Анатолій Тимофійович Авдієвський, який прийшов до колективу після Елеонори Скрипчинської, узяв орієнтир на фольклорну різножанровість та єдність творчих пошуків диригента й співака. Для Авдієвського неповторність творчої особистості та природних вокальних даних виконавця були недоторканними. Так він зберіг усю природну постановку голосу Ніни Матвієнко від втручання високопрофесійних фахівців студії при хорі Г. Верьовки.

До репертуару хору входять народні пісні різних регіонів України з їх фольклорними особливостями та стилістикою вокальних манер.

А. Авдієвський виокремлює манери співу: автентичного фольклору, сімейних ансамблів, регіональних хорових колективів (Черкаський, Закарпатський) та такого різновиду хору, як хор імені Г. Верьовки тощо.

А. Авдієвський уважає, що хор імені Г. Верьовки є професійним колективом, у якому затверджується загальна народна манера співу в Україні на професійній основі. У колективі виконуються пісні суто фольклорного плану, а

також духовні твори: духовна музика поєднується з народним репертуаром. Але хор не може підміняти собою крайові колективи.

Хор Григорія Верьовки не може співати манерою Черкаського народного хору, не може передати всієї специфіки його колориту. Якщо деякі колективи наслідують манеру інших хорів, то вони гублять своє обличчя, крім того, така підробка виявляється штучною. Особливо це помітно в солістів.

До останнього часу справжніх народних співаків у нас не готували на вокальних факультетах музичних училищ і ВНЗ. І тільки студія хору Г. Верьовки виховувала й виховує таких співаків. Нині справа зрушується, відкриваються відділення й факультети народного співу педагогічних училищ і педагогічних університетів та закладів культури.

Пісню цього регіону ніхто не заспіває краще, ніж місцевий аматорський чи професійний хор. Те ж стосується й сольного народного виконавства: ніхто не зможе краще виконати пісню певного краю, ніж сам виходець з нього.

В історії становлення виконавського стилю співаків хору імені Г. Верьовки був період, коли виникла гостра дискусія між прихильниками „народного” й „академічного” співу. Однак, як засвідчила подальша діяльність хору, дискусія ця була позбавлена серйозного практичного й теоретичного ґрунту. Адже загальновідома істина, що в українській народнопісенній спадщині багатоголосні пісні поділяються на два основні типи: підголоскові й гомофонно-гармонійні, виконання яких вимагає відповідної („народної” чи „академічної”) манери співу. Та й у професійній хоровій літературі безліч творів, у яких органічно сполучаються елементи обох пісенних

типів. Безпідставність таких давніх суперечок блискуче довів А. Авдієвський у теорії й на практиці.

А. Авдієвський у виконавській інтерпретації народних пісень дотримується принципу поєднання характерних особливостей і виразових можливостей „народної” та „академічної” манери співу. І в цьому, безперечно, виявилась одна з яскравих самобутніх рис індивідуального стилю виконання хору імені Г. Верьовки. Фонічна й емоційна густота тембрів середніх і нижніх регістрів жіночих голосів поряд з іншими поєднується із світлим звучанням цих же голосів у високих регістрах. Це явище служить своєрідним прецедентом для розгляду аналогічних виявів і в сольному співі: як для солістів цього хору (стилістично вони не можуть протиставляти себе хору), так і для „незалежних” солістів, які виступають із власними програмами.

Питання для самоконтролю

1. Розкрийте сутність поняття „сольний стиль вокального виконавства”.
2. Виникнення кобзарсько-лірницького мистецтва.
3. Що собою являє:
   – селянський сольний спів?
   – стиль Максима Микитенка?
   – стиль Явдохи Микитівни Сивак (Зуїхи)?
   – сучасний стиль Агафії Федорівни Чередниченко?
   – стиль Уляни Петрівни Кот?
   – сучасний стиль Антоніни Іванівни Голентюк?
   – виконавський стиль І. Нечуя-Левицького?
   – виконавський стиль Марка Вовчка (Марії Маркович)?
   – виконавський стиль Опанаса Марковича?
4. Охарактеризуйте:
   – пісенно-романсовий стиль народного співу;

– епічний вокально-виконавський стиль кобзарів;
– епічний вокально-виконавський стиль лірників;
– епічний вокальний стиль виконання історичних пісень.

5. Дайте харатеристику речитативу в народному співі.
6. Розкрийте особливості виконання пісенних творів різних жанрів.
7. Поясніть зональність співочих стилів.
8. Назвіть представників сучасної „відкритої” народно-хорової манери й сольного співу.

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИКЛАДАННЯ СОЛЬНОГО НАРОДНОГО СПІВУ

Тема 3. З історії викладання сольного народного співу

За останніми науковими дослідженнями (Л. Потапова), будь-яке музичне виховання розпочинається з внутрішньоутробного розвитку дитини. Тому можна вважати, що народний спів транслюється двома шляхами: а) спів матері ще ненародженої дитини; б) звучання народнопісенного виконання оточуючих, яке також сприймається дитиною до її народження. У такий спосіб на автоматичному рівні забезпечується розвиток не тільки задатків народного виконання, але й передача з покоління в покоління як в онтогенезі, так і у філогенезі.

Першою методикою навчання народного співу була методика наслідування: усі співали так, як співали матері й уся родина. Ця методика існує й понині.

З виокремленням професійного народного співу навчальна ситуація змінюється: навчання співу передається окремим співакам за певну плату або з примусу, але обов'язково – поза межами родини. Дочка князя Всеволода Ярославовича, Анна Всеволодівна „зібрала молодих дівчат і навчала їх письма, ремесла, співу, шиття та інших корисних для них знань".

З приходом християнства й виокремленням церковного співу методика навчання концентрується в колах викладачів вокалу при монастирях, у церквах. Народний спів був використаний церквою для введення культової вокальної музики. Як правило, методика церковно-народного співу була нефіксованою й передавалася безпосереднім виконанням. Учні запам'ятовували методи та прийоми навчання й

використовували їх, коли самі ставали на шлях викладання.

Методика народного співу не виділялася з методики навчання співу церковного до того часу, доки суспільна художньо-естетична свідомість не стала фіксувати необхідність у розвитку співу народного. Тому до середини XIX ст. народний спів не самоідентифікував себе, не маючи змоги протиставлятися пануючому церковному співу.

З розвитком опери, починаючи з XVII ст., формується академічний стиль виконання, відмежовуючи себе від церковного. Світський академічний професійний спів витісняв народний так само, як і церковний.

Методика викладання співу в Україні IX – XI ст. існувала тільки у формі усної передачі. На жаль, ні викладачі, ні учні не фіксували на папері ні вправ, ні установок того, кого навчали. Лише з XVII ст. розпочався процес записування основних методичних правил. Цей процес збагачується у XVIII ст., коли з'явилися перші підручники хорового, підкреслимо, співу. Тільки в XIX ст. можна говорити власне про методику викладання сольного співу. І пов'язується це з піднесенням у музичній культурі романтичного начала, яке обов'язково тяжіло до індивідуальності, інтимності почуття й породило в Україні жанр пісні-романсу, а в Росії – жанр так званої „російської пісні". Першими представниками педагогів-вокалістів були композитори, які ж самі й навчали співу викладачів. Серед них – Глинка, Варламов, Верстовський, Аляб'єв, Гурильов та ін. З розвитком національної самосвідомості в середині XIX ст. у Європі стали виявляти себе народні манери співу, скажімо, тірольський стиль йодль, інші національні стилі, як, наприклад, інструментально-вокальний вербункош в Угорщині тощо.

Стали формуватися й відповідні методики передачі (вивчення) цих стилів у вокально-музичних національних педагогіках.

У вітчизняній музичній педагогіці методика навчання народного співу розпочиналася з методики викладання співу в школі, яка будувалася виключно на національній народнопісенній основі, хоча церква вносила свої корективи й диктувала відповідний репертуар. Виконавська стилістика народнопісенного й церковного репертуару в дитячому середовищі виявляє себе ще слабо, домінує головне звучання, особливо в дискантів. Ось чому, якщо вже й говорити про народний спів у дитячому середовищі, то тільки про ту складову його стилю, яка тяжіє до головного звучання.

Методика народного співу сформувалася на теренах України тоді, коли виникла потреба ідентифікації народного гуртового й сольного співу. У народному виконавстві виокремилась манера циганського співу. Паралельно зі стилем російського романсу, який поширився в Україні з початку XIX ст., сформувався стиль українського солоспіву (пісні-романси). Стилістика цих різновидів передавалась усною традицією.

Розподіл пройшов по лінії інструментального супроводу та тендерних ознак. Народна манера подачі українських пісень і пісень-романсів зумовлювалася фортепіанним супроводом. Виконання у власному супроводі на фортепіано стало виключно прерогативою жіноцтва. Виконання в супроводі гітари було притаманне чоловікам. До кінця XIX ст. сформувався стиль вокального виконання народно-побутових творів робітничою молоддю в супроводі гармошки. Гітара до кінця XIX ст. стала супроводжувати побутовий (почасти – народний) спів молодшого офіцерства, дрібного чиновництва, студентства тощо. Методик як таких не існувало, передача навичок

співу й виконання здійснювалася практично в безпосередньому музикуванні.

Про методику викладання сольного співу можна говорити лише з часів кінця 30-х років XIX ст., коли М. Глинка виступив як вокальний педагог та О. Варламов видав свою „Повну школу співу” тощо.

Композитори Західної (тоді Австрійської) України, хоча й були, за висловом Д. Антоновича, „надто провінційними і в музиці не фахівцями”, усе ж ці священики створили потужний прошарок напрацювань у галузі методів викладання співу в школі, що було своєрідним поштовхом для вокалістів-фахівців.

Це Ізидор Воробкевич (1838 – 1903), Віктор Матюк (1852 – 1912), Анатоль Вахнянин (1841 – 1900), Остап Ніжанківський (1862 – 1919), Порфир Бажанський (1836 – 1920), Йосип Кишакевич (1872 – 1953), Генрік Топольницький (1869 – 1920), Андрій Казбирюк (1849 – 1885) та інші – професіонали, як, скажімо, Денис Січинський (1865 – 1909), Філарет Колесса (1871 – 1947). Посібники й виступи з методики співу Миколи Леонтовича (1877 – 1921), Кирила Стеценка (1881 – 1922), Олександра Кошиця (1875 – 1944), Бориса Підгорецького (1873 – 1919), Павла Сениці (1879 – 1960), Порфирія Демуцького (1860 – 1927), Василя Барвінського (1888 – 1963) та ін. пережили себе на 100 р. і ввійшли у XXI століття.

М. Глинка як співак і вокальний педагог

М. Глинка розробив так званий „концентричний” метод вокального навчання, який належить до спеціальних вокальних методів. За цим методом навчання слід розпочинати з середини діапазону голосу учня – від тонів, що виконуються без будь-яких зусиль (примарних звуків) та з формування на них необхідних професійних властивостей звучання. Глинка пропонує поступово

поширювати таке звучання вгору і вниз по діапазону голосу. Особливістю цього методу є глибокий індивідуальний підхід при навчанні співака. Педагогічні твердження М. Глинки лежать в основі сучасної вітчизняної методики вокального навчання. У практиці сольного навчання провідною є глинківська „Школа співу для сопрано”.

Біографи пишуть, що коли починали чогось навчати М. Глинку, нічого не виходило. Успіх приходив лише тоді, коли він розпочинав навчатися сам.

М. Глинка часто співав у будинках, куди його запрошували. Він мав розвинений вокальний смак і давав точні оцінки співакам – Дюпре, Рубіні та ін. Для співачки Тозі він написав каватину, уникаючи середніх нот її голосу, які звучали найгірше. М. Глинка завжди любив навчати співу, і коли він отримав посаду капельмейстера придворної співочої капели, то дуже радів, тому що то було, як він говорив, „відповідно до здібностей”. З 1 січня 1837 року М. Глинка розпочав навчання співаків за власною методою. М. Глинка добре знав справжній український народний спів із вуст самого народу, коли прослуховував десятки голосів для своєї капели, зокрема й відомих людей, як, наприклад, Скоропадського, який чудово виконував чумацькі пісні.

Із задоволенням М. Глинка займався співом з С. Гулаком-Артемовським, Леоновою. М. Глинка, оволодівши методикою викладання світського співу, планував зайнятися церковним співом. В. Багадуров, говорячи про масштаби вокально-методичної роботи М. Глинки, наводить біографії 28 російських та іноземних вокалістів – сучасників композитора. Основу методики викладання співу становить естетика народного співу („Упражнение для уравнения и усовершенствования гибкости голоса”, 1836 р.).

О. Варламов як співак і вокальний педагог

Співак (тенор), педагог-вокаліст, автор методичного посібника „Повна школа співу”, виданого в 1840 році. Співу навчався в Петербурзькій Співацькій капелі, здібності співака привернули увагу самого Бортнянського, який брав участь у його заняттях. У 1819 р. був призначений учителем співаків російської придворної церкви в Гаазі (Голландія). У 1823 р. повернувся до Петербурга, працював учителем співу в театральній школі, з 1829 р. – у Придворній капелі. У 1827 р. познайомився з М. Глинкою. Великий успіх мали концертні виступи талановитого співака.

Не маючи великого співацького голосу, він захоплював слухачів тонкою вдумливою та інтерпретацією, майстерністю кантилени, виразністю декламації. Свої виконавські принципи зафіксував у книзі „Повна школа співу”, одному з перших методичних видань з вокальної педагогіки.

Володів скрипкою, віолончеллю, гітарою, фортепіано. У виступах користувався гітарою, у роботі з вокалу – фортепіано.

В основу методики викладання співу Варламова покладена кантиленна російської народної пісні, мелодизм вправ широкого дихання й елементи манери виконання співаків-циган: емоційна наповненість, пристрасність, імпровізаційна свобода мелодичного розвитку.

О. Верстовський як вокальний педагог

Композитор і театральний діяч О. Верстовський виступав водночас і як вокальний педагог. Володів народною манерою співу, навчався вокального мистецтва в Тарквіні. Музикою займався з дитинства (фортепіано, скрипка). Посідав провідне місце в артистичних колах Москви. Був учителем-вихователем єдиної на той час

оперної та драматичної трупи. Чудовий музикант і знавець сцени О. Верстовський приділяв велику увагу професійному навчанню акторів. Сприяв піднесенню художнього рівня й покращенню роботи театральної школи. Зробив великий внесок у справу підбору й виховання акторів (тенор А. Бантишев, драматична актриса Л. Нікуліна-Косицька та ін.). Тридцятип'ятирічний період роботи Верстовського в московських театрах часто називають „епохою Верстовського".

Питання методики викладання народного співу в музично-педагогічній діяльності і творчості українських композиторів XIX – XX ст.

Велике значення в налагодженні навчання сольного співу мала педагогічна діяльність класика української музики М. Лисенка (1842 – 1912). Серед його робіт, присвячених вихованню співу, – збірник „Молодощі" (1875) та „Збірка пісень у хоровому розкладі, пристосованому для учнів молодшого й підстаршого віку в школах народних" (1908).

Якщо в першому було, окрім ігор, 13 веснянок з фортепіанним супроводом, то в другому – пісні майже всіх жанрів, у тому числі й для дорослих. Відкриття „Музично-драматичної школи", де викладався сольний спів, було логічним завершенням організаційно-педагогічної роботи Лисенка. Практичне втілення сольно-вокального розвитку дітей – опери „Коза-дереза", „Пан Коцький", „Зима і Весна".

Багатий педагогічний досвід М. Леонтовича (1877 – 1921) послужив основою для створення „Практичного курсу навчання співу в середніх школах України" (1919), який ставив за мету охопити вокальним вихованням якнайширші кола учнів. Для вокального розвитку Леонтович, окрім українських, пропонує російські й

білоруські народні мелодії. Але репертуарною основою навчання співу Леонтович уважав українські народні пісні (50 творів для школярів). А навчальні посібники „Нотна грамота” та „Сольфеджіо” виконували функцію додаткових матеріалів для розвитку навичок співу. Програма, розроблена Леонтовичем для загальноосвітньої школи, суцільно була побудована на народнопісенному матеріалі. Щедрою й багатою виявляється педагогічна спадщина К. Стеценка (1882 – 1922). Особливою популярністю користувалися його збірки „Луна” (1917) та три випуски „Шкільного співаника” (1918). Методичні основи навчання співу К. Стеценко виклав у посібниках: „Початковий курс навчання дітей нотному співу” (1918), „Методика шкільного співу” (рукопис), „Програма навчання співу, складена для єдиної школи, та пояснювальна записка до неї” (рукопис), „Українська народна пісня в народній школі” (1917).

Дві його опери „Лисичка, Котик і Півник” (1911) та „Івасик-Телесик” (1911) були своєрідним наочним посібником для навчання дітей сольного співу.

Я. Степовий (1883 – 1921), відомий збірниками пісень „Проліски” (1921), „Малым детям” (1911), „Кобзар” (1919), „П’ять шкільних хорів” (1920), „Шкільні хори” (1921) та своїм „Популярним курсом елементарної теорії музики”, виявив себе знавцем дитячої психології сольного виконання. Матеріали обробок українських народних пісень, власні твори композитора слугують репертуарною основою розвитку сольного співу дітей різного шкільного віку. Особливо це стосується його оригінальних творів, які стають у нагоді для методики викладання сольного співу для дорослих.

Свій внесок у вирішення проблем навчання сольному співу дітей на російськопісенному музичному матеріалі зробив В. Сокальський (1863 – 1919). Його збірка

„Подснежник” (1896) з авторською присвятою „Русским детям” чудово поєднує в собі доступність діапазону, методики й тематики пісень, а дитяча опера-казка „Ріпка” (1898) утілює основні думки композитора щодо побудови системи дитячого пісенного виховання, висловлені в численних виступах композитора в газеті „Южный край”.

Педагогічне кредо Ф. Колесси (1871 – 1947) – народнопісенне виховання засобами сольного виконання. У „Шкільному словнику” (1925) композитор у порядку зростаючих вокально-виконавських труднощів виклав 226 пісень, здійснивши гігантську роботу, щоб „подати пісенний матеріал для науки в народній і середній школі”.

Педагогічний досвід, тонке художнє чуття та здобуток ученого-фольклориста допомогли Ф. Колессі відібрати для вокального виховання високохудожні зразки народнопісенної лірики, щоб „привчалась молодь пізнавати й цінити народну творчість та перейматися її духом” (посібник „Співаймо” (1926) та „Збірки народних пісень” (1927) для шкільних хорів).

П. Козицький (1893 – 1960) – автор збірки „10 шкільних хорів” та фундаментальної праці „Спів і музика у Київській академії за 300 років її існування” (1971) органічно поєднує народнопісенне практичне виховання дітей у трудовій школі з історичним підходом до висвітлення питань навчання сольного виконання в одному з провідних вітчизняних закладів музичної культури України. На багатому фактологічному матеріалі XVI – XVIII ст. П. Козицький доводить пріоритет української музично-педагогічної думки (у вихованні співу) того часу над західноєвропейською. Антиподом виступає праця П. Козицького „Масовий спів” (1926), написана з прокомуністичних позицій. На ниві народнопісенного виховання працював і український композитор А. Казбирюк (1849 – 1885), автор підручника „Популярное

изложение основних начал музыкальной теории, приспособленное к самообучению” (1884). Цінність підручника для справи викладання сольного співу полягає в тому, що, окрім відомостей з теорії музики та оркестрових знань, він містить методичні поради для керівників хорів, де є чимало суто вокальних рекомендацій. Підручник перевидавався неодноразово як до революції, так і у XX ст. Так, для розвитку вокально-виконавських сольних навичок неоціненною є робота А. Казбирюка „145 сольфеджіо для одного голоса” (1887), у якій використано народнопісенну творчість.

Педагогічна спадщина В. Матюка (1852 – 1912) складається з трьох посібників: „Руський співаник для шкіл народних” (1884) і доповнення до нього – підручник з музичної грамоти „Малий катехізм з музики” (1884) та „Короткий нарис науки гармонії і контрапункту” (1905). Два перші не тільки доповнювали один одного, а й навчання по них проводилось паралельно: спочатку вивчався теоретичний матеріал „Катехізму”, а потім закріплювали його на вокальних вправах „Співаника”. Прихильник навчання співу по нотах В. Матюк прагнув до того, щоб учні не заучували напам’ять пісні, а „вміли з першого погляду прочитати ноти”, могли „розпізнати інтервали” й уміли все це „відтворити голосом”. Високо оцінюючи вокально-розвивальні можливості народної пісні, композитор широко використовує їх у своїх посібниках.

С. Воробкевич (1836 – 1903), працюючи вчителем співу, багато років вивчав психологію тих, хто навчався народного вокального мистецтва: вивчав інтереси й запити, збирав матеріали для своїх педагогічних посібників. Особливою популярністю користувались його „Співаники”, у яких значне місце відводиться народним пісням. Розуміючи велике виховне значення фольклорних

зразків, композитор переконливо доводив необхідність їх вивчення в школах. Збереглися відомості про популярність посібників С. Воробкевича не тільки на Буковині і в Галичині, а й у Східній Україні. У „Співанику” (1870) автор писав про вплив народного співу на людину. Думки композитора актуальні й нині. Велику педагогічну цінність має і „Співаник”, виданий у 1889 році, у якому розвиваються не тільки ідеї сольного співу, а й поліфонічного.

В. Верховинець (1880 – 1938), успішно вирішуючи проблеми всебічного розвитку дітей шляхом залучення їх до активної ігрової діяльності, тим самим сприяв формуванню вокально-виконавських навичок своїх вихованців. У першому виданні посібника „Весняночка” (1925), який упродовж півстоліття неодноразово перевидавався, композитор-педагог переконливо доводить: ніщо так не розвиває розумові й фізичні здібності дитини, її почуття і творчу фантазію, як ігри з рухами, танцями, співом. Значну частину ігор супроводжують пісні, а також танцювальні рухи, здебільшого хороводи. Ніхто з педагогів-вокалістів навіть не ставив питання про фізичне здоров’я соліста-вокаліста до, після й у ході заняття співом, а Верховинець вирішив ці питання практично.

Корифей української музики С. Людкевич (1879 – 1980) чітко визначив головні напрямки співацького розвитку молодої людини: розробка наукових 43-х методів викладання, створення методичних підручників, широке використання народнопісенної творчості як дидактичного матеріалу. У підручнику „Загальні основи музики” (1921) С. Людкевич синтезує основні положення музичної науки з метою пропаганди народнопісенних знань серед шкільної молоді. Особливо цінним є педагогічний посібник композитора „Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу” (1930), присвячений питанням розвитку чуття ритму

співака. Ядром запропонованої композитором методики виховання чуття ритму є система різноманітних ритмічних вправ, яких більше двохсот.

Цикл обробок народних дитячих пісень „Сонечко” (1926) Л. Ревуцького (1889 – 1977) та твори, уміщені в збірниках „Молодий ленінець” (1925), „До нових перемог” (1934), „В дитячому садку” (1938), „Збірник пісень для початкової школи” (1948), „Збірник пісень українських композиторів для піонерів та школярів” (1953) не тільки збагатили дитячий концертний репертуар для сольного й ансамблево-хорового виконання, але й дали можливість наступності в розвитку вокальних здібностей від дошкільнят до старшокласників і студентської молоді. До історії музичного навчання й виховання Л. Ревуцький увійшов як один з основоположників створення української сольної й масової пісні.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть існуючі методики навчання народного співу.
2. Розкрийте основні етапи формування методики викладання співу.
3. Схарактеризуйте діяльність М. Глинки, О. Варламова, О. Верстовського як співаків і вокальних педагогів.
4. Розкрийте питання методики викладання народного співу в музично-педагогічній діяльності і творчості українських композиторів XIX – XX ст.

Тема 4. Сучасні питання методики викладання сольного народного співу

Ми вважаємо застарілою тезу, висловлену Л. Дмитрієвим у кінці 70-х років XX ст. у солідному енциклопедичному виданні: „Спів у народній манері, а також сучасне „мікрофонне” естрадне виконання не потребують спеціальної постановки голосу і ґрунтуються на природному побутовому співу. При побутовому співі голосовий апарат працює так само, як і у мовленні”.

Спростовуються окремі положення тези тим, що, по-перше, на початку XXI ст. у ряді спеціальних навчальних музичних закладів відкрито підготовку естрадних співаків, викладається методика народного співу. По-друге, природній побутовий спів, як показують сучасні дослідження, підлягає закономірностям не мовленнєвої, а співацької діяльності голосового апарату людини. По-третє, якщо у свій час естрадних і народних співаків не навчали у спеціальних закладах, то це ще не означає, що їх потрібно залишити напризволяще, не готувати до професійної діяльності.

Перед вокальним педагогом народного співу (читач відчуває незвичність формулювання) постають завдання розвитку комплексу різноманітних здібностей учня-студента. Вони стосуються як музично-артистичної, так і технічних складових мистецтва співу. Педагог має турбуватись і про те, що в недавні часи носило назву „естетичне виховання” вчорашнього абітурієнта. Нарешті, вокаліст має розвивати потрібні для майбутньої діяльності морально-вольової якості, адже наш випускник вступить **у** світ жорстокої професійної конкуренції, де тільки висока фахова підготовка може забезпечити успіх спеціалістові.

На відміну від педагогів інших виконавських спеціальностей, педагог-вокаліст не має справи з готовим

музичним інструментом, на якому зазвичай навчають. Він одночасно формує сам „інструмент” і вчить „грати” на ньому. При всій, здавалося б на перший погляд „природності” народного співу, його всезагальності й доступності, навчання співака, необхідність цього навчання потребує від педагога не тільки знань особливостей народного співу, але й спеціальних умінь розвитку учня. Уже одна „неоднаковість” анатомічної структури й функцій голосового апарату в різних співаків утруднює, а подекуди й унеможливлює застосування єдиних, придатних для всіх прийомів співу. До цього ж ще слід додати той чинник, що в навчальному закладі навчаються студенти не тільки (і не стільки!) виховані на українській народнопісенній культурі, але й на російській. Музично-соціологічний чинник, однак, виявляється чи не найголовнішим у цій справі. Як пише Ю. Юцевич, на сучасну молодь суттєво впливають: вокально-музичне оточення, музичний побут студентства та співацькі технології останнього часу формування: естрадна манера співу, рок-техніка співу, поп-техніка співу, реп-техніка співу, джазова манера співу, свінгування.

Тому виокремлення народного співу поряд з академічним відкриває перед спільнотою перспективи відродження української народної музичної культури.

Постановка голосу в народному співі

Фахівці визначають постановку голосу як пристосування й розвиток голосу для професійного використання співаками, артистами, педагогами.

Поставлений голос відзначається звучністю, підвищеною силою звучання, широтою звуковисотного діапазону, багатством тембрових фарб, чіткістю відтворення слів, малою стомлюваністю.

Методика постановки голосу для різних видів співу різна, хоча й опирається на загальні принципи використання дихання, резонаторів, артикуляційних органів.

Поставлений для співу в народній манері голос характеризується: стійким рівним звучанням усієї звукової шкали, особливим співацьким тембром, що надає голосу якості дзвінкості, округленої відкритості, здатністю плинності („ллється голос”), протяжності („тягнеться голос”), що дозволяє виконувати фрази на одному диханні, польотності (властивістю добре поширюватись на пленері, легко нестись у приміщенні).

Якщо значна частина цих якостей і властивостей притаманна голосу людини, яка не проходила спеціальної підготовки, говорять про голос, поставлений від природи.

Для класичної манери співу завжди потрібна постановка голосу. Дуже рідко трапляється, що академічним співом володіє людина без спеціальної підготовки.

Важко погодитися з твердженням Л. Дмитрієва, що „більшість співацьких голосів від природи недосконалі”. Можна лише допустити, що голоси недосконалі для академічного співу, і не більше.

Народна манера співу передбачає орієнтацію на будь-який голос учасника дійства, де звучить людський спів.

Автентична манера народного співу не вимагає спеціальної підготовки виконавця, а передбачає його безпосередню участь у дійстві. Наприклад, естетика негритянського народного виконавства допускає участь у співі всіх без винятку членів общини, навіть тих, про яких говорять, що в них немає голосу. В естетиці українського народного співу спостерігається подібне явище, але внутрішній контроль кожного з носіїв фольклору блокує участь у співі при наявності більш сильних партнерів. Ось

чому український народний спів є інтонаційно більш чистим, аніж негритянський. Саме тому в українському народному співі немає голосу, адекватного голосові Луї Армстронга, якого можуть не сприймати.

У народній манері співу з фізіолого-акустичного боку поставлений голос визначається властивістю: при мінімальних витратах м'язової енергії створити максимальний акустичний ефект. Це досягається знаходженням оптимального робочого режиму, найкращої координації, що здійснюється під контролем слуху, м'язових, резонаторних та інших відчуттів. Оптимальна координація відчувається співаком не у вигляді почуття „опори", як у академіста, а певного місця звучання; резонаторного відчуття – „маска" („академічний спів") і комплексу інших („народний спів"). Збереження співаком цих відчуттів у процесі виконання створює в слухача враження стійкості звука, поставленого голосу – чи то в народній, чи то в академічній манері.

Методика викладання народного співу за Г. Верьовкою

Окремі положення методики викладання співу розсіяні в багатьох статтях Григорія Гурійовича. Тому виклад проводимо за тими з них, у яких ідеться про 5-ту музичну студію (школу) Г. Верьовки.

1. Великий репертуар співака не завжди свідчить про художні достоїнства. Численний, не приведений до ладу музичний матеріал часом псує художнє чуття людини.
2. Треба, щоб виконавець не тільки „виспівував", але й глибоко розумів твір.
3. Аналіз виконуваного твору сприяє підвищенню художньої освіти співака.

4. Дисципліна „слухання музики” лише тепер починає ставати модною.
5. Ми влаштовували „стильні” вечори, присвячені творчості окремих музик.
6. Менш показного, але подібного ж великого значення набуває систематична робота студійців з постановки голосу. Тут набуваються технічні звички, без яких не може бути подальшого просування в роботі.
7. Ми почали нашу справу без готових трафаретів; під час праці шукали кращого шляху й використовували методи своєї роботи.
8. Удалося одержати для студії кілька направлень до інституту імені Лисенка, троє експромтом, без будь-якої підготовки склали іспит із спеціальних дисциплін (хоч вимоги при вступі були великі).
9. У 1924 – 1925 академічному році гадаємо ще більше поглибити та поширити нашу роботу. Студія має перейти до практичної ґрунтовної роботи з виховання співаків.
10. Музична студія імені Леонтовича під керівництвом Г. Верьовки була перетворена на музично-професійну школу № 5.
11. Студія, тепер уже школа, продовжує вдосконалювати методи й форми діяльності, готує повний репертуар.

Серед колег-вокалістів Г. Верьовка відрізнявся надзвичайними слуховими здібностями та вміннями читати ноти з аркуша. Звертало на себе увагу його вміння знайти власне, але дуже точне визначення будь-якого поняття та нелюбов до бездумного заучування готових формулювань. Роботу він провів значну, виховавши десятки тонких знавців співу. Крім занять постановкою голосу, приділяв багато уваги заняттям іншим. У 1921 році

Григорій Гурійович займався постановкою голосу у Н. Калнінь-Гондольфі, а згодом користувався порадами Маргарити Людвіг. Він „непогано володів голосом” (М. Людвіг), решта спеціалістів дає значно вищі оцінки. У домашньому колі із задоволенням музикував. Поверховості, недбалості в роботі не терпів. Навіть під час відпустки працював. Коли в 1925 році з ініціативи Верьовки при 5-й музпрофшколі було організовано робітничий хор (90% учасників не мали ніякої підготовки), виховання голосу було доручено вести М. Людвіг. Голосовий склад – середній. Через два роки кілька хористів вступили до музичних шкіл. П’ята музпрофшкола стала зразковою. Г. Верьовка на практиці утверджує значущість педагогічних принципів у вихованні музичних кадрів на необхідності прищеплення фахової майстерності.

Принципи особистісно орієнтованої вокальної педагогіки

Загальнодидактичні принципи

1. Принцип єдності музичного навчання, художнього виховання й вокального розвитку в співі.

1.1. Характеристика музично-педагогічних систем типу „головне – навчання”.

1.2. Характеристика музично-педагогічних систем типу „головне – виховання”.

1.3. Втрати й здобутки в музично-педагогічних системах єдності розвитку, навчання й виховання.

1.4. Вокальне виховання – вокальне навчання – вокальний розвиток – вокально-професійна освіта.

2. Принцип систематичності й послідовності музично-педагогічного навчання.

2.1. Дискретність і цілісність викладання матеріалу програми.

2.2. Єдність лінійності й концентричності у викладанні сольного співу.

2.3. Наступність у навчанні й вихованні та розвитку студента-вокаліста.

3. Принцип усвідомленості засвоєння музично-педагогічних знань, умінь і навичок.

3.1. Зв'язок знань, умінь і навичок з практичною діяльністю майбутнього вокаліста.

3.2. Виховання самостійності в навчанні, самовихованні й саморозвитку.

3.3. Юнацький оптимізм у здобутті знань та юнацький максималізм у навчанні народного співу.

4. Принцип міцності засвоєння музично-педагогічних знань, умінь і навичок.

4.1. Повторення в навчальному процесі після освоєння доступного.

4.2. Принцип Д. Кабалевського „забігання наперед і повернення назад" як принцип вокального навчання.

5. Принцип доступності народнопісенного навчання, співацького виховання й вокального розвитку.

5.1. Від більш легкого до легкого, від легкого до більш важкого, від більш важкого до надто важкого.

5.2. Від простого до складного.

5.3. Від відомого до невідомого.

5.4. Від загального до окремого, від окремого до загального (індукція, дедукція).

6. Принцип наочності у вокальному навчанні, сольно-пісенному вихованні й вокально-виконавському розвитку.

6.1.Ілюстрування еталонного зразка в народній манері виконання.

6.2.Орієнтація на довершеність педагогічного показу твору.

6.3. Педагог як взірець для студента: співвідношення нетворчого й творчого наслідування.

Музично-педагогічні принципи

7. Принцип єдності музично-педагогічного навчання, народнопісенного виховання й вокального розвитку співака.

7.1. Навчання студента в процесі оволодіння знаннями, уміннями й навичками в галузі народного співу.

7.2. Виховання співака як більш широке поняття – формування його загальнолюдської музичної культури. Формування співака як вокальної особистості у вузькому значенні (вихованні співацьких навичок народного співу).

7.3. Розвиток співака як процес реалізації природних даних, на базі яких формуються всі складові народної вокальної культури педагога.

8. Принцип єдності художнього й технічного розвитку співака.

8.1. Художній розвиток як комплекс знань, умінь і навичок реалізувати вокально-технічними засобами співака художній потенціал твору.

8.2. Технічний розвиток співака-учня як процес і кінцевий продукт оволодіння технікою співу в різних народних манерах.

8.3. Гармонійна єдність вокально-технічного розвитку з художнім.

8.4. Завершення технічного розвитку співака-учня як підлеглі завданням художнім, а останні – педагогічним.

9. Принцип поступовості й послідовності в оволодінні навичками народного співу передбачає:

9.1. Нефорсоване розширення діапазону на основі примарної зони.

9.2. Орієнтацію викладача на найменше ускладнення репертуару.

9.3. Навчання від повільного до швидкого, від легкого відтворювання до складного тощо.

9.4. Розвиток гнучкості, легкості голосу, природної свободи звуковидобування.

9.5. Розвиток природного опорного дихання неакадемічного типу.

9.6. Вирівнювання регістрів і т. п.

10. Принцип особистісно орієнтованого навчання та індивідуального підходу до учня.

10.1. Вивчення індивідуальних особливостей учня:

- фізіологічних, психічних, психофізіологічних, фізичних;
- планування навчальної програми з урахуванням індивідуальних особливостей.

10.2. Вивчення вокальних особливостей учня: акустичні дані, вокальний слух, вокальна пам'ять, вокальна уважність, самоконтроль.

10.3. Вивчення й урахування індивідуальних художньо-естетичних, музичних (вокальних) смаків, уподобань, орієнтації учня.

10.4. Педагогіка партнерських взаємин суб'єкт-суб'єктного типу.

11. Принцип єдності музично-педагогічного й музично-естетичного.

11.1. Музично-педагогічне як комплекс методів, прийомів роботи педагога на базі обраного вокально-музичного навчального репертуару (народна пісня) та народної манери.

11.2. Музично-естетичне як комплекс історико-стилістичних характеристик і жанрово-тематичної визначеності навчального матеріалу: народнопісенний репертуар та народна манера співу.

11.3. Органічне поєднання вимог народної музичної педагогіки й принципів сучасної музично-естетичної науки складає зміст принципу.

11.4. Дисбалансичні варіанти (примат музично-естетичного над музично-педагогічним призводить до збіднення знань учня в галузі методики вокальної роботи; превалювання музично-педагогічного над музично-естетичним призводить до звуження музично-естетичного кругозору студента).

12. Принцип єдності музично-педагогічного й музично-психологічного означає:

12.1. Урахування педагогом особливостей психічної організації учня.

12.2. Урахування емоційного стану учня в навчально-виховному процесі, зокрема, наприклад, на початку уроку, заняття.

12.3. Використання емоційного настрою учня як відправної точки для роботи.

12.4. Ведення емоційного стану: від настрою до відчуття, від відчуття до глибокого почуття, від почуття до художнього почуття й лише пізніше до драматизації без афектів; від ліричного до драматичного й навпаки (меншою мірою).

12.5. Музично-психологічне як продукт музичної психології.

12.6. Музично-психологічне як комплекс взаємодії досягнень сучасної музичної психології з досягненнями музичної науки взагалі має бути в гармонійному поєднанні.

12.7. Подолання сценопобоювання, психоаутотренінг.

13. Принцип зв'язку з фонетикою та орфоепією (орфоодія).

13.1. Мовно-фонетичне як нетотожне співацько-фонетичному.

13.2. Мовно-орфоепічне як нетотожне вокально-орфоепічному.

13.3. Орфоодія – наука про правильну вимову у співі.

13.4. Орфоепічні правила та їх придатність для дикції у співі.

13.5. Подолання впливу поділу слова на склади на вокалізацію складів, відкритий склад у співі за народною манерою.

13.6. Подолання впливу естрадної манери співу на народну при закриванні складів, вокалізації приголосних тощо.

14. Принцип зв'язку з музичною акустикою.

14.1. Аналіз акустичних умов вокального навчання народної манери.

14.2. Ознайомлення учнів з акустичними умовами роботи.

14.3. Поступове розширення акустичного простору для співака.

14.4. Спорадичне виконання творів на сцені, у залі, на повітрі.

14.5. Вправи на пошук акустичних точок у приміщеннях, на сцені.

15. *Принцип зв'язку з музичною етикою.*

15.1. Ознайомлення співака з правилами поведінки музиканта: на сцені, у побуті, у навчальному процесі, у народних дійствах, у навчальному закладі, на уроках тощо.

15.2. Музична етика як комплекс знань, умінь і навичок поведінки музиканта.

15.3. Система Станіславського в навчанні народного співу.

16. Принцип урахування досягнень сучасних музично-педагогічної та інших наук.

16.1. Учення про резонатори, зонну природу вокального слуху.

16.2. Дослідження в галузі голосоутворення (Юссона та ін.).

16.3. Ознайомлення з роботами видатних дослідників у галузі вокального мистецтва (Деражне, брати Триноси, Юцевич, Морозов та ін.).

17. Принцип постійного вдосконалення.

17.1. Безперервність занять зі співаком.

17.2. Обов'язкова рівномірна інтенсивність навчання.

17.3. Дотримування старого правила: краще співати небагато, але рівномірно, систематично; краще не доспівати, аніж переспівати.

Принципи навчання за методикою В. Ємельянова

В основі фонетичного методу покладено такі принципи:

1. Звертання до дії м'язів, які беруть участь у звукоутворенні, та до виявів голосової функції, що виникла в найдавніший період еволюції людини.

2. Саморегуляція звукоутворювальної системи: створення оптимальних умов функціонування природної автоматики звукоутворення через точні дії керованої частини голосового апарату.

3. Елементарні операції: формування складної співацької моторної навички з послідовності й сукупності найпростіших надалі нерозкладаних дій.

4. Повторність: багаторазове повторення однакових операцій, що викликає оптимізацію діяльності всієї системи з метою енергетичної економічності.

5. Спостережливість – візуальна й тактильна.

6. Самоімітація: повторення не чужого звуку, що сприймається тільки слухом, а свого ж з усім комплексом вокально-тілесних відчуттів.

7. Естетичний негативізм: спів заздалегідь некрасивим голосом з метою переносу уваги з контролю тембру на контроль відчуттів вібрації, тиску, м'язових рухів і фонетики.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть сучасні існуючі методики викладання сольного народного співу.
2. Розкрийте особливості постановки голосу в народному співі.
3. Охарактеризуйте методику викладання народного співу за Г. Верьовкою.
4. Обгрунтуйте принципи особистісно орієнтованої вокальної педагогіки.

РОЗДІЛ 3. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ НАРОДНОГО СПІВУ

Тема 5. Методи співацького навчання

Методика навчання співу – це сукупність систематизованих прийомів і способів керування співацьким навчанням, послідовне засвоєння яких забезпечує формування в учнів навичок відповідної вокальної техніки, здатної гарантувати розвиток комплексу акустичних якостей голосу, витривалості та невтомності голосового апарату.

Методи вокального навчання дуже різноманітні та численні, тому серед них є чимало таких, які вражають необґрунтованістю, заперечуючи основи фізіології й навіть здоровий глузд. Утім, переважна частина практичних методів вокального навчання має певні логічні та наукові передумови для використання в педагогічній практиці, хоча без їх упорядкування й класифікації навчання набуває некерованого, хаотичного характеру, а його результати важко, а то й неможливо прогнозувати. Зрозуміло, що підготовка фахівця передбачає використання таких методів навчання, що забезпечують досягнення визначеного рівня володіння вокальною технікою в передбачений навчальним планом термін.

Найбільш результативні методи вокального навчання, як відомо, формувалися протягом тривалих спостережень за діяльністю народних співаків і педагогів-вокалістів, спираючись на конкретні факти вокального навчання, незважаючи на їх досить непевний виклад та трактування.

Практично неможливо дати більш-менш повний опис усіх вокально-педагогічних методів та прийомів через їх величезну кількість. Тому більш перспективним є здійснення класифікації методів співацького навчання на

основі певних науково-логічних положень, які об'єднують методи навчання співу в окремі групи.

Наукові дослідження (Л. Дмитрієв, В. Морозов, Р. Юссон та ін.) показали, що в практиці співацького навчання найбільш поширені п'ять основних груп спеціальних методів.

Першу групу становлять методи, які безпосередньо формують в учнів м'язові установки або рухи, що впливають на голосоутворення. До таких установок належать: форми рота, положення гортані та її екскурсії, характер артикуляцій та дикцій, дихальні установки та рухи.

Другу групу утворюють методи, що впливають на тембр голосу шляхом зміни забарвлення голосних у необхідному спрямуванні, – фонетичні методи. Зміна забарвлення голосних впливає на перебудову форми ротоглоткового каналу. Це викликає зміни імпедансу, таким чином впливаючи на режим роботи голосових складок.

До третьої групи віднесемо методи фіксації внутрішніх відчуттів (зокрема „вокально-тілесної схеми"), що змінюються за умови застосування різних типів вокальної техніки. Використання методів цієї групи дозволяє формувати певну вокальну техніку з сильним, проміжним або слабким імпедансом шляхом фіксації в учнів відповідних внутрішніх відчуттів.

Четверта група методів використовує внутрішні вокальні накази та емоційні стани, пов'язані з уявленнями про відповідні почуття або настрої. При цьому емоційний настрій співака спричиняє необхідні перебудови голосового апарату, впливаючи таким чином на якість звучання голосу. Використання методів цієї групи супроводжується, як правило, відповідною мімікою

обличчя, жестикулюванням, зміною положень тіла, найрізноманітнішими рухами.

До п'ятої групи належать методи слухових впливів, суть яких полягає в установленні та посиленні зворотних зв'язків між органом слуху й гортанню. Слух учня підпадає під вплив відповідним чином організованих звукових прикладів-зразків: спів майстрів народного співу, як у „живому" звучанні, так і у високоякісних записах. Специфічним чинником для цієї групи методів є опора на рефлекторні механізми системи: слух – центральна нервова система – голосовий апарат.

У роботі зі студентами слід проаналізувати, до яких груп належать методи, що використовує викладач вокального класу на заняттях з учнями.

Методи прямого впливу на м'язові установки та дії

Специфіка методів цієї групи полягає в безпосередньому впливові на певні м'язові групи, які регулюють процес голосоутворення. Головними серед них є ротові установки співака, вплив на характер артикуляції голосних, дикцію, вдих, видих, „опорність" дихання. Слово „опорність" ми недаремно взяли в лапки, оскільки опора в народному співі дещо відрізняється від явищ опорності в академічній манері співу.

У практиці вокального навчання поширені дві установки ротового отвору – горизонтальна й вертикальна.

Спів з горизонтальним розкриттям рота властивий вокальній техніці зі слабким імпедансом. Отже, фіксація уваги учня на горизонтальному розкритті рота („посмішці") призводить до зменшення імпедансу й розвитку відповідної вокальної техніки. Використання установки ротових м'язів „на посмішку" доцільно рекомендувати тоді, коли учень співає „заглибленим" звуком або має схильність до використання вокальної

техніки з великою назалізацією, коли звук має яскраву „гугнявість”.

Вертикальне розкриття рота гальмує розтягування губ у сторони, сприяючи формуванню вокальної техніки з сильним імпедансом. Використання такої установки веде до збільшення імпедансу, і його треба використовувати в роботі з тими учнями, чий звук тяжіє до відкритого, якщо тільки педагог хоче „облагородити” народну манеру співу. Прагнення до відкритого, так званого „білого” тембру, позбавленого багатьох обертонів за нових умов має бути стриманим і залежить від позиції педагога в його ставленні до стилів народного співу.

Установки ротових м’язів слід використовувати переважно під час виконання вправ на голосні з чітко визначеною педагогічною метою. У ході виконання художніх творів ротові установки піддаються постійним змінам, тому намагання зберегти їх можуть призвести до скутості виконавця й негативно вплинути на характер інтерпретації.

Одним із прийомів контролю вокалісти радять використовувати дзеркало. За допомогою дзеркала студент може проконтролювати, якими саме установками він користується під час співу та як їх зміни впливають на якість звуку. При цьому важливо, щоб студент зафіксував відчуття, які виникають.

Методи впливу на артикуляцію приголосних

Ці методи можуть бути корисними, коли необхідно підвищити розбірливість вокального мовлення, оскільки артикуляція приголосних певним чином може впливати на налаштовування ротоглоткового каналу.

Ефективне використовування артикуляції приголосних з педагогічною метою передбачає: добре знання викладачем і учнем класифікації приголосних

української та іноземних мов, які використовуються під час навчання: уміння пов'язувати їх особливості з індивідуальними якостями учня-співака. Слід мати на увазі, що артикуляція приголосних завжди супроводжується руйнацією вокального налаштовування ротоглоткового каналу. Коли формування приголосного завершується, конфігурація каналу знову змінюється, готуючись до оформлення наступного приголосного. Немає сумнівів, що вправляння в змінюванні приголосних поєднується з різними голосними, а це є запорукою підвищення якості дикції та створення вокально-художнього образу.

Найважливішим завданням у роботі за цим методом є встановлення кожним учнем персонально, які ж приголосні краще використовувати. Під час вправляння постає дилема: зберегти тенденцію до народного співу й позбутися виконання: а) відверто „білим звуком"; б) „млявим" звуком; в) твердою або придихальною атакою; г) звуком із назалізацією („гугнявим" звуком).

Методи впливу на положення гортані та „позіх"

Вплив на положення гортані безпосередньо пов'язаний з установками ротоглоткового каналу, які не піддаються змінюванню шляхом прямого впливу на мускулатуру. Хоча за бажанням можна ізольовано впливати на положення язика, м'якого піднебіння, керувати рухами нижньої щелепи, формою губ, але координувати їх взаємодію практично неможливо.

Найдієвішим механізмом координування рухів ротоглоткового каналу є змінювання рівня гортані. Підвищення веде до скорочення розмірів глотки, зменшення її об'єму, отже, зменшення імпедансу. У співаків-початківців рівень гортані, звичайно, підвищується водночас із просуванням угору ступенями

звуковисотного діапазону, а це означає, що вони користуються вокальною технікою зі слабким імпедансом. Натомість зниження рівня гортані сприяє передумові для вокальної техніки з сильним імпедансом, звичайно, з урахуванням типу голосу та особливостей анатомічної будови голосового апарату. Для виконавців-початківців, які вивчають народний спів і практикуються в ньому, є небажаним сильний імпеданс, тому що він веде до академічної манери співу.

Домогтися прямого впливу на екскурсії гортані досить складно, тому більш ефективним шляхом впливу є використання „позіху” або, точніше кажучи, напівпозіху.

Цей прийом дає змогу здійснювати гнучкий вплив на екскурсії гортані без жорсткої фіксації її положення. Саме м’які, невимушені екскурсії гортані забезпечують необхідні для артикуляції приголосних зміни її положення. Крім того, включення „позіху” створює умови не тільки для рухів гортані, а й для перебудови інших розділів ротоглоткового каналу м’якого піднебіння, глотки, язика, нижньої щелепи, губ, сукупно створюючи необхідний імпеданс.

Використовуючи прийом „позіху”, треба враховувати, що для впливу на голосоутворення вирішальне значення має не стільки сам „позіх”, скільки початкова дія його механізму, яка залучає до роботи комплекс м’язів, що забезпечують фонаційний процес. Використання „позіху” збільшує імпеданс, тим самим сприяючи формуванню більш ефективної вокальної техніки, конче потрібної в народному співі. Не втратити визначеність народної манери – ось головне завдання педагога в роботі з „позіхом”. Для цього треба простежити, як змінюється положення гортані учня під час просування звуковисотним діапазоном вгору та вниз. По-друге, під час виконання вокально-технічних вправ, коли

використовується прийом „позіх”, потрібно кожному виконавцю особисто фіксувати відчуття, що виникають за місцем та інтенсивністю.

Методи впливу на дихання

Ці методи спрямовано на підтримування інтенсивності підскладкового тиску, щоб таким шляхом підтримувати відносно стабільний рівень імпедансу. Витрати повітря, що забезпечуються підскладковим тиском, змінюються залежно від багатьох факторів (сили та висоти звуку, характеру голосного або приголосного звука тощо), але, урешті-решт, – від вокально-художніх завдань. Таким чином, імпеданс на рівні голосових складок спричиняє неусвідомлену регуляцію дії видихальної мускулатури на основі підсвідомого руху струменя повітря, необхідного для розв’язання певного вокально-технічного завдання.

Проте, крім неусвідомленого тонкого регулювання дихання, існує чимало зафіксованих практикою та підтверджених спостереженнями прийомів, що піддаються свідомому контролю, зокрема, співу „на опорі”. І хоча фахівці вважають, що народна манера співу тримається на „не опорному звучанні”, усе ж розглянемо це явище хоча б у першому наближенні.

Прийоми співу „на опорі” схематично мають такий вигляд: співак робить вдих, спочатку знижуючи діафрагму, а потім дещо розширюючи та піднімаючи грудну клітку. Після затримки дихання починається фонація, під час якої позиція вдихання, особливо відчуття розширення ребер, фіксується, а підскладковий тиск повітря підтримується за рахунок скорочення черевних м’язів і повільного підйому діафрагми.

Зазначені особливості співацького дихання дають підстави вважати, що:

- вплив на „опору дихання” пов’язаний з одночасним керуванням м’язами – вдихачами та видихачами;
- активність м’язів-вдихачів дозволяє під час співу „на опорі” впливати на регулювання фонаційного видиху; механізм „опори” включає рухи діафрагми у сферу усвідомлених відчуттів;
- „опора”, пов’язана з утворенням передрупорної камери, сприяє регулюванню підскладкового тиску, отже, й оптимізації імпедансу;
- відчуття „опори”, яке виникає під час активного вдихання, супроводжується рефлекторним знижуванням гортані, що утворюється під час співу, сприяючи збереженню вокальної техніки з досить високим імпедансом.

І як висновок: техніку „опори”, особливо на початковому етапі навчання, слід засвоювати поступово, обережно, не поспішаючи.

Практика показує, що методи першої групи найбільш доцільно використовувати на початковому етапі навчання, оскільки вони підводять учнів-початківців до більш складних і гнучких методів. До методів першої групи можливо звертатися і на більш пізніх стадіях навчання.

Завданнями універсального застосування постають щонайменше два:

- виконуючи вокально-технічні вправи, студенти мають зафіксувати „затримку” дихання, зберігаючи це відчуття якомога довше;
- стежачи за співом колег-студентів, кожен має звернути особливу увагу на зміни якостей звуку (точніше його властивостей) залежно від відчуття „опори”.

Методи впливу на тембр голосу шляхом зміни забарвлення голосних (фонетичні методи)

Методи цієї групи суттєво відрізняються від методів безпосередньої дії на м'язові установки та рухи. Їх суть полягає у впливові на тонус гортані та настроюванні ротоглоткового каналу шляхом змінювання забарвлення та акустичних властивостей звука, а не попередніх установок голосового апарату.

Правомірність існування та використання цих методів ґрунтується на ідеї про те, що між якістю звуку, забарвленням голосних і настроюванням гортані та надскладових порожнин. Існують залежність і відповідність, ідентичні для всіх людей, що підтверджується практично.

Незважаючи на індивідуальні особливості будови голосового апарату кожної людини, їх існування цілком достатньо для реального використання методів, що спираються на зазначені зв'язки й дають можливість оволодіти будь-яким типом вокальної техніки.

Під час співу висхідного звукоряду, як показує вокальна практика, складності звукоутворення виникають з двох причин: на певних голосних гортань піднімається, отже, цей рух слід затримати; на інших голосних гортань має тенденцію до надмірного пониження, тому цей процес треба зменшити. З цього випливає, що для впливу на екскурсії гортані слід забарвлення голосного, який вимагає підвищення положення гортані, наближувати до збереження іншого голосного, що має більш низьку глоткову форманту, і навпаки – забарвлення голосного з низькою глотковою формантою – до тієї, яка має більш високу глоткову форманту.

Цей прийом зветься компенсацією або нейтралізацією голосних. Він забезпечує настроювання ротоглоткового каналу на відповідні гармоніки початкового звука гортані.

Звучання голосу набуває особливої легкості, яку добре відчуває людина з розвиненим вокальним слухом.

У роботі з „народними голосами” ця стратегія необхідна після встановлення міри „відкритості” вокальної природної манери, яку виявляє початківець. Якщо ми будемо йти за описаними рекомендаціями, то отримаємо академічну манеру співу, якщо зовсім не будемо дотримуватись означених порад, голос залишиться таким, як і був. Істина десь посередині. Домагаючись збереження означеності народної манери, усе ж слід зважати й на певну міру її окультуреності. Виходячи з того, що голосні мають специфічні голосові та ротові форманти, які за високим положенням відрізняються одна від одної, педагоги-вокалісти запропонували кілька способів добору голосних з метою досягнення їх нейтралізації. Способи ці ведуть до академічної манери виконання, тому їх застосування має бути розумно обмеженим.

Досить поширеними є рекомендації співати „І” як „А”, або „У” як „О” чи „Є” як „О” тощо.

Заслуговує на увагу досить чітка схема нейтралізації голосних, запропонована видатним українським співаком і педагогом М. Микишею. Він радить розглядати кожний голосний як фонетичний комплекс, що виникає внаслідок чіткої вимоги основного голосного, поєднаним з уявним звучанням додаткового голосного та одного з так званих резонаторних голосних – „О” або „Е”, запозичених із давньоруської мови „Юс великого” та „Юс малого”. Таким чином, вокально-художнє звучання неповних голосних української мови – „А”, „Е”, „І”, „И”, „О”, „У” – набуває за таблицею формул М. Микиші – Ю. Юцевича такого вигляду.

Таблиця вокально-художнього звучання голосних Микиші-Юцевича

У	+	$О^{н}$		
І	+	$Е^{н}$		
А	+	$Е^{н}$		
А	+	$Е^{н}$		
У	+	$О^{н}$		
О	+	$О^{н}$		
„А”	=	А	+	о
„Е”	=	Є	+	и
„І”	—	І	+	и
„И”	—	И	+	і
„О”	=	О	+	о
„У”	=	У	+	У

Ю. Юцевич пропонує трактувати таким чином: звучання основного вокально-художнього голосного складається з його вимови, доповненої уявним звучанням першого додаткового голосного, що намагається перейти в другий додатковий голосний, і завершується звучанням резонаторного голосного.

Але Ю. Юцевич услід за М. Микишею таким чином формують основи виключно академічного співу.

Не бажаючи втрачати такі великі досягнення академістів і маючи на меті застосувати їх у практиці навчання народного співу, ми пропонуємо таке. На перших порах навчання виявляти „природність” вокальної даності студента. Далі коригувати процес формування голосних залежно від самої художньої установки викладача, перемінних (змінних) величин – репертуару, індивідуальної манери подачі звуку студентом тощо. Якщо, скажімо, ми виконуємо українську пісню-романс, то, звичайно, процес відтворення її має найбільшою мірою наближатися до

рекомендацій Микиші-Юцевича. Якщо ж потрібно виконати автентичний 58 твір у його первісному звучанні, то ми взагалі відкидаємо цю схему, а йдемо за безпосередньою манерою виконання носієм конкретно цього зразка. Практика показує, що в роботі з виконавцями народної манери співу варто застосовувати звучання основного вокально-художнього голосного звука та доповнення, яке складається з уявного звучання першого додаткового голосного (на таблиці потрібний нам матеріал відділено пунктиром).

У практичній роботі з учнями пояснення, наприклад, щодо звучання голосного „А” в академічній манері матиме такий вигляд: для того, щоб вокально-художній голосний прозвучав повноцінніше, слід вимовити голосний „А”, думаючи при цьому про те, що доповнюваний голосний „О” (див. схему) прагне до звучання „У” та завершується як „О”.

У народній манері виконання ми пропонуємо: співати звук „а”, думаючи про те, що „а” прагне до звучання „о” (і не більше).

Цей останній прийом застосування („а” як „о”, „є” як „и” тощо) набагато складніше описувати, ніж використовувати. Він віддзеркалює психофізіологічний механізм свідомого добору індивідуального імпедансу кожного учня. Практика показує, що студенти засвоюють його досить легко та швидко, прагнучи до позитивних вокально-художніх наслідків. Практична ефективність цього методу забезпечується тим, що він стимулює низку фізіологічних явищ шляхом зміни забарвлення голосних. Досягаючи при цьому кращого звучання відверто неприкритого в народній манері звука, учень не усвідомлено здійснює оптимізацію імпедансу. При цьому важливо не захопитися цим процесом і не втратити означеності народної манери звучання.

Утручаючись у акустичні показники голосу, природне звучання якого не має бути тотожнім

академічній манері звукодобування, ми формуємо найкращий об'єм глотки, збільшуємо поверхні контакту складок у фазі змикання. Одначе нейтралізація „перехідних" звуків співацького діапазону відповідає механізму „прикриття" звуку, тобто регістровій перебудові голосоутворення, що вкрай небезпечно для народної манери співу. Щоправда, нейтралізація „перехідних" звуків супроводжується не тільки зростанням імпедансу на рівні голосових складок, вона викликає зміни м'язових установок, напружень у гортані. Словом, цей прийом виступає захисним механізмом у роботі апарату, тому на перших етапах роботи з початківцями, мабуть, варто-таки його застосовувати.

Використання методів впливу на тембр голосу шляхом зміни забарвлення голосних з огляду на ефективність вокальної техніки дозволяє регулювати імпеданс набагато гнучкіше й тонше, аніж за використання методів впливу на м'язові рухи та установки.

Практичним завданням для студентів у цій роботі є вправляння у відтворенні голосних без появи утруднень. Вправи проводяться під контролем викладача. Тривалість звучання кожного голосного – чверть або восьма на легато, восьма або шістнадцята не стакато. Вправа виконується як у висхідному, так і низхідному русі на центральній ділянці діапазону, розширюючи його вгору та вниз від кванти до октави.

Повторення вправи варто проводити з додаванням до кожного голосного одного-двох приголосних. Наприклад, „БА" – „БЕ" – „БІ" – „БУ" – „БИ" – „БО" (варіант, „БРА" – „БРЕ" – „БРІ" і т. п.).

Після засвоєння вокально-художнього звучання голосних урізноманітнюються вправи вокально-художнім читанням текстів до музичних творів (скажімо, „Ре-ве-та сто-гне Дні-пр ши-ро-кий" і т.п.).

Методи фіксації внутрішніх відчуттів

Методи третьої групи спираються на фізіологічні явища, які суттєво відрізняються від тих, на яких ґрунтуються методи першої та другої груп.

Під час співу в голосовому апараті виникають внутрішні відчуття, які мають чітку локалізацію й майже завжди відчутно фіксуються („вокально-тілесна схема”). Ці відчуття суттєво відрізняються за інтенсивністю та розташуванням залежно від типу вокальної техніки. Фіксуючи та запам’ятовуючи ті або інші відчуття, можна сформувати необхідну вокальну техніку.

Відчуття, які виникають під час співу, утворюють своєрідну „клавіатуру вокально-тілесної схеми”, хоча їх ефективність не однакова. Так, м’язові відчуття в черевно-діафрагмовій і нижньочеревної зонах мають дихальне походження і сприймаються не локалізовано, розсіяно на досить великій площині. Відчуття в зоні грудної клітки виникають за використання вокальної техніки з сильним імпедансом, поєднаної з роботою трахейної мембрани, отже, свідчить про включення в роботу механізмів саме такої техніки. Відчуття на рівні гортані та трахеї незалежно від типу вокальної техніки, співак, як правило, майже не сприймає, тому орієнтуватись на них не можна. Найбільш ефективним з погляду на керування фонаційним процесом є відчуття в піднебінно-зубній зоні та піднебінно-задній; задньоглотковій і кістково-лицьовій. Крім того, у практиці співацького навчання досить широко використовується уявне суб’єктивне відчуття спрямування подачі звуку. Не слід забувати і про „резонансовий пункт” О. Мишуги („пункт Ж. Морана”), у якому концентруються найінтенсивніші відчуття, пов’язані з високою співацькою формантою (ВСФ) та вокальною технікою з сильним імпедансом. У разі використання вокальної техніки із слабким імпедансом інтенсивність ВСФ зменшується, а

відчуття в „резонансному пункті” зменшується і зникає, отже, воно є показником типу вокальної техніки. Народна манера співу належить до техніки низького, слабкого імпедансу, де ВСФ падає.

Спостерігаються й інші явища, коли здійснюється „прикриття” вуграстого голосного, місце чутливості піднебіння розширюється й дещо видувається назад, до задньої стінки глотки. Це пояснюється тим, що внаслідок зниження рівня гортані діють вузли тиску звуку в межах 3200 Гц, які викликають збудження в піднебіннозадній та задньоглотковій зонах. Разом з тим, вузлом тиску в „резонансовому пункті” залишаються частини в межах 2300 Гц, які підтримують тут інтенсивні збудження й відіграють роль стимуляторів, підтримуючи блиск і помітність голосу на рівні, необхідному для вокальної техніки з сильним імпедансом.

Якщо ж внутрішні відчуття втрачають інтенсивність, це означає, що голос переходить до техніки із слабким імпедансом, позбавляючи властивостей, які виявляються частотами понад 2500 Гц – блиск, дзвінкість, щільність.

Оскільки відчуття, усвідомлення й фіксація резонансного пункту має дуже важливе значення в усій співацькій діяльності, треба засвоїти деякі практичні підходи щодо його пошуку. Зокрема, може бути рекомендована така вправа: після затримки дихальної установки атакувати склади „ГО” або „ГЕ” на звуці середньої сили в діапазоні „соль” – „ре” в жінок і „фа” – „мі” в чоловіків, тобто в тій зоні, яку М. Глинка називає „примарною”. Ці звуки рекомендовані тому, що властиві голосним „О” та „Е” гармоніки ВСФ виявляються найбільш яскраво. Зафіксувавши відчуття „резонансного пункту” і добре запам’ятавши його, учень виконує вправи у висхідному та низхідному русі, зберігаючи відчуття збудження в „резонансовому пункті”. Далі вправи

ускладнюються – й учень змінює голосні основного ряду, потім сполучає їх із приголосними, постійно зберігаючи відчуття „резонансного пункту”. При цьому виконавці народної манери співу керуються формулами вокально-художнього звучання голосних у мінімальних дозах. Це полегшує фіксацію й закріплення відчуттів „резонансового пункту” та забезпечує дотримання стилю народного співу.

Відчуття „маски” („кістково-лицьова зона”) не такі сильні, як у „резонансному пункті”, але досить відчутні, особливо на верхніх звуках, що дозволяє орієнтуватись на них під час навчання. Поширений прийом співу вправ на „закритих” голосних, коли вихідними є сонорні приголосні „М” і „Н” може бути застосований у народній манері виконання. Найчастіше цей прийом застосовується у співі із зімкненими губами, а ротова порожнина має установку, подібну до голосного „О”. При цьому м’яке піднебіння трохи спущене, що дозволяє повітрю проходити через носову порожнину посилюючи відчуття „маски”, але не призводячи до „назалізації” („гугнявості”). Назалізація – це прикордонна зона, яка відділяє академічну манеру від народної, але якщо доза гугнявості може бути присутня в народному співі, то в академічному співі вона неприпустима.

Дещо складніше співати на „закритих” голосних із розімкненими губами, але й цей прийом застосовується досить легко. Наявність відчуттів „резонансового пункту” і „маски”, навіть якщо студенти їх плутають, є стійким показником вокальної техніки з сильним імпедансом, що не найменшою мірою характерно для народного співу. Але загалом ці методи та прийоми в практиці навчання народного співу досить корисні, оскільки сприяють свідомому вдосконаленню учнями вокальної техніки, розвивають у них увагу та спостережливість, охороняючи

процес голосоутворення від загрози пошуку звучання без контролю, „навпомацки”.

Усі ненавчені співаки та естрадні виконавці, як відомо, використовують вокальну техніку із слабким імпедансом або ж назалізацією. Показники зміни відчуття спрямованості звуку є показником вокальної техніки. Справа в тому, що деякі співаки відчувають під час фонації спрямованість посилення звуку. У нижній та середній частині діапазону, до настання прикриття звуку (в академічній манері) його спрямованість відчувається як горизонтальна. Це пояснюється тим, що піднебінне збудження на початковому етапі навчання не піддається диференціації за „вокально-тілесною схемою”, залишаючись поза свідомим контролем. У верхній частині діапазону, починаючи з прикриття голосу, виникають відчуття вертикальної спрямованості, що поширюється вгору, аж до тімені. Такі відчуття виникають лише за умови, що гортань піднімається під час руху голосу діапазоном угору. Слабкі сторони означених методів: на початку навчання сприйняття збуджень відсутнє або не піддається оцінюванню, лише внаслідок постійного та уважного самоспостереження виробляються правильні оцінки відчуттів у зонах „вокально-тілесної схеми”. Раніше формуються відчуття в піднебінно-зубній, піднебінно-задній, задньоглотковій та кістково-лицьовій зонах. Для цього потрібно трохи більше року. Відчуття в інших зонах вимагають більш тривалого часу для їх упевненого сприймання. Вони формуються протягом трьох-чотирьох років навчання, коли в учня складається техніка з сильним імпедансом. Володіння методами, які спираються на сприйняття та оцінку внутрішніх відчуттів, необхідно не тільки для керування вокальною технікою та її самостійного вдосконалення, але й для розвитку активного

педагогічного вокального слуху. Студентам даються завдання:

- скласти індивідуальну схему, указати інтенсивність і локалізацію у співі;
- разом з викладачем зафіксувати відчуття „резонансового пункту” й закріпити його;
- виконати вправи на „закритих голосних” спочатку із зімкнутими, а потім з розімкнутими губами, уявляючи звучання основних голосних „А”, „Е”, „І”, „И”, „О”, „У”;
- щоденно вправлятись у співі вокальних вправ з використанням відчуття „резонансового пункту” та „закритих голосних”.

Методи вольових наказів та емоційних етапів

Методи четвертої групи належать до більш високого рівня формування вокальної техніки. Їх використання пов’язане з системою наказів і вказівок, які спонукають учня розв’язувати визначене вокально-технічне та художнє завдання.

Використовуючи внутрішні вольові накази, учень викликає в себе певні емоційні стани, які створюють необхідний характер звуку. Основу цього методу становить підхід, який має психофізіологічне обґрунтування.

Оскільки учень уже має певну вокальну техніку, він може вкладати у своє виконання, навіть якщо це вправи або вокалізи, різні емоції, які автоматично викликають зміну тонусу гортані, форми ротоглоткової порожнини, міміки обличчя тощо. Весь цей комплекс впливає на характер голосоутворення й тембр звуку, тому його використання потребує досвіду викладача та емоційної вразливості учня.

Методи цієї групи досить складні й вимагають збалансованості вокальної техніки та емоційних станів. Відомо, що зустрічаються люди з гарними голосами, але досить непевними емоційними можливостями – їх спів майже нічого не виражає. Буває й навпаки: є співаки, у яких вокальна техніка поступається емоційності. Тому використання методів вольових наказів має враховувати ці індивідуальні особливості.

Практика навчання співу має чимало прикладів ефективного використання методів цієї групи, які заслуговують на те, щоб довести їх до відома викладачів та учнів. Уперше з питань використання емоційної та вольової сфер учня під час вокального навчання чітко висловився відомий педагог-вокаліст, винахідник гортанного дзеркала та засновник міоеластичної теорії голосоутворення Мануель Гарсіа-син: „Кожне почуття, яким би слабким воно не було, по-своєму впливає на голос, змінюючи його гучність, формування, надійність, простіше кажучи, усі його фізичні якості... Обурення, прокльони, загроза, суворий наказ заокруглюють голос і роблять його грубим та пихатим... Радість робить тембр жвавим, блискучим і невимушеним... Войовничий або релігійний екстаз заокруглюють звук, надаючи йому яскравості та блиску... Глузування надає голосу металевості та крикливості... Ніжні почуття виявляються відтінками м’якого, закритого тембру”.

Педагоги Р. Дюамель і Л. Флюжер уважали найпершою суттєвою якістю співацького голосу емоційне забарвлення, зумовлене трьома категоріями почуттів – подивом, радістю і стражданням, і пропонували виходити з них під час навчання. Видатний український вокальний педагог О. Муравйова відстоювала подібні, але більш гнучкі позиції, пропонуючи „навіювати собі стан радості, який сприяє формуванню красивого, натхненного

звучання”. Ширше розглядав взаємозв’язок емоційно-вольових станів і вокальної техніки М. Микиша, який запропонував поняття „вокально-творчий спокій”, трактуючи його як „психологічно врівноважений стан співака, що створює передумови для максимального прояву всіх творчих сил і можливостей під час художнього виконання твору”.

Досить активно використовувала метод вольових наказів та емоційних станів у своїй педагогічній діяльності український педагог-вокаліст М. Донець-Тессейр, яка досягла видатних позитивних результатів.

Останнім часом К. Седлачек, С. Вільямс, К. Стівенс, Г. Котляр, В. Попов, П. Симонов, М. Фролов, Л. Хачатур’янц та ін., виходячи з того, що акустичний сигнал співу несе в собі набагато більше емоційної інформації порівняно з мовленням, багато уваги приділяють вивченню цього надзвичайно складного феномену та актуальних проблем, пов’язаних з ним.

Найбільший внесок належить В. Морозову, який сформував завдання дослідження, розробив методику вивчення й оцінки емоційної виразності співу та сприймання вокального мовлення, а також акустичних параметрів фонації, які забезпечують передавання емоційної інформації та фізіологічних основ виникнення засобів передачі емоцій голосом. В. Морозов пише, що наявність внутрішнього закономірного зв’язку між характером звуку голосу, який виражає певну емоцію, та фізіологічним станом організму, що відчуває цей емоційний стан, очевидно, є фізіологічною основою всезагальної зрозумілості та своєрідної універсальності основних засобів вираження емоцій голосом, незважаючи на величезну різноманітність і самих емоцій, й акустичних засобів виявлення.

Розглядаючи шляхи впливу емоційних станів на голос людини під час навчання, треба врахувати, що вони можуть збуджувати й стимулювати фонаційний процес або ж надавати йому гальмівного, депресивного характеру. Використання цих станів призводить до певних результатів, зокрема, у стимулюючому стані артикуляція стає вільнішою та чіткішою, у депресивному – млявішою, тембр голосу – блискучим і світлим і відповідно вуалюється та блякне. Перехідні звуки брати легше, верхні – яскравіше, вдихальні та видихальні рухи активніше, ніж у депресивному, гальмівному стані. Окремо варто зауважити щодо емоційного впливу на якість відчуття. У стимулюючому, збуджуючому стані відчуття „резонансового пункту" видаються більш інтенсивними і сприймаються чіткіше, а в депресивному стані слабшають і навіть зникають. Оскільки відомо, що інтенсивність збуджень у зоні піднебіння свідчить про досить значний імпеданс, можна вважати, що збуджуючі, стимулюючі емоційні стани сприяють формуванню вокальної техніки з сильним імпедансом.

Студенти можуть вправлятися в досить широкому діапазоні прийнятих емоційних станів. Викладач пропонує їм уявити, що під час виявлення вокально-технічних вправ вони відчувають радість або гнів, веселість або сум, співають стверджувально або запитально, і з'ясувати взаємозв'язок емоцій і звучання голосу.

Викладач просить студентів під час вивчення пісень на уроках у музичній чи загальноосвітній школі визначити емоційний настрій та відтворити його у власному виконанні або виконанні учнями. Викладач також пропонує студентам відстежити: які саме і як впливають емоційні стани на якість звучання голосу; як пов'язані альтернативні емоційні стани з артикуляцією, тембром голосу, перехідними звуками, диханням, верхніми нотами.

Нарешті, педагог просить студентів виконати вокально-технічні вправи та вокалізи, змінюючи настрій, формуючи й закріплюючи відчуття „вокально-тілесної схеми”. Дуже важливим є завдання: домогтися чіткої фіксації збуджень під час зміни емоційного ставлення до виконання вправ – від захопленого до різко негативного.

Використання методів емоційних станів і вольових наказів у практиці вокального навчання

У співацькому процесі беруть участь різні органи чуття, і це знайшло своєрідне відбиття в практиці вокального навчання та його термінології.

З’являючись як вербальний підсумок суб’єктивних відчуттів та уявлень вокалістів про механізм голосоутворення, ці визначення відрізняються величезною різноманітністю та емоційно-художнім забарвленням.

Образність та емоційність вокальної термінології буде зрозумілою, якщо врахувати, що музика (звичайно, і спів, як її складник) є засобом висловлювання емоційного стану людини, передачі її емоцій іншим людям. Оскільки вербальні характеристики почуттів надзвичайно складні та неточні, для їх визначення доводиться запозичувати дефініції не тільки зі слухової, а й тактильної, зорової, нюхової й навіть смакової сфер. Найчастіше використовуються зорові образи та порівняння. Так про тембр голосу кажуть: яскравий, блискучий, прозорий, світлий, темний, білий, сріблястий, сонячний, матовий, тьмяний та ін., характеризуючи звук епітетами якості.

Трохи інший, але також візуальний характер мають епітети круглий, плоский, вузький, широкий тощо. Такі визначення, як м’який, жорсткий, густий, сухий, ватяний тощо спираються переважно на чуття дотику, а смачний, ароматний, м’ясний, масний, солодкий, гіркий – на смакові відчуття та нюх. Часто визначення спираються

безпосередньо на емоції – веселий, сумний, радісний, нахабний, щирий, глузливий, роздратований тощо. Загалом усі ці визначення надають слуховим враженням емоційного забарвлення, полегшуючи сприймання якостей звуку співацького голосу та емоційно-образного змісту, навіть якщо твір виконується незнайомою мовою.

Викладачі-вокалісти часто вживають на заняттях емоційно-образні характеристики прийомів, які використовуються в навчанні. Так, з метою формування польотності звуку, тобто розвитку високої співацької форманти (ВСФ), учневі пропонуються візуально уявити, що голос має подолати велику відстань без збільшення сили звуку. Цікавою з цього погляду видається розповідь професора Красноярського інституту мистецтв К. Іоффель про учня, який нічим не виділявся з-поміж інших. Одного разу, воли викладач захворіла, учень прийшов до неї додому. Погода була похмура, учень млявив... І раптом крізь хмари пробився промінь сонця. Викладач запропонувала: „Спрямуй звук за променем так, щоб його почули на Сонці!” Тут сталося диво: невідомо звідки з’явився той голос, який тепер відомий усьому світу, оскільки учнем був Дмитро Хворостовський. Цей приклад яскраво ілюструє виняткові можливості методу емоційних станів та вольових наказів.

Професор Київської консерваторії О. Муравйова пропонувала учневі, якщо він відчув труднощі із співацьким диханням: „вдихніть аромат дивної чарівної троянди”. Цей прийом був ефективнішим за точні вказівки, коли людина, вдихаючи, відчуває приємний аромат, органи дихання активізуються, рефлекторно готуючись до чітко координованої продуктивної роботи.

Те саме стосується непрямих прийомів керування положенням гортані, роботою голосових складок тощо.

Емоційно-образних висловів дуже багато, майже в кожного викладача, тому описати їх навіть у загальному вигляді просто неможливо. Проте використовувати ці прийоми без „перекладу” мовою наукових знань, без виокремлення серед них корисних та ефективних, недоцільно. Серед емоційно-образних рекомендацій трапляються такі, які межують з абсурдом, проте це не означає, що їх слід відкидати без належної уваги, не намагаючись зрозуміти та пояснити, по суті, з позицій анатомії, акустики, біофізики, фізіології, психології. Необхідно прагнути того, щоб учень зрозумів емоційно-образні висловлювання реально, як своєрідні художні моделі фонаційного процесу, а не як науково обґрунтовані достовірні відомості про нього.

Для студентів можна пропонувати дібрати з літератури й практики приклади емоційно-образних визначень якості голосу, пов’язаних з дотиковими, зоровими, нюховими, смаковими відчуттями. Варіантом цієї роботи може бути реферування книг О. Костюка та Ржатнікова, де емоційний лексикон уже згруповано за певними „гніздами”.

Більш складним завданням є емоційно-образні визначення голосів відомих співаків народного плану. Складні характеристики порівнюються, визначається спільне й відмінне в них, установлюються причини розбіжностей.

Найвищим рівнем роботи в цьому напрямку є спроба дати наукове обґрунтування емоційно-образних визначень, які використовуються на заняттях (наприклад, „посилати звук у маску” – це прийом народного чи академічного співу? тощо).

Методи слухових впливів

П’яту групу методів вокального навчання складають ті, які змінюють голосоутворення за рахунок зворотних

зв'язків між слуховим органом і гортанню, що виникають під час співу. Піддаючи слух учня відповідним стимуляціям, можна отримати бажані наслідки. Такі методи були відомі давно, проте наукове обґрунтування вони отримали порівняно недавно.

Методи слухових впливів ґрунтуються на фізіологічному механізмі, який є суто рефлекторним, і волі особи практично не підлягає. Цей механізм будується на комплексі зворотних зв'язків, які передаються нейрофізіологічним шляхом, і реалізуються за допомогою слухових стимулів виконавця під час співу. Як установили А. Томатіс та Р. Юссон, існує пряма залежність між тим звуком, який сягає слуху співака, та якістю звучання його голосу. Якщо слуховий вплив близький за спектром до голосу учня, відбувається підсвідомий перехід режимів роботи гортані та ротоглоткових порожнин учня на рівень роботи за слуховим впливом. Коли спектр впливу суттєво відрізняється, але фізіологічно можливий для гортані учня, перехід на режим впливу є простим, однак залежить від індивідуальності учня, його здатності до наслідування. Якщо ж спектр впливу фізіологічно неможливий, перехід гортані до режиму впливу надто складний і незручний для учня.

Загальне пояснення цього явища полягає в тому, що звучання голосу-впливу збуджує слухові зони головного мозку учня, охоплює зони інтеграції, у яких формується вокально-тілесна схема (ВТС) і він підсвідомо пристосовує режим роботи гортані та інших складників голосового апарату до змін спектра в напрямі, подібному до режиму фонації за впливом. Незважаючи на складність викладу цього механізму, його можна подати у вигляді такої схеми: звук впливу * орган слуху * слухові зони учня * зони інтеграції ВТС * установка голосового апарату учня ** голос учня. З наведеного випливає важливий педагогічний

висновок: змінюючи характер впливу на голос учня, можна домогтися певних позитивних змін акустичних параметрів співацького звучання. Необхідно застерегти, що методи слухових впливів варто спрямувати на досягнення перебудови механізму роботи голосового апарату, а не наслідування спеціальної манери виконавця, яким би видатним майстром вокального мистецтва він не був.

Важливою проблемою залишається визначення тих голосів, які є найбільш імовірними для використання у слухових впливах на голос кожного учня окремо. Це і є одним з практичних завдань студентів.

Тому разом зі студентами викладач обґрунтовує, які саме пари голосів є найпридатнішими для використання методу слухового впливу: сопрано-тенор; сопрано-бас; тенор-сопрано; мецо-сопрано-тенор; баритон-контральто. При цьому кожен студент складає такі пари щодо свого власного голосу та голосів однокурсників.

Метод особистого показу викладача

Особистий показ викладача – найдоступніший і найбільш поширений метод слухового впливу. Показ викладача є досить ефективним на всіх етапах навчання, зокрема тоді, коли вокальний слух учня ще не сформований, а голос викладача може бути еталоном для слухової та моторної сфери.

Метод показу, а отже, наслідування викладачеві, є найбільш природним шляхом впливу на голосовий апарат. Саме на основі наслідування формується мовлення людини та початкові співацькі навички дитини. Є чимало прикладів, коли наслідування співу майстра з вокального мистецтва сприяє засвоєнню його м’язових рухів, його технології голосоутворення.

Метод є наочним і доступним. Він мобілізує учня, змушуючи його інтуїтивно знаходити необхідні

пристосування, коли діють і слух, і зір, і емоційна реакція на почутий зразок-показ.

Діючи на першу сигнальну систему учня, показ стимулює його інтуїцію, а розповідь про те, як слід виконувати завдання, діє через другу сигнальну систему – свідомість. Залежно від того, до якого типу – художників чи мислителів – належить учень, визначається ефективність використання методу. Для тих учнів, у яких переважає здатність наслідувати, більш ефективним методом є показ, а для тих, хто прагне все усвідомити, зрозуміти, результативним є вплив за допомогою роз'яснення.

Позитивною якістю методу особливого показу є цілісність його впливу на голосовий апарат, оскільки учень не аналізує, яким шляхом можна досягти необхідного результату. Сфера свідомості не включається в контроль за роботою м'язів, а позитивний результат є наслідком інтуїтивного пристосування комплексу механізмів голосоутворення. Свідомість може включитись пізніше, коли необхідна координація, знайдена за допомогою наслідування показу, закріплюється шляхом численних повторень. Учень усвідомлює те, що практично засвоїв після показу; саме тому, використовуючи наслідування, треба домагатись якнайшвидшого усвідомлення.

Ефективність систематичного слухання правильного звучання голосу педагога зумовлюється ще й тим, що у свідомості учня формується вокальний еталон звукоутворення та співацької технології, що має важливе значення для успішного розвитку співака.

Виходячи з позитивного впливу особистого показу викладача для учня, слід визнати цей показ корисним і бажаним для роботи вокального класу. Разом з тим, існують спеціальні вимоги до цього методу, дотримування яких може забезпечувати успіх. Головною з них є справді

професійне володіння співацьким голосом з боку викладача на рівні, яким може стати не бездумне наслідування голосу викладача, а лише опанування окремих прийомів і технічних способів звукоутворення, таких як: атака, опора звуку, артикуляція, дикція тощо, за умови розуміння природи й специфіки голосу учня. Треба також усвідомлювати, що лише показ викладача, яким би досконалим він не був, не може забезпечити повноцінного якісного розвитку голосу учня, він має зайняти своє місце серед усіх інших методів вокального становлення учнів.

Правильне використання методу особистого показу в поєднанні з іншими методами може бути дуже корисним у роботі з учнями. Тому елементний аналіз складу особистого показу викладачем щодо окремих учнів – цікаве завдання для студентів. Важливо знати, для кого з учнів використання цього методу може бути більш ефективним і чому.

Метод прослуховування еталонних вокальних програм

Основою зазначеного методу є систематичне прослуховування спеціальних вокальних програм-еталонів у виконанні визнаних народних співаків високої кваліфікації. Короткочасне (у межах 5 – 7 хвилин) слухання таких програм позитивно впливає, перш за все, на тембр голосу, його дзвінкість, помітність, однак, є корисним і для оволодіння диханням, артикуляцією, дикцією тощо.

Механізм дії цього методу відрізняється від особистого показу викладачем тим, що слухові впливи надходять до слухового органа й головного мозку безперервно, спричиняючи рефлекторну роботу голосового апарату слухача без звуку за схемою: слух – головний мозок – голосовий апарат (без звуку) – слух і т. п. При цьому слухач наче співає разом з еталоном-співаком, а

в його голосовому апараті відбуваються процеси, аналогічні тим, які закодовані у звуковій інформації.

Використовуючи прослуховування еталонних вокальних програм у навчальному процесі, слід виходити з того, що найбільш корисним для учнів є прослуховування вокалістів з однотипними голосами – учням-сопрано – високі голоси майстрів, тенорам – тенорів і т. п. Можливо, як виняток, показ близький за акустичними показниками тембрів. Треба також ураховувати те, що спектр прослуховуваних голосів має бути повноцінним. Слухання співу „зірок” естради може негативно вплинути на студентів, які вивчають народний спів.

Зазначений метод, маючи певні переваги перед методом особистого показу викладачем, поступається йому активністю та можливістю безпосереднього спілкування викладача з учнем, а також сприймання „живого голосу”, тому використовувати його треба, ураховуючи індивідуальні особливості слуху.

Практичні завдання допоможуть визначити дієвість цих методів. Наприклад, можна запропонувати прослухати спів якогось вокаліста й визначити, чи відповідає його народна програма голосовим можливостям певного студента. Важливо запропонувати дати обґрунтування цим явищам, установити ті записи майстрів народного співу, які можуть виявитись найбільш короткими для розвитку конкретного студентського голосу. Цікавим також є моніторинг-спостереження за станом, який виникає у студента після прослуховування відібраних програм-еталонів. При цьому важливо влаштовувати обговорення наслідків прослуховування, визначати, голоси яких виконавців розвивають власний, мотивувати вибір тощо. Для прикладу можна взяти сольно-концертні програми Ніни Матвієнко й подати їх у ретроспективному показі: молодий голос – голос метрині або, що краще, – виконання

співачкою творів різних жанрів. Те ж стосується й голосу Раїси Кириченко з її сольними програмами та Марії Байно (сольне виконання) чи Ольги Павловської (з Черкаського хору) та багатьох інших – за вибором викладача і студентів.

Можна прослідкувати і за народно-виконавськими стилями російських співачок дореволюційних часів (Паніна – Вяльцева – Плевицька), середини XX ст. (Русланова – Мордасова – Зикіна) та сучасних – Бабкіної й солісток російських народних хорів. Цікаво було б простежити вплив українського народно-виконавського стилю на солісток Кубанського, Донського козачих хорів тощо. А при можливості можна використати й записи виступів студентів-вокалістів.

Метод затриманого слухового зв'язку

Суть цього методу полягає в тому, що голос співака за допомогою спеціального акустичного пристрою повертається до слухового органа виконавця через підсилювач з фільтрами, у яких певні смуги частот піддаються змінюванню в той чи інший бік.

Таке „вдосконалене" за спектром звучання голосу стимулює слух виконавця та досить інтенсивно впливає на вокальну техніку. Схематично цей метод близький до попередніх, однак відрізняється тим, що стимуляція слуху здійснюється за рахунок власного голосу співака й спирається на пряму залежність чуттєвого слуху до різних частот від спектра звучання голосу. Збільшення інтенсивності смуги частот понад 200 Гц (тобто в напрямі високої співочої форманти – ВСФ) викликає збільшення тонусу, голосових складок, яке зумовлює підвищення блиску та польотності звуку. Навпаки, зменшення інтенсивності цих частот веде до зниження зазначених якостей. Вплив на смугу частот від 1200 до 1800 Гц

викликає опускання чи підвищення м'якого піднебіння, зменшення або збільшення назалізації; вплив на частоти вище 500 Гц спричинює зміну установок ротоглоткового каналу. Якщо смугу частот вище 500 Гц заглушити, голос стане глухим, позбавленим блиску та польотності, голосоутворення ускладнюється. Водночас заглушування спектра голосу нижче 2000 Гц збільшує яскравість і польотність, полегшує звукоутворення та керування диханням.

Однак таких пристроїв ще немає в розпорядженні викладача, та його можна виготовити на кафедрі фізики з мікрофона, трисмугового фільтру (до 500 Гц, від 500 до 2000 Гц, понад 2000 Гц) та підсилювача й головних телефонів, щоб мати змогу підсилювати певну смугу і, таким чином, впливати на слух учня зміненим у потрібний бік спектром голосу.

Забезпечена акустичними засобами зміна слухового сприймання якості голосу дозволяє домагатися поліпшення спектра співацького голосу, отже, формування ефективної вокальної техніки.

Використання методів п'ятої групи особливо корисне під час формування тембрового компонента вокального слуху. Якщо учень оволодів контролем над голосоутворенням з використанням вокального слуху, він зможе сприймати й тембр власного голосу. Звикнувши до його загального забарвлення, насиченості та яскравості, учень буде домагатись їх відтворення, вимагаючи механізм зворотних слухових зв'язків. Значення цієї підсвідомої, не контрольованої свідомістю роботи дуже велике. Якщо учень навчився контролювати характер звукоутворення за допомогою „вокально-тілесної схеми", то зможе керувати не тільки власним фонаційним процесом, а розвитком голосів. Усвідомлюючи значення зворотних слухових зв'язків, викладачі та учні повинні розуміти, що

включення в дію тонких нейропсихічних механізмів, за допомогою яких внутрішні відчуття пов'язані з тембром, впливає на тонус гортані та ротоглоткові установки, суттєво інтенсифікує процес навчання, дозволяючи домогтися більш високих результатів у стислі строки. Вправляння значно допомагають у цьому шляхом визначення тієї смуги частот, підсилення якої поліпшить справу, якщо:

- у співака недостатньо яскраве звучання високих нот;
- тембр голосу співака „глухий";
- розбірливість голосних погана;
- слабко звучить нижня ділянка діапазону.

Як висновок зазначимо, що в розділі цієї роботи наведено лише термінологію спеціальних методів співацького навчання з окремими прикладами. На практиці ж існує величезна кількість методів і прийомів, і кожний викладач має власні „секрети" розвитку голосу й може використовувати їх на свій розсуд.

Регістрова будова співацького голосу

Слово регістр запозичене з термінології, пов'язаної з будовою органа (у цьому інструменті їх близько 200).

У людському голосі мають місце відмінності характеру звучання залежно від звуковисотного положення. Під час співу в голосі людини спостерігаються темброві зміни, зміни в механізмі голосоутворення, проходять своєрідні „стрибки" у висхідній або низхідній послідовності.

Це явище спостерігається, головним чином, у співаків-початківців, але інколи зустрічається в професійних виконавців, зокрема, що для нас важливо й цікаво, – у народних співаків („зірок" естради залишаємо осторонь).

Явище регістровості у співі першим описав винахідник гортанного дзеркала та засновник міоеластичної теорії Мануель Гарсіа-син. Його визначення практично не зазнало змін і звучить так: „Регістр – це послідовний ряд звуків людського співацького голосу, якому властиві однакові темброві якості та один механізм звукоутворення”.

Єдиного погляду на регістрову будову голосу серед викладачів-практиків і науковців не існує – від визнання трьох або чотирьох регістрів до повного заперечення поділу звуковисотного діапазону на регістри. Проте попри ці розбіжності наявність регістрових відмінностей – факт реальний і немає підстав уважати відчуття незручності під час зміни регістрів патологічним станом.

Відмінності анатомічної будови та ендокринної системи чоловічого й жіночого організмів зумовлюють розбіжності в структурі регістрів їх голосів.

Найбільш поширеною є думка про те, що чоловічі голоси мають два регістри – грудний та головний, а жіночі – три: грудний, центральний і головний.

Терміни „грудний” та „головний” стосовно регістрів голосу мають скоріше метафоричне, ніж реальне значення й не тотожні поняттям, пов’язаними з резонуванням. Крім зазначених назв регістрів, у практиці існує ще кілька термінів, що створюються переважно верхньою частиною діапазону – „фістула”, „флажолет”, „свиріль” та ін., з яких лише „фальцет” має науково обґрунтоване пояснення. Причиною такого положення є те, що найбільш поширена міоеластична теорія голосоутворення не може дати чіткого трактування регістрового механізму.

Нейрохронастична теорія голосоутворення пояснює регістрову будову голосу структурою руху імпульсів з центральної нервової системи (ЦНС) зворотним нервом. Залежно від частоти імпульсу хронаксії змінюється верхня

межа регістру, визначаючи перехід до наступного – більш високого чи низького регістру.

Перший, грудний, регістр голосу в жінок і чоловіків характеризується тим, що імпульс, надходячи зворотним нервом, поширюються всією масою нерву, здатною проводити до 500 коливань за секунду. Цей регістр за своїм механізмом є однофазним. Досягаючи верхньої межі хронаксії в цьому регістрі, співак відчуває незручності у фонації, тобто виникає необхідність переходу до іншого регістру, оскільки однофазний механізм проходження імпульсів зворотним нервом не може забезпечити необхідної для виникнення певної вимоги звуку частоти. Це і є так званий „грудний” регістр.

Коли ж співак намагається виходити за межі першого регістру, рухові імпульси не можуть поширюватись за однофазною схемою. Тоді нервові аксони поділяються на дві частини, почергово пропускаючи імпульси за двофазною схемою. Подвоєння частоти імпульсів, які надходять таким чином до голосових складок, забезпечує утворення другого регістру, який зветься „головним”.

Коли ж ідеться про голоси таких співачок, як Є. Мірошніченко, М. Робен, А. Соленкова та інших надвисоких сопрано, а також чоловічий контратенор, у дію вступає вищий регістр, який утворюється шляхом поділу зворотного нерву на три частини, а імпульси потрапляють до голосових складок почергово, з відставанням на третину фази. Теоретично цей механізм може діяти без обмеження, хоча практично голосові складки людини не потребують частоти імпульсів, що перевищує 2300 Гц, тобто *до*^{4}. Звуки, які знаходяться вище цієї межі, утрачають життєвість, що знижує їхню художню цінність.

Завданням для студентів є пропозиція викладача зафіксувати кожному на нотному стані регістри голосу та голосів однокурсників з вокального класу. Студенти

зіставляють з цими схемами внутрішні відчуття регістрів і слухові враження, обговорюючи свої висновки з колегами по навчанню та викладачем вокального класу.

Вирівнювання регістрів співацького голосу

Регістрова будова голосу людей, які не навчались академічної манери співу, а також тих, хто використовує народну співацьку техніку, сприймається („академістами”) як строкатість, неоднорідність звуку, наче він складається з кількох різних голосів. Таке звучання властиве і дитячим голосам, де обидва регістри легко прослуховуються.

У сучасній практиці народного співу використовуються такі прийоми, як прикриття перехідних звуків і змішування регістрів.

Сенс прикриття звуку полягає у збільшенні імпедансу під час наближення до перехідних нот одного регістру до іншого. Це дозволяє голосовим складкам, перебудовуючи роботу, включатися в неї поступово, ще до настання переходу від однієї схеми надходження імпульсів до іншої. Полегшуючи навантаження гортані, збільшений імпеданс допомагає співаку знайти та зберегти оптимальний режим роботи голосових складок. Існує чимало прийомів прикриття, але основним принципом є знаходження заокругленого звучання, яке з просуванням угору ще більше округлиться, перед перехідними звуками нагадуючи голосний „У”.

У співаків, які не навчались академічного співу, грудний регістр утворюється, коли надгортанник знижений, нахилений уперед, а вхід до гортані звужений. Звук має яскраве металеве забарвлення завдяки значному імпедансу на рівні голосових складок. Коли ж голос досягає верхньої межі регістру, надгортанник підвищується, а вхід до гортані розкривається, що

призводить до зменшення імпедансу, звук утрачає яскравість і металевий характер, тьмяніє.

Якщо виконавець володіє механізмом прикриття звуку, відкриття входу до гортані та підвищення підгортанника не відбувається. Спостерігається розширення нижньої частини глотки на всіх голосних, яке викликає збільшення об'єму повітря в ній, тобто підвищення реактивного опору, отже, зростання імпедансу. Це забезпечує вирівнювання переходу між регістрами, створює сприятливі умови для зміщування регістрів. Співаючи прикритим звуком з чітким голосним, можна досягти не тільки однорідності, злагодженості, але й дзвінкості, яскравості, виразності звучання голосу, чіткої дикції.

У практиці співацького навчання існують два методичні підходи до вирівнювання регістрів. Частіше викладач, зафіксувавши необхідну якість звучання певної ділянки діапазону, прагне розширити таке звучання в обидва боки – угору й униз. Поступово воно стає звичним і поширюється на весь діапазон.

Інший підхід до формування єдинорегістрового мішаного звучання полягає в знаходженні голосоутворення, у якому поєднуються обидва регістри вже в нижніх звуках діапазону й поступово поширюється у висхідному напрямі. При цьому на нижніх звуках переважає перший – „грудний" регістр, а з просуванням угору збільшується питома вага другого – „головного", але на будь-якій ділянці діапазону „співпрацюють" обидва регістри. Природно, що цього досягають не теоретичними міркуваннями, а наполегливою практичною роботою, тобто щоденним вправлянням і виспівуванням відповідних вправ, які слід добирати індивідуально для кожного учня, залежно від його конституції, розвитку, підготовки тощо.

Необхідно пам’ятати, що голосові складки краще пристосовуються до нових умов роботи, якщо заняття відбуваються з використанням помірної сили звуку, м’якої атаки та сильного імпедансу (голосні „О”, „У”), а також фіксації відчуття співацької опори. Тому потрібно вправлятись у прикритті звуку під керівництвом викладача та спостерігати як „прикривають” і „змішують” колеги.

Організація роботи артикуляційного апарату в мовленні та співі

Спів – єдиний вид музичного мистецтва, де в єдності та взаємодії виступають літературний текст і музично-виразні засоби (мелодія, гармонія, ритм, динаміка, агогіка, тембр тощо). Цим зумовлюється найскладніша вимога щодо основного інструменту співака – голосового апарату: не тільки сформувати красивий і виразний співацький звук, а й забезпечити чітке доведення до свідомості слухачів змісту літературного тексту. Таким чином, висока якість артикуляції та дикції є не менш важливим завданням вокальної підготовки, ніж володіння технікою голосоутворення та співу. Завдання ускладнюється ще й тим, що техніка артикуляції та дикції в мовленні та співі має суттєві відмінності. Зазначимо, що можливості поєднання мовлення і співу є різними для кожної людини.

Буває так, що спів природно сполучається з мовленням і тоді вокальне навчання проходить без ускладнення. В інших випадках необхідність вимовляти текст заважає ускладненню співацьких якостей голосу й це змушує викладача тимчасово відокремлювати дві сторони єдиного процесу співу – вокал і слово.

Людське мовлення складається з голосних і приголосних, які, чергуючись, об’єднуються в склади і в межах слова змінюють одне одного. Середня тривалість складу в мовленні дорівнює 0,2 секунди. Зупинки в цьому

потоці зумовлюються необхідністю поновити запас повітря – вдихнути або ж виконати певні завдання, пов'язані з художнім змістом тексту. Смисл речення залежить як від думки, що міститься в словах, так і від інтонації, яка надає мовленню виразності, від мелодики мовлення, його темпу, ритму, акцентів, тембрових змін.

В артикуляції звуків мовлення беруть участь численні м'язові органи над складкового відділу голосового апарату – губи, м'яке піднебіння, зів, глотка, м'язи нижньої щелепи та обличчя.

Головним артикуляційним органом мовлення є язик, рухи якого змінюють розміри й конфігурацію ротової та глоткової порожнин. Найбільший розмір глоткова порожнина має, коли язик піднятий угору-назад, а ротова є найменшою, і навпаки – коли язик опущений униз-назад, глоткова порожнина є найменшою, а ротова найбільшою. Ці та проміжні положення язика беруть участь в утворенні голосних, а його рухи в ротовій порожнині, поєднані з рухами губ і нижньої щелепи – приголосних, забезпечуючи відповідну акустичну характеристику кожного з них. Для розрізнення звуків мовлення має значення не тільки акустична характеристика, а й часовий перебіг формування кожного звука. Формуючись, кожний звук проходить три фази – становлення, повної форми та зникнення. Проходячи ці фази, звук (особливо голосний) змінюється за силою й тембром. Зазначені зміни також є ознакою, за якою слух відрізняє один голосний звук від іншого. Для цього особливе значення має початкова стадія, коли формується акустична характеристика голосного.

Під час вимовляння одного звука голосовий апарат випереджує артикуляцію, готуючись до вимовляння наступного. Голосні в мовленні набувають повноцінного звучання тоді, коли на них припадає наголос, інші голосні редукуються, тобто вимовляються стисло, неповно,

змінюючись у звучанні, особливо в російській мові, де редукція є фонетичною нормою.

Артикуляція голосних впливає на положення гортані та нахил надгортанника через рухи язика й під'язикової кістки. Так, на голосному переднього ряду високого підняття „І" гортань, рухаючись за коренем язика та під'язикової кістки, зміщується вгору, надгортанник набуває більш високого положення, відкриваючи вхід до гортані. На голосних „А", „О", „Е", „И" язик зміщено назад і вхід до гортані прикрито надгортанником. На голосному „У" відсутній назад-униз, гортань займає низьке положення, а в нижній частині глотки утворюється порожнина, яка збільшує надскладниковий опір, отже, й величину імпедансу. Ці зміни наочно демонструють, яким чином артикуляція впливає на положення гортані та надгортанника, змінюючи умови роботи голосових складок.

Певним чином впливає на гортань артикуляція приголосних, зокрема таких, як „К", „Ж", „Г", де гортань дещо піднімається; під час вимовляння дзвінких приголосних зростає величина імпедансу, що, у свою чергу, відбивається на характері роботи голосових складок; на губних і передньоязикових приголосних помітних змін не спостерігається.

У мовленні функції голосних і приголосних є різними – емоційне забарвлення, насиченість і сила звуку голосу забезпечується голосними, а чіткість вимовляння приголосних пов'язана з розбірливістю мовлення.

Артикуляційні положення язика у мовленні та співі, як правило, не збігаються, тому спів не можна розглядати як подовжене в часі мовлення, адже голосовий апарат у співі вирішує інші завдання, ніж у мовленні. Оскільки у співі використовується вокальна техніка з сильним імпедансом, незалежно від його кількості величини, вона

вимагає такого рівня гортані й надгортанника, довжина ротового каналу (залежно від типу голосу), а також такої форми ротоглоткової порожнини, які можуть забезпечити найкраще з акустичного погляду звучання. Голосовий апарат у співі вирішує завдання зі створення такого звука на опорі, на базі якого формується природне, якісне, ясне та розбірливе вокальне мовлення. У співі треба так формувати голосні й приголосні звуки, щоб він гучно й виразно вів мелодичний малюнок твору, а текст наче прикрашає безперервну вокальну лінію, щоб голосні й приголосні не руйнували кантиленне звучання голосу.

Спів або вокальне мовлення – якісно інша координація роботи голосового апарату, тому співацькі пристосування артикуляційних органів і гортані помітно відрізняються від мовленнєвих. Це, насамперед, стосується положення гортані. Якщо в мовленні гортань і артикуляційний апарат гнучко зв'язані між собою, то в співі вони діють майже незалежно. У співі гортань займає цілком визначене для кожного голосу положення, зберігаючи його майже незмінним для всіх голосних у межах звуковисотного діапазону, який у співі є набагато більшим, ніж у мовленні. Це сприяє знаходженню співацької координації роботи голосоутворювального механізму.

Незалежність співацького положення гортані забезпечує стабільність нахилу надгортанника, звуження входу до гортані, що спричинює підвищення рівня імпедансу. Унаслідок цього всі звуки голосу у співі є рівновокальними, тобто мають однакові акустичні якості (силу, вібратор, високу й низьку співацькі форманти) у межах усього динамічного та звуковисотного діапазону. Оскільки довжина ротоглоткового каналу через екскурсії гортані змінюється постійно, вона має компенсуватись відповідними змінами положення язика, губ, нижньої

щелепи та інших органів, які беруть участь у формуванні голосних і приголосних.

Співацькі голоси звучать для слуху більш заокруглено, ніж мовленнєві. Це досягається шляхом так званої нейтралізації наближення їх звучання в зоні середньої співацької форманти. Практично це досягається шляхом використання комплекту психофізіологічних установок, який запропонував М. Микиша, у вигляді формули вокально-художнього звучання голосних. Вони становлять умовну схему свідомого добору найкращого для кожного співака звучання голосу. Оволодіння технікою вокально-художнього звучання кожного голосного, коли звук є прикритим, голосний відкритим, а зміна звучання одного звука не підміняється іншим (наприклад, „У” на „О”, „И” на „А” тощо).

Елементарними прийомами в цій роботі є:

- відстеження за допомогою дзеркала роботи артикуляційних органів на різних голосних у мовленні та порівняння з їх роботою у співі;
- складання таблиці вимови голосних і приголосних у мовленні за фонетичними ознаками, фіксація в таблиці положення гортані під час вимови;
- на кантиленному звучанні, не поспішаючи, пооперaційно, відтворення вокально-художньою вимовою голосних „А”-„О”-„У”-„І”-„Е”-„И”, скорочуючи тривалість кожної операції й домагатись рівновокальності звучання цих голосних;
- складання за формулою вокально-художнього звучання голосних (за М. Микишею) формули для йотованих голосних українською („І”, „Є”, „Ю”, „Я”) та відповідно російською мовами;
- відтворення на кантиленному звучанні основних голосних, пооперaційно додаючи до них різні

приголосні; повторення цієї вправи, чергуючи суцільне звучання з роздільним.

Послідовність розвитку вокальних навичок у солістів

Уже стало аксіомою, що процес розвитку завжди проходить за етапами або фазами в певній послідовності. Наукові дослідження й практичний досвід підтверджують, що в процесі навчання вокальні навички також проходять спеціальний шлях розвитку.

Щоб оволодіти будь-якою діяльністю, потрібне набуття комплексу навичок. Методи й прийоми навчання сприяють виробленню цього комплексу. Чим частіше повторюється правильно здійснена дія, тим досконаліше виробляється та чи інша навичка, набуваючи нових властивостей. Оскільки співацька діяльність в ансамблі являє собою сплав навичок, педагогам важливо знати, як і в якій послідовності вони формуються і в чому виявляються специфічні особливості розвитку цих навичок. Знання закономірностей тембрових змін у звучанні співака й уміння застосовувати відповідно до цих змін необхідний у кожному окремому випадку методичний прийом допоможуть викладачеві творчо підійти до методики навчання співу солістів з нестійкими голосами (аматори).

На початковому етапі роботи із солістом керівник відштовхується від того звучання, яке він почув. Педагог-вокаліст відштовхується від сприйняття індивідуального звучання єдиного стилю, щоправда, складного в акустичному відношенні, оскільки він виникає від переходу кількох регістрів з індивідуальною характеристикою звучання.

З цією даністю викладач має працювати, міняти її характеристики. Якщо підготовлені дають звук певної якості, то аматори можуть мати відкритий, плоский звук,

сформований на низькій позиції, у декого – форсований. Звучання характеризується фонетичною різноякісністю, грасируванням відтворення голосних.

Педагог має побачити своє завдання в тому, щоб змінити найбільш природне й по можливості якісніше звучання на будь-якому рівні розвитку. Потрібно поступово домагатися правильного формування дихання, рівного звуковедення, чистого інтонування й чіткої, якісної дикції для того, щоб сформувати легкий, польотний, гнучкий і красивий звук на високій вокальній позиції. Важливо слідкувати за всіма змінами у звучанні голосу кожного, систематично здійснювати індивідуальний контроль, не допускати втоми й дотримуватися суворого режиму.

На початковому стані роботи розвиток вокальних навичок, морфофункціональних змін у голосоутворювальних системах яскравіше виявляються у звучанні індивідуальному. Це дає можливість фіксувати в процесі навчання якісні зміни звука на кожній новій фазі.

У першій фазі, скоро після початку занять, у звучанні соліста наступає якісний стрибок. Він виникає в результаті навчання співу легато (на вправах і пісенному репертуарі), що допомагає виробленню співацького дихання. Завдяки єдиним вимогам до чистоти інтонування, дикції соліст набуває певних характеристик. Однак вокаліст ставить перед собою завдання подолати грасирування звучання. Педагог домагається від співака єдиної манери співу й співацького дихання: спокійного вдиху, вокального видиху, повільного видиху, слідкує, щоб звук не був напружений, а був позбавлений силового тиску на зв’язки; вимагає від співака гарної артикуляції. Короткі пояснення педагога, особливо на цьому етапі, мають дуже важливе значення. Солісти поступово осмислюють за допомогою слухового аналізу й зіставлень, як правильно формується

звучання їхнього голосу. У результаті на першому етапі розвитку навичок співу в учнів з'являється звук, який виявляє себе в однорідності звучання. Ці якості й властивості продовжують закріплюватися в наступних фазах.

Друга фаза розвитку навичок співу – найбільш тривала і в часі. У цій фазі навички ніби гальмуються у своєму розвитку, і в керівника складається таке враження, що, не дивлячись на, здавалося б, правильні вимоги, соліст починає звучати ніби гірше. Чим же пояснюється це явище, яке не повинно особливо хвилювати педагога.

Деякий „застій", загальмованість у розвитку вокальних навичок співаків пояснюється тим, що співацький процес виступає у їхній свідомості ще не як комплексна взаємодія органів дихання, м'якого піднебіння, гортані й артикуляційного апарату; дихання не пов'язується з дикцією, з формуванням голосних; бракує навичок правильно й гармонійно координувати м'язові рухи, тобто розподіляти роботу різних м'язових груп, які беруть участь у процесі голосоутворення.

Співаки-аматори напружують усі м'язи – і потрібні, і непотрібні для співочого процесу. Правильні рухи знаходяться поряд з неправильними, і це призводить до скутості, яке на цьому етапі є цілком закономірним. У подальшому співак-аматор вчиться звільняти м'язи, координувати їх рухи під час співу. Таким чином, до кінця другої фази студенти-аматори починають свідомо управляти своїми м'язовими рухами, контролюючи й оцінюючи результат звуковидобування під керівництвом викладача. Співаки з музичних педагогічних відділень ВНЗ різних профілів не допускають таких огріхів і, опереджаючи співаків-аматорів, стають для них зразком для наслідування. Процес навчання таким чином

прискорюється, особливо якщо педагог працює в різних закладах.

Певна загальмованість у розвитку вокальних навичок не є негативним моментом. Процес співу тому і вважається складним, що в ньому беруть участь усі аферентні системи організму – усі шляхи-імпульси, що проходять від периферійного центру до центральної системи. Цілком природно, що в другій фазі, коли співакам доводиться пристосовуватися до нових для них завдань, від центральної нервової системи вимагається велика напруга, щоб провести розумну внутрішню селекцію й корекцію отриманої ззовні інформації, а це можна зробити тільки в спокійному стані.

Отже, явище тимчасового „застою” в розвитку співацьких навичок є не що інше, як замаскований активний процес, активна діяльність організму. Як же відбивається це явище на звучанні голосу?

У другій фазі у звучанні аматорів після форсованості, характерної для першої фази, з’являється тьмяність. Причина криється в тому, що в голосовому апараті, особливо післяеволюційного періоду, після мутації, тьмяність може виникнути як явище, характерне для цього віку (перший, другий курс).

Характерні ознаки: у голосі брак *вібрато*, знову знижується рівень співацької форманти; тьмяність значною мірою залежить від невміння користуватися диханням. Крім того, методика навчання, побудована на знятті форсованого звучання, також певною мірою викликає тьмяну темброву забарвленість.

Для активізації тонусу співаків, для посилення роботи м’язів, що беруть участь у співацькому дихання, у цей період варто включати в репертуар співака бадьорі маршові твори, що вимагають чіткої та ясної дикції.

У третій фазі (невеликій за часом) у сольному звучанні настає перелом. Особливістю третьої фази є більш просвітлене, але все ще прямолінійне звучання – „скляне”, безвібратне. Виникає таке звучання в результаті використання переважно верхнього резонатора. У цій фазі у співаків післяеволюційного періоду ще не виникає достатньою мірою взаємозв’язок між верхнім і нижнім резонаторами. Координація в роботі дихального апарату, м’якого піднебіння й гортані, від якої багато в чому залежить виникнення *вібрато*, тільки-но намічається.

Щоб домогтися насиченості звучання, на цій фазі розвитку в репертуар включаються широкі розпівні народні твори. Але якщо і в цьому випадку навчально-координаційні передбачення не збігаються з репертуарними планами викладача, то той знову вдається до методу повтору. В обох випадках добираються спеціальні вправи.

У четвертій фазі співацькі навички набувають тієї динамічної стійкості, скоординованості рухів, які є результатом тривалої роботи співаків. Звук стає округленим, приємним за тембром, але важким й академічно „малорухомим”. А це приховує в собі небезпеку співацької позиції й утрати польотності. Щоб важкувате звучання соліста не перейшло в динамічний стереотип, потрібно вводити до репертуару твори гнучкі, швидкі за темпом, різнохарактерні за стилем. Усе залежить від вокального ідеалу викладача.

У п’ятій фазі закріплюються всі вироблені раніше навички. Домогтися у звучанні гнучкості, легкості, рухливості, кантилени й потрібної сили звуку допомагає: використання вправ і спеціально підібраного репертуару, побудованого на конкретному зіставленні темпів, ритму, динаміки й на різних способах звуковедення. П’ять фаз розвитку вокальних навичок охоплюють навчальний рік.

Навчальна вокальна робота соліста:
для хору та ансамблю

Навчання сольного співу у вокальному народному виконавстві фактично може вважатись основою для співу в хорі, ансамблі. В обох випадках навчання співу включає в себе два взаємодоповнюючих взаємозв'язаних моменти: а) технічну роботу над твором: сольмізування, сольфеджування, вокалізація, спів на склади, відпрацьовування способів звуковедення, штрихів, дикції тощо; б) роботу над художнім виконанням творів.

Техніка сольного співу, таким чином, є основою художнього виконання в колективі. Без комплексу технічних навичок не можна повною мірою передати глибину почуттів, розкрити психічний бік художнього образу й викликати в слухачів та самих виконавців естетичну насолоду.

У процесі навчання співу технічні навички виробляються не одразу. У „музикантів", які відвідують заняття хору, вони формуються паралельно з роботою в ансамблі. Зазвичай педагог зосереджує свою увагу на відпрацюванні тих навичок, які на цьому етапі виступають основоположними. А на початковому етапі навчання народного співу головними будуть навички дихання й співацької дикції, рівного звуковедення без застосування філірування. Досягти бажаних результатів можна значно швидше, застосовуючи різні вправи.

Робота над вправами є органічною частиною навчання, а самі вправи виступають засобом вправляння. На них, в основному, і проходить формування вокального звучання соліста. Вправа застосовується в певній послідовності й відповідно до закономірностей розвитку співацької навички. Тривале застосування одних і тих же вправ призводять до того, що навички гальмуються у своєму розвитку й навіть деавтоматизуються.

Одноманітність вправ викликає у співаків пасивне сприйняття, утрату інтересу. Перерва в тренуванні також несприятлива.

Щоб зберегти співацькі навички на потрібному рівні, необхідно більш різноманітно тренувати їх і кожного разу працювати над ними у світлі планового (нового) навчального завдання (технічного чи художнього), оскільки утримати будь-яку навичку на необхідному рівні не менш важко, аніж набувати її в процесі тривалої навчальної роботи.

Принципи складання й підбору вправ

1. Вправи рекомендується складати не абстрактно, а з урахуванням рішення одного або кількох вокальних завдань. Доцільно будувати вправи так, щоб одночасно з вокальними вироблялись і навички чистого інтонування.

2. Вправи повинні поглиблювати вокальні навички й ускладнювати завдання, що стоять перед ансамблем.

3. Вправи мають відповідати ступеню підготовленості соліста й бути посильними.

4. Вправи необхідно виконувати в зручній для співаків уявній зоні з поступовим розширенням діапазону.

5. Вправи потрібно виконувати, по можливості, без супроводу.

6. Вправи доцільно будувати на контрастному зіставленні нюансів, способів звуковедення, руху мелодії зверху вниз і знизу вверх.

Вправи на дихання

Основою співацького процесу є взаємопов’язана діяльність звукоутворювального комплексу (дихання, м’якого піднебіння, гортані, артикуляційного апарату). Це цілісний процес, й окремі взаємозв’язані компоненти комплексу рівною мірою впливають на темброву забарвленість звучання. Тому педагоги, як правило,

застосовують вправи для вироблення таких навичок, як співацьке дихання, узяте на „напівпозіху” (воно регулює діяльність дихання, гортані й м’якого піднебіння). Інша не менш важлива турбота вокаліста – артикуляція, чітка та ясна дикція.

Загальноприйнятим є змішаний тип дихання в межах грудно-нижньореберного. Переважання в діяльності тих чи інших груп м’язів, тобто того чи іншого типу дихання при виконанні народних творів, урешті-решт, залежить від стилю й характеру матеріалу, його теситури й динаміки, емоційної насиченості тощо. Фонетичне дихання вокаліста виробляється методичними прийомами, що застосовуються залежно від рівня вокального розвитку особистості.

На початковому етапі навчання, у першій фазі, дуже корисно застосовувати вправи на дихання без звуку. Особливо цінними вони виявляються для початківців. Цими вправами можна переключати увагу студентів на м’язове відчуття, тренувати пластичність м’язів, відволікаючи співаків під час виконання цих вправ від формування звучання. Однак після вправ без звуку необхідно тут же співати вправи, щоб закріпити навички дихання на співі.

Вправами на дихання без звуку виробляється помірний на „напівпозіху” вдих і повільний видих. Рекомендується плавний вдих без надмірного наповнення легенів повітрям, однак дещо більший, ніж звичний мовленнєвий вдих. Після закінчення вдиху повинна бути зроблена невелика зупинка – затримка дихання, дуже важлива навичка, що сприяє правильній і координованій роботі голосового апарату. Після затримки розпочинається другий момент – видих, який повинен здійснюватися плавно, рівномірно, без поштовхів і більш-менш повільно.

Під час видиху необхідно зберігати співацьке положення корпусу – вільна, невимушена постава, трохи піднята грудна клітка й дещо розгорнуті плечі.

У ході видиху діафрагма не повинна розслаблятися під тиском черевного пресу, не протидіяти йому – гальмувати роботу видихачів. Цим досягається плавність і рівність видиху. Принципи збереження під час співу вдихальної установки (формулювання Д. Аспелунда) сприяє виробленню опори звука на дихання. А опора на диханні – найважливіший момент, що є одним з вирішальних чинників правильного співацького звукоутворення (навіть у народному співі).

Новачки здебільшого не володіють правильним диханням. Найчастіше в них спостерігається поверхове дихання, недостатнє для вокального звукоутворення. Для таких виконавців важливим є навичка вдиху й видиху та, особливо, усвідомлення й засвоєння цього механізму. У навченого співака звук повний, чистий, зібраний, щільний, вільний і легко ллється, він позбавлений скутості, рихлості, гугнявості.

Вправи на голосні й приголосні

Педагог-вокаліст повинен турбуватися насамперед про те, щоб привести вокальне звучання до єдиної манери. З цією метою на першому етапі рекомендується співати в середньому регістрі діапазону голосів і розпочинати роботу з голосного, який найбільш природно й правильно звучить, від якого відбувається вирівнювання решти звуків (такий голосний ми називаємо спрямовуючим). У цей момент особливо важливо слідкувати за правильною атакою першого звука, від якого залежить вокальна позиція звучання.

Вирівняні голосні в співі характеризують якість звучання, тому вокальна педагогіка завжди приділяє величезну увагу цьому розділу роботи. У вправах

необхідно застосовувати всі голосні, залишаючи провідну роль за голосним, який у тій чи іншій фазі є спрямовуючим. Наприклад, при форсуванні звучання таким направляючим голосним у першій фазі буде „у(а)”, у другій – „і(а)”, у третій – „а(у)”, у четвертій і п’ятій – будь-який залежно від звучання. Для правильного вокального вирівнювання звучання спрямовуючі голосні („у”, „і”) завжди проспівуються з голосним „а”.

Вплив голосних і приголосних один на одного має велике значення для формування звука. Однак, якщо не враховувати правила вимови приголосних у співі, навряд чи можна буде досягти бажаних результатів. Це правило зумовлене специфічними особливостями співацької діяльності. Воно полягає в умінні коротко, чітко й активно вимовляти приголосні без найменшого м’язового напруження гортані.

Щоб досягти дзвінкого, польотного звучання, педагоги часто користуються сонорними приголосними „м”, „н”, „л”. Спів закритим ротом теж допомагає виробленню цієї навички, але користуватись ним краще в середньому регістрі голосу. Звуки верхнього регістра ефективніше вибудовуються на співі так званим „німим” звуком, який виникає від наближення спинки язика до м’якого піднебіння. Йотований голосний „я”, приголосні „л”, „н”, „к”, „т” стимулюють активність м’якого піднебіння. Поєднання їх з голосними „у”, „и”, „є” допомагають виробляти повноту дихання й рівність звуковедення. Приголосний „д” сприяє знаходженню грудного резонатора. Глухий приголосний „п” дещо округлює „а”.

Ця галузь вокальної педагогіки, на жаль, ще недостатньо досліджена. Між тим, наукові дані з проблеми взаємовпливу голосних і приголосних допомогли б більш ефективно розвивати вокальні навички солістів.

Комунікативно-мовленнєвий аспект сольного співу

У світлі розуміння мови як засобу комунікації художнє слово стає знаряддям естетичного впливу на людину. Особливого значення воно набуває в сольному співі – найбільш емоційно-дійовому з усіх видів шкільного мистецтва й молодіжно-студентського дозвілля. Сила художнього співу значною мірою полягає в наявності поетичного тексту.

Зважаючи на велику роль слова у співі, найважливішим завданням кожного учасника вокального класу повинно бути оволодіння співацькою культурою мови й мовлення.

Ми маємо розрізняти культуру мови взагалі й культуру власне мовлення. Культура мовлення – це багатовіковий процес усебічного розвитку й удосконалення мови. Вона полягає в здатності й умінні висловлювати думки виразно, правильно, грамотно, внутрішньо змістовно. Від цього в процесі мовного спілкування мова стає доцільною й дієвою.

Специфіка мови й мовлення у співі полягає в умінні виразно, правильно, на вокальному звучанні передати музичний образ твору.

Засвоєння потрібних знань, перетворення їх в уміння здійснюється в практичній роботі з вокалістами на мовленнєвих і паралельно – вокальних вправах. Це диктується, з одного боку, необхідністю підкреслити спільність природи мовлення сценічного й вокального, а з іншого – виявити специфічні риси вокальної мови, вокального мовлення (читай: співу).

Мистецтво вокального мовлення, його культури, як і мистецтво сольного співу в цілому складається з двох нерозривних елементів: технічного й художнього. Для кращого засвоєння кожного з цих елементів

систематизований виклад закономірностей слова у співі теж складається з технічної та художньої частини.

Зміст цієї методичної розробки передбачає виклад технічної частини культури мовлення в народно-вокальному співі.

Мистецтво сольного співу, як і кожне мистецтво, без технічного вміння не існує. Технічно непідготовлений співак не може дійти художньої вершини вокальної майстерності.

Щоб оволодіти мистецтвом співу, вокальному виконавцю, крім професійно придатного голосу, творчих здібностей і музикальних даних, треба мати бездоганну вокальну вимову. Ігнорування чіткістю вимови, порушення цільності художнього сприймання на догоду вокалу може бути лише тоді, коли співак не розуміє творчих завдань і не знає, що між вокальним звучанням і артикулюванням звуків мови існує тісний зв'язок. Тому солістові важливо відчувати органічну єдність слова й музики.

Виховання вимови в сольному співі ускладнюється специфічними вокальними умовами. Безумовне дотримання всіх правил орфоепії сценічного мовлення тут слід розцінювати як недоврахування вокально-музичної специфіки мовлення в співі. Адже якщо в драматичному мистецтві все сприяє мові актора, то співакові доводиться зважати на такі чинники, як точність висоти, ритму й темпу мовлення, на музикальний супровід, спільне виконання в ансамблі з акомпанементом. Усе це утруднює чіткість, дохідливість мовлення в сольному співі, зрозумілість самої мови.

Уже у XVIII – XIX ст. робилися спроби посилатися на природу мови та її зумовлюючий вплив на розвиток окремих музичних жанрів. Наприклад, Жан Філіпп Рамо (1683 – 1764) відмовляв французькій мові в її можливостях бути використаною в опері, особливо за її „пропонсовість",

що не характерне для мови італійської, яка сприяла розвиткові оперного жанру.

Уже тоді теоретики пов'язували природу звуків мови з проблемою голосоутворення, особливо голосних. Це диктувалося відчуттям взаємодії між словом і музикою, тісного зв'язку самого вокалу з мовними звуками. Проте через відсталість наукових досліджень того часу щодо вокального мистецтва педагоги-вокалісти обмежувались лише практичними спостереженнями та власним досвідом. І хоча досягнення в галузі теорії вокалу кінця XX – початку XXI ст. і допомагають певною мірою практикам, усе ж роль вокально-професійної інтуїції співака й педагога ще не можна відкладати, а, навпаки, потрібно залучити її до справи.

Приступаючи до вивчення основних положень техніки мови в сольному співі, її прийомів і вправ, слід усвідомити такі положення:

1. Основні технічні навички треба засвоювати з самого початку роботи над голосом, мовою й мовленням, працюючи не періодично, а систематично, упродовж усього циклу перебування студента в закладі.

2. Здобуте в технічному тренінгу нове тільки тоді можна вважати засвоєним, коли воно стане звичним.

3. Вокальному мистецтву не властива техніка заради техніки, оскільки техніка – не самоціль, а міцний засіб художньої виразності.

4. Технічна робота над фізичними процесами (зовнішня, фізична техніка) не може проводитись у вокально-сольній роботі відірвано від психологічного процесу, тому що фізична сторона співу невіддільна від психологічної.

У зв'язку з тим, що ми розглядаємо питання культури мовлення в сольному співі, для зручності користування вживаємо визначення „мова у співі" та „мовлення у співі".

Зважаючи на те, що студентам доводиться виконувати твори кількома мовами, сучасними й мертвими, виклад основних дикційних та орфоепічних питань цього методичного узагальнення буде проводитися на прикладах української й російської мов.

Специфіка вокального мовлення в сольному співі

У творенні вокальних звуків, особливо голосних, активну участь бере ротоглотковий простір, включаючи й порожнину зіва. Активність ця полягає в тому, що під час вокальної вимови вдихальною позицією (відчування вдихання) зберігається специфічно вокальне робоче положення ротоглоткового каналу. Така установка підгортанної частини голосового апарату веде до розширення не тільки передньої частини ротової порожнини, а й усього ротоглоткового простору.

У розмовній мовленні теж бере участь уся ротоглоткова порожнина, але без специфічного вокального, чітко вираженого вдихального положення, без активного скорочення м’якого піднебіння й кореня язика. Майже весь мовний процес відбувається в передній частині ротоглоткового простору, а саме в ротовій порожнині.

У вокальній мові активність тільки передньої частини ротоглоткового шляху при недостатньому використанні резонаторних можливостей підставної труби сприяє утворенню „білого”, „плоского” звука. Надмірна активність ротоглоткового каналу викликає надмірно глибоке, глухе вокальне звучання, що погіршує тембральну якість, але служить причиною появи горлового, потиличного та інших призвуків, характерних для народного співу.

Зміна голосу у вокальній мові здійснюється без різких зрушень надгортанних частин голосового апарату,

щоб зберегти нерозривність вокальної лінії та єдність вокальної установки голосних, їх вокальний тембр.

Вокальній мові необхідна більше, ніж сценічній, активність артикуляції, тобто збільшення м'язового скорочення й робочого напруження органів ротової порожнини та глотки. Це оберігає вокальну вимову від млявості й нерозбірливості, допомагає різноманітності нюансування фонетичних звуків, головним чином голосних. Крім того, підвищена активність артикуляційної роботи сприяє підвищеній чутності, коли звук вокальної мови спрямований уперед. Це досягається ущільненням стінок мовного апарату, що викликає інтенсивніше вокальне резонування в ротоглотковій, носовій і додатковій порожнинах.

Активність вокальної артикуляції, що необхідна як при швидкому, так і при повільному темпі співу, не можна змішувати з різкістю мовної артикуляції. У мові увага приділяється головним чином чіткості артикуляції, іноді навіть на шкоду голосовому звучанню. У співі максимального значення надається музичному тону, ритмічно точному при всіх темпах вокальної вимови.

Надмірне підвищення активності вокальної артикуляції – надмірно чітка „гостра" вимова слів – знімає вокальну вимову з вокальної позиції звучання, а сам текст вокального твору стає штучним, неприродним. У роботі солістів над вокальною артикуляцією, яка повинна бути складовою частиною виховання голосу, з самого початку його особливої уваги вимагає анатомічна будова артикуляційного апарату кожного співака.

Але індивідуальні особливості кожного виконавця мають бути підкорені загальним вимогам народної манери співу. Тому врахування індивідуальної структури мовних органів іде по лінії роботи з солістом (солістами). Такі речі, як індивідуальні мовні звички також, підлягають

певній уніфікації, нівелюванню, якщо тільки це не автентичний спів. У кожному окремому випадку слід коригувати положення й напруження мовних органів, зважаючи на індивідуальну форму рота, губ, язика цієї людини, їх напруження. І хоча до нашого навчального закладу приймають абітурієнтів, які мають слух і голос, усе ж трапляються студенти, які потребують корекції. Якщо співакові з млявими мовними органами доводиться енергійніше скорочувати м'язи губ, язика та інших органів, то співакові з більш енергійними мовними органами не слід витрачати стільки ж енергії для того самого фонетичного звука. У цьому й полягає педагогічно-коригувальна робота педагога-вокаліста під час співу – урівноважити артикуляційну активність виконавця, домогтись хоча б штучного артикуляційно-дикційного паритету. Студентам-виконавцям же головне – навчитися свідомо підходити до роботи свого артикуляційного апарату.

Розвиток органів мовленнєвого апарату досягається рядом вправ:

Вправа на розвиток м'язів нижньої щелепи. Співакам, насамперед, треба вміти вільно й достатньо (з урахуванням індивідуальної будови мовного апарату) розкривати рота. Скутість рухів нижньої щелепи часто гальмує виховання голосу, а отже, й удосконалення вокальної дикції. Для розвитку рухів нижньої щелепи рекомендується вокальна вправа – півтонами вверх і вниз (октавою й більше) на голосному „а", який вимагає найбільшого ротового отвору й об'єму: „а-а-а-а"... Вивчаємо також спів на затиснутій щелепі.

Матеріалом для наступних вправ на ці завдання може бути об'єднання протяжного голосного „а" з протяжним „о" або „у" і навіть „є": „а-а-а"... „у-у-у"...; „а-а-а"... „о-о-о"...; „а-а-а"... „і-і-і"... Перший голосний „а" трохи

акцентується. Ці вправи, розвиваючи м'язи нижньої щелепи, уточнюють ступінь опускання її та характер самих рухів на цих вокальних голосних. На початку вправ треба робити вдих після кожного півтону, надалі можна й рідше.

Вправи на розвиток м'язів губ. Ці вправи мають на меті викликати почуття необхідного робочого напруження губ та розвинути рухливість і пружність їх, особливо верхньої губи. Проводяться вони на лабіалізованих (утворених губами) вокальних голосних „у", „о", „і". На вокальному „у" або „о" губи (за допомогою цього голосного) поволі й плавно витягаються вперед: „у-у-у"..., „о-о-о"... Вокально і своєю артикуляцією вправа розтягає губи в сторони. Надалі останні вправи об'єднуються:

„у-у-у"... „і-і-і"...; „о-о-о"... „і-і-і"...
„і-і-і"... „у-у-у"...; „і-і-і"... „о-о-о"...

Вправи на розвиток м'язів язика. Для розвитку рухливості м'язів язика проробляються вправи на склади „ла", „ло", „лі", а також інші комбінації приголосних з голосними.

Кожна з наведених вправ є тільки зразком на певне завдання. Їх можна ускладнювати, змінювати темп, ритм, характер виконання. Корисність цих вправ зумовлюється тим, що вони проробляються на вокальному звучанні, на вокальній артикуляції мовних звуків і строго в ритмі. Педагог-вокаліст включає їх у свою роботу із солістом з певними ускладненнями та змінами темпу, ритму тощо.

Дикція в сольному співі

Одним з основних завдань у справі оволодіння мовою у співі є опанування чіткою ясною дикцією вокального слова.

Зважаючи на те, що чіткість мови є першою й основною якістю її, словом „дикція" (лат. *dikcio* – мова,

вимова) почали називати ступінь чіткості вимови слів, складів, звуків.

Вокальна дикція означає ступінь виразності мови у співі, підпорядкованої вокально-музичним вимогам.

Вокальна дикція означає ступінь виразності мовлення у відтворенні матеріалу вокалістом. Яким би гарним не було щодо голосового звучання й музикального фразування виконання вокального тексту, воно втрачає свою художню цінність і впливовість, якщо текст незрозумілий, „недонесений”. Слово у співі тільки тоді набуває емоційної виразності, коли воно цілком доходить до слухача.

Найтісніший зв’язок між характером утворення фонетичних звуків (в основному – голосних) і якістю вокального звучання встановлюється, зазвичай, науковими дослідженнями. Але вже на слух можна визначити якість звукоутворення у співі. Правильно відтворений голосний допомагає голосоутворенню; навпаки, нечіткий, млявий або занадто різкий своїм артикуляційним обрисом голосний дезорганізовує роботу голосового апарату, тому що органи мовлення є водночас і частинами верхнього резонатора (головним чином ротової порожнини).

Упевнена чітка вимова солістів активізує вокальне звучання. У свою чергу „поставлений” голос допомагає виразності вокальної дикції, а „неправильне” голосоутворення надає їй горлового, носового та інших призвуків, так характерних для народного співу.

Слід пам’ятати, що робота артикуляційного апарату значно більше підкоряється нашому контролю, ніж рефлекторна робота гортані. Уміння свідомо користуватися артикуляційним апаратом – одне з методичних завдань у справі виховання голосу солістів.

Причини, що знижують рівень якості вокальної дикції

Рівень якості вокальної дикції може бути знижений з кількох причин. Наводимо основні з них.

1. Аномальна побудова мовного апарату: висунута верхня або нижня щелепа, що заважає правильному виходу мовного потоку; дуже рідкі або стирчасті передні зуби чи відсутність кількох з них, унаслідок чого повітря, проходячи крізь міжзубні щілини, утворює непотрібний шум, який домішується до вокального звучання; довші за інших зуби-ікла, коли язик не ховається за зуби; товстий язик, що заповнює задню частину ротової порожнини; товсті губи та інші відхилення від норм побудови мовного апарату. Такі аналогічні аномалії іноді виправляють стоматологічним оперуванням: накладанням шин (пружинного дроту), що непомітно й безболісно вирівнює зуби й навіть щелепи, протезуванням та іншими способами стоматологічного втручання.

2. Порушення роботи мовного апарату через захворювання ділянок нервової системи, що керують його функціями. Причиною цього буває контузія, інфекційні хвороби, нервове зворушення або загальне нервове захворювання, загальне виснаження, перевтома, так добре знайома студентам тощо. Функціональний розлад нервової системи лікують укріпленням відповідної ділянки мозку або всієї нервової системи.

3. Незнання або недостатньо чітке знання структури й фізіології мовного апарату, що часом призводить до невластивого цій особі того чи іншого мовного дефекту. Щоб усунути цю причину, потрібно знати анатомію й фізіологію мовних органів, точну артикуляцію кожного голосного й приголосного.

4. Неправильне голосове звучання. Наприклад, при зайво прикритому голосовому звучанні світлі голосні

затемнюються. Так, замість „Чому я не сокіл” звучить „Ч^{у}ому я не с^{у}окіл”, що допускає народна манера.

5. Нерозвиненість мовного апарату або його окремих органів, що дуже перешкоджає виробленню чистоти та яскравості вимови. Тут потрібні систематичні вправи, особливо для найменш розвиненого мовного органа.

6. Манірність, неохайність вимови, що часто бувають результатом неправильного мовного виховання, хибних мовних звичок, а також слабо розвиненого інтелекту.

Щоб заволодіти увагою, мисленням, емоціями слухачів, виконавець має старанно працювати над дикцією, повсякденно вдосконалювати її. Досконалої дикції досягають не механічними, позбавленими внутрішнього смислу вправами. Механічний тренаж виключає творчу свідомість, тим часом як уже сама потреба вплинути на слухача повинна підказувати правильність артикуляції, викликати дикційну виразність кожного виконавця. Отже, опрацьовувати певні дикційні положення слід внутрішньо змістовними вправами, за винятком початкових моментів роботи.

Вокально-мовленнєві недоліки в сольному співі

Високу якість вокальної дикції часто порушують вокально-мовленнєві недоліки. До них належать:

1. Ігнорування дикції при зайвій „інструментальності” супроводу, коли вокалу надається самодостатнього значення, так зване „милування” співом. Спотворення „незвучащого” голосного або заміна його іншим, більш вокальним, забарвлення всіх голосних під один вокально вигідніший (не змішувати з вокальною спільністю всіх голосних) призводить до багатьох вокальних недоліків: до зайвого затемнення (при захопленні голосним звучанням на „о”), вузькості вокальної лінії (при тяжінні до звучання на „і”) тощо.

Разом з тим вимова набуває характеру неохайності, навіть недорікуватості, а спів утрачає смислову й художню цінність.

2. Ігнорування специфіки вокалу при надмірній артикуляції, коли слову надається першорядного самостійного значення. Така подача вокальної мови призводить до втрати специфічно вокальних рис, а іноді й до зриву голосу: заміна вокальних голосних і приголосних мовними руйнує потрібну координаційну роботу дихально-голосових та мовних органів.

Отже, зайве „милування" власним звучанням при неуважному ставленні до дикції, як і надмірне захоплення дикцією на шкоду голосам, однаковою мірою порушує гармонійну єдність слова й вокалу. Тільки поєднання правильної артикуляції (особливо голосних) з вимогами вокалу, без зайвої, неприродної „інструментальності" вокальної лінії забезпечує чітку вокальну мову, чітке вокальне мовлення.

Якість вокальної лінії значною мірою знижують і деякі технічні недоліки, а саме: недостатнє відкривання рота, стискування зубів, нерухомість нижньої щелепи, „пришитість" губ тощо, що знову ж таки допускає народний спів.

Специфіка вокального мовлення в академічній та естрадній манері співу

Тісна взаємодія між словом, музикою й вокалом зумовлює специфіку вокальної мови. Розчистимо поле для народної манери співу.

1. Академічній манері співу притаманне співоче відтворення голосних і приголосних: максимальна тривалість голосних при найкоротшій вимові приголосних. Причина цього – у самій природі голосних (майже вільне

утворення їх) і приголосних (утворення їх у подоланні перешкод).

2. В естрадній манері співу культивується вокалізування приголосних. Якщо академічна манера дотримується закону відкритого складу (приголосний звук, що стоїть після голосного, належить до наступного складу і тому попередній – відкривається), то в естрадній манері цього закону не дотримуються, а навпаки, при можливості вокалізуються „протягуються” приголосні. Це явище одним з перших помітив Володимир Маяковський, який ще у 20-х роках минулого століття передав словесними засобами текст („И доносятся только стоны гитары – таратина, таратина, тен”) тим, що спів у супроводі гітари сприймається ним і передавався так: „И-и-и доносятыся толик-к-ка с-с-стоны гитар-р-ры” і т. п. Це й же прийом становить сутність вокальної стилістики В. Висоцького. Його знамениті „Коні” теж „прив-в-вер-ведлив-в-вые” (в академічній манері: „при-ве-ре-дли-вы-е”). Отже, у вокальній мові академічної манери співу чітко вимовляються не тільки приголосні, а й голосні як остаточна форма вокалу.

Указана відмінність естрадної манери не єдина, вона єдиною бути не може, тому що естрадний спів – це комплекс специфічних прийомів. Але звернімо увагу не на те, яку відмінність від класичного співу складає спів естрадний, а на те, як навчають студентів естрадного співу.

Академічна та народна й естрадна манери співу в підготовці вокаліста

Продемонструємо роль академічної манери співу в підготовці народного співака. Упродовж двох років навчання студент-народник повинен на I – II курсах оволодіти навичками: співочого дихання; правильної співацької позиції; чистого інтонування; основ

кантиленного звука; вокально-технічних прийомів для використання різноманітних вокальних штрихів.

Курс „Постановка голосу” є фундаментальним у підготовці виконавця народного співу й вимагає від студента та викладача поступової, кропіткої, систематичної роботи. Починається він з тренування середньої частини діапазону голосу, для чого використовуються вправи, гами, вокалізи. Про виконання академічних вимог курсу „Постановка голосу” свідчить: наявність округлого, чистого, рівного звука з натуральним м’яким звучанням у робочому діаметрі; зібране, точно сфокусоване звучання голосу; точне читання музичного матеріалу; володіння музичною формою; осмислення фразування у виконанні; певний рівень акторської та виконавської майстерності.

У цей період починається робота з досягнення однорідного звучання голосу в межах діапазону. Процес добору репертуару студента має велике значення для формування його професійних здібностей і є одним з найважливіших та найскладніших завдань.

Сучасна ситуація динамічного, часто непередбачуваного розгалуження стилів, за якими розвивається жанр народного співу, вимагає від викладача знань, умінь та бажання постійно, щоденно враховувати індивідуальні особливості кожного студента, ступінь його підготовки тощо. До репертуару студента необхідно залучати зразки української вокальної літератури – народні пісні, романси, пісні композиторів-професіоналів. Велике значення на цьому етапі має розкриття змісту твору, його емоційної спрямованості при ясній та чіткій дикції.

Після закінчення курсу „Постановка голосу” неприпустимі: інтонаційна фальш; хрипота й сиплуватість; розширене звучання середньої ділянки діапазону, і як

результат цього, низька позиція голосоведення; формування верхньої ділянки діапазону; „в'яла дикція".

Основу естрадної підготовки також складає класичний спів. Після академічного співу, який необхідно починати з III курсу, вводиться програма „Естрадний спів".

Таким чином, робимо висновок про те, що академічна манера співу, пронизуючи всю систему вокального навчання, паралельна з естрадною. Про це свідчать вимоги до іспитів і заліків для студентів-естрадників:

1 курс: *залік, I семестр:* 1 вокаліз, 1 народна пісня або романс, 1 естрадна пісня; *іспит, II семестр:* 1 вокаліз, 1 українська народна пісня або романс, 2 різнохарактерні естрадні пісні;

2 курс: *залік, III семестр:* 1 – 2 вокалізи, 1 народна пісня або романс, 3 різнохарактерні естрадні пісні; *іспит, IV семестр:* 1 – 2 вокалізи, 1 народна пісня, 1 романс, 2 різнохарактерні естрадні пісні;

3 курс: *залік, V семестр:* 1 – 2 вокалізи, 4 різнохарактерні естрадні пісні (також іноземною мовою); *іспит, VI семестр:* 1 – 2 вокалізи, 4 естрадні пісні;

4 курс: *залік, VII семестр:* 1 народна пісня, 1 романс, 4 естрадні пісні (різнохарактерні, а також іноземною мовою), дуети, ансамблі; *іспит, VIII семестр:* 1 народна пісня, 1 романс, 4 естрадні пісні (різнохарактерні та іноземною мовою);

5 курс: *залік, IX семестр:* 6 творів частково з Державної програми; *Державний іспит, X семестр:* 1 романс, 1 народна пісня, 8 естрадних пісень – різних за характером, різномовних; обов'язково – пісні українських композиторів-корифеїв.

Інтонування в сольному співі

Уміння чисто інтонувати – складна навичка, безпосередньо пов'язана з формуванням і розвитком

музично-слухових уявлень звуковисотності й тембрової забарвленості соліста. Вона ефективно розвивається у виконавській діяльності. У сольфеджуванні відпрацьовується навичка свідомого сприймання окремих інтервалів мелодії в умовах ладового тяжіння, а це у свою чергу дозволяє ще до звуковидобування внутрішнім чуттям уявити й вокальне інтонування. Уявле читання при цьому трохи випереджає відтворення звука.

Таким чином, зміст проспівуваної фрази спочатку усвідомлюється, а потім відтворюється голосом. З часом ця навичка автоматизується, хоча момент свідомого слухового контролю за вокально правильним інтонуванням висоти звуків завжди є незмінним супутником музичної діяльності співака.

Навички чистого інтонування рекомендується виробляти у співі стійких інтервалів (ладового тяжіння ступенів I – III – V), а потім нестійких. При цьому потрібно враховувати, що малі й зменшені інтервали мають тенденцію до звуження, а великі й зменшені – розширюватись. Наприклад, при інтонуванні зменшеної квінти, збільшеної кварти потрібно виходити з тяжіння ступенів ладу, хоча теоретики пропонують і такий прийом, при якому спочатку співак уявляє внутрішнім слухом стійкий інтервал квінти або кварти, а потім уже подумки звужує або розширює його, тобто доповнює ці інтервали півтоном уверх або вниз. Для народного співу більш органічним є другий спосіб.

Виробляти чистоту інтонування хроматизмів краще на вправах, побудованих на русі знизу вверх. Відчуття ж співаками ладового тяжіння добре розвивати на співі арпеджіо в мажорі й мінорі.

Згладжування регістрів є найбільш складним розділом роботи. Щоб досягти рівності переходів з регістра в регістр, рекомендується проспівувати вправи

зверху вниз. При цьому потрібно вимагати від співаків рівного звуковедення на високій позиції звучання з обережним „відродженням” перехідних нот. Однак визначальними є вимоги художнього виконання твору.

Інтонування залежить від характеру й стилю твору, від ритму, темпу, сили звука й динаміки. Наприклад, на початковому етапі сольного навчання сила звука при несформованому вокальному звучанні негативно позначається на інтонуванні.

Культура інтонування соліста пов’язується зі співом без супроводу. Якщо в період розучування твору інструмент (баян, фортепіано) ще якось може допомогти свідомому сприйманню мелодії й гармонії, то в подальшому, коли твір вивчено, інструмент стає гальмом для засвоєння інтонаційних зв’язків між проспівуваними звуками. Пояснюється це тим, що темперований лад баяна, фортепіано не завжди адекватний природі народного співу, людському голосу. Саме тому потрібно намагатись мінімально використовувати інструмент у роботі із солістами-вокалістами, особливо при виконанні народних пісень.

Виховання правильного ставлення до публічного виступу співака

Уже на перших репетиціях перед виступом студентам важливо роз’яснити громадське значення виконавської діяльності взагалі й конкретного виступу зокрема.

Необхідно прищеплювати співакам почуття відповідальності за якість виконання на естраді й разом з тим любов до відтворення матеріалу на публіці. Нехай студенти звикають до того, що виступи – це серйозна справа, за яку вони несуть відповідальність а) перед слухачами; б) перед колективним автором народного твору; в) перед самим собою; г) нарешті, перед своїм керівником. Одночасно кожен виступ ми трактуємо як

свято, найкращі хвилини життя учасника, про які він потім буде довго згадувати. Урешті-решт, кожен виступ – це можливість отримати величезне художнє задоволення, щонайменше – від власної участі в цьому заході.

Кожен студент у ході роботи усвідомлює, що виступ у збірному концерті – це не тільки джерело радості, але й, можливо, особистий старт учня-співака або кількох з них, можливо хтось із виконавців стане професіоналом тощо. І кожен мріє, щоб то був він.

Історичний підхід до справи полягає в тому, що вокальний виконавець у цілому й кожен з учасників зокрема не перечитує чиюсь історію, а творить свою сам. Хтось має зафіксувати факт виступу вокального класу, десь опублікувати, зробити його артефактом, фактом мистецтва та його історії. Ось чому важливо вести щоденники або особисті, або групові.

У професійних колективах це роблять спеціальні люди-історіографи колективу (з числа самих же виконавців). Записи та облік виступів, на жаль, веде сам керівник, а не учасник або учасниця. Але ж ми не відмовляємося прочитати записи інтимного ведення (щоденники Гмирі, Козловського, Нестеренка та ін.). Нам цікаво це читати. А чому б не зацікавити собою майбутніх читачів, які будуть пізнавати нас саме через історію вокального мистецтва нашого рідного краю – Луганщини.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть основні групи спеціальних методів співацького навчання.
2. Поясніть специфіку методів прямого впливу на м’язові установки та дії.
3. Розкрийте сутність методів:

– впливу на артикуляцію приголосних;

– впливу на положення гортані та „позіх”;
– впливу на дихання;
– впливу на тембр голосу шляхом зміни забарвлення голосних;
– фіксації внутрішніх відчуттів;
– вольових наказів та емоційних етапів;
– емоційних станів і вольових наказів у практиці вокального навчання;
– слухових впливів;
– особистого показу викладача;
– прослуховування еталонних вокальних програм;
– затриманого слухового зв’язку.

4. Дайте характеристику регістрової будови співацького голосу.

5. Назвіть методи вирівнювання регістрів співацького голосу.

6. Охарактеризуйте організацію роботи артикуляційного апарату в мовленні та співі.

7. Розкрийте послідовність розвитку вокальних навичок у солістів.

8. Поясніть специфіку вокального мовлення в сольному співі.

9. Дайте поняття дикції в сольному співі.

10. Назвіть причини, що знижують рівень якості вокальної дикції.

11. Поясніть, які бувають вокально-мовленнєві недоліки в сольному співі.

12. Охарактеризуйте специфіку вокального мовлення в академічній та естрадній манері співу.

13. Розкрийте роль академічної та народної й естрадної манери співу в підготовці вокаліста.

14. Поясніть правила інтонування в сольному співі.

15. Розкрийте сутність виховання співака до публічного виступу.

Тема 6. Робота перед концертним виступом

В усьому, що стосується виступу студента в концерті, особливо відчутно виявляє себе індивідуальність керівника. Адже кожний виступ – це вирішальний момент у творчому житті музиканта. І кожен по-своєму реагує на передконцертну обстановку й по-різному створює та оцінює її. Одні викладачі намагаються вгамувати своє хвилювання й підміняють його надмірною стриманістю, своєрідною ретардацією, навіть суворістю. Інші, навпаки, не в змозі справитись із хвилюванням, надмірно збуджуються, роздратовано ставляться до дрібниць і часто упускають головне в майбутньому виступі. Треті впадають у транс, переживають період ступору, ніби того виступу й не буде, усі події в них віддаляються, і людина втрачає контроль над собою та ситуацією. Безвідповідальні особи впадають в індиферентизм і піддаються плинності часу й подій, чекають „куди вивезе”.

Сценічні виступи бувають плановими й раптовими, неочікуваними. Планові виступи заздалегідь готуються, хоча кожним педагогом по-своєму. Позапланові вимагають максимальної зібраності від керівника, раціональної оцінки виконавських можливостей у часі, що залишився, ригористичності, ділового підходу до справи. Викладачеві необхідно пам’ятати: його настрій, психічний стан передається солісту й може сприяти успіху або протидіяти йому.

Успіх виступу залежить від багатьох чинників, зокрема від того, у яких умовах доведеться виступати концертанту: у збірних концертах до ювілейної дати з одним виходом чи кількома; у конкурсних концертах-виступах за певною програмою – цільною чи порційно дозованою тощо.

Уся програма виступу соліста має бути одночасно готовою до терміну, тобто одного рівня підготовленості до виступу. Тоді створюється впевненість у позитивному результаті. Коли ж твори знаходяться на різному рівні готовності, то виникає загострена небезпека послизнутися саме там, де й передбачалось або навпаки – там, де зовсім не можна було чекати. Часто-густо, особливо в педагогів-початківців деякі твори виявляються „сирими", недопрацьованими або, навпаки, вокалісти втрачають інтерес до їх виконання („перепрацьовані").

Виконання програми потребує постійної уважності. Досягається це логікою побудови цільної програми й підвищеною увагою до деталей, дрібниць, хоча в нашій справі дрібниць не буває. Перед концертом важливо проспівувати програму в цілому або у фрагментах. Безпосередньо перед виступом не можна перевантажувати співака надмірною кількістю зауважень, оскільки це негативно позначається на якості виконання. З іншого боку, було б неправильним і зовсім не робити зауважень. Важливо не перепрацьовувати в день виступу, а дати співакові відпочити, відволіктися.

Творче самопочуття на сцені

Творче самопочуття виконавця на сцені притаманне всім, хто працює з публікою. Воно не залежить від виду мистецтва, а тільки від стосунків із слухачами (глядачами). Тому коли відомий фахівець у галузі методики викладання фортепіано О. Алексєєв пише про творче самопочуття піаніста на естраді, то це явище в однаковій мірі стосується й інших виконавців. Коли ж можна говорити про гарне, справжнє творче „естрадне" самопочуття? Коли виникає контакт з аудиторією, коли її „дихання" окрилює виконавця та виникає приплив творчих сил, коли соліст відчуває повну духовну й фізичну свободу, що дає

можливість без перешкод здійснювати свої художні наміри, тоді й можна говорити про справжнє творче самопочуття на естраді.

Пізнавши це дорогоцінне почуття, потрібно зберігати його в пам'яті й намагатися кожного разу знову викликати його під час виконання.

Найкраще допомагає в цьому захоплення виконуваною музикою. Віддатися твору цілковито, насолоджуватися його красою та прагнути до того, щоб слухачі насолоджувались разом з виконавцями. Такий справжній шлях для досягнення мети.

Творчий стан тим і характеризується, що у виконавців, при високому ступені захопленості створюваними образами, загострюється й контроль за процесом цієї роботи, без якої вона не могла б бути успішною. Сцена, як правило, викликає хвилювання. Часто хвилювання сприяє більшій яскравості виконання. Відомо, що гарні вокалісти, зазвичай, співають на публіці краще, аніж навіть на репетиції. Одначе в багатьох випадках хвилювання впливає негативно. У різних виконавців воно виявляється по-різному. Одні співають скуто сухо й навіть формально, аніж на репетиції. Інші, навпаки, можуть впадати в перебільшено „розв'язний" тон, і їх виконання набуває штучності.

Хвилювання інколи несприятливо відбивається на виконанні у формі забування слів наступного куплета пісні, переплутування тексту тощо. Педагог має уважно та вдумливо проаналізувати кожен виступ. Перед публікою не можна виступати з „сирими" номерами. Зриви під час публічного виступу призводять до появи побоювання сцени. Не варто фіксувати увагу виконавців на проблемах хвилювання. Для його подолання необхідно влаштовувати часті виступи учнів перед слухачами. Боязливі студенти починають почувати себе на естраді впевненіше.

Обмежувати виступ вокаліста в рамках навчального закладу теж не можна. Потрібно, щоб студент виступав на вечорах у загальноосвітніх школах, шефських концертах тощо. При наявності відеокамери виникає можливість відзняти виступ на плівку, прослухати й передивитись відеоряд запису, указати студентам на недоліки музично-слухові, вокальні й візуальні – поведінкові, і одразу, зупинивши кадр, правильно відтворити спотворений епізод. Така робота дуже корисна для розвитку вокаліста.

Навчально-художній репертуар

Усі вимоги щодо вивчення студентами народного співу реалізується виключно через спеціальний навчально-художній репертуар.

Формування співацького голосу в професійному навчанні учня здійснюється на основі зв'язку між уявленням про звучання певного твору та його конкретним вокальним утіленням, між вокальною технікою та художнім виконанням. Оскільки ми викладаємо народний спів, то його засвоєння має проводитися на основі народного репертуару, а не поза ним. Звідси випливає, що керування процесом навчання народного співу має спиратися на науково обґрунтовану послідовність певних розділів навчального народного репертуару, що забезпечує дидактично доцільний зв'язок цих розділів. Таких розділів три:

- вокально-технічні вправи, побудовані на народнопісенній основі;
- вокалізи, що становлять нотно-текстуальний матеріал, узятий з народнопісенного репертуару;
- художні твори різного спрямування й призначення, в основу яких покладено українську народну музику.

Як бачимо, зберігаючи традиції вокального навчання, ми наповнюємо його українським народномузичним репертуарним змістом на основі українського народного сольного співу. При цьому враховуються регіонально-територіальні, місцеві традиції народнопісенного виконання, що виявляють себе в певних стилістичних особливостях (манерах) відтворення навчального матеріалу.

Вокально-технічні вправи відіграють у співацькому навчанні важливу, але обмежену роль як допоміжних засобів. Вправи використовуються тоді, коли поставлена чітка конкретна навчально-виконавська мета. Викладач добре знає, а студент розуміє, чому пропонується для роботи обрана вправа. По-друге, процес досягнення мети знаходиться під двостороннім контролем викладача та учня. Вправ „узагалі" й безконтрольних вправ не буває. По-третє, вокально-технічні вправи добираються за особистісно орієнтованою методикою, яка враховує максимум індивідуально-персональних особливостей учня-вокаліста (особливості сприймання, слухові уявлення, типологія ВНД, темперамент, здоров'я, стан голосового апарату). Й останнє, виконання вправ підпорядковується принципом послідовності, наступності, зростання вокальної складності.

Художні твори як навчальний матеріал включають вокалізи, побудовані на основі українських народних пісень. Вокалізи забезпечують зв'язок вузької вокально-технічної спрямованості самих вправ з образним змістом художніх творів. Оскільки серед педагогів немає єдиного погляду на використання вокалізів у навчанні народного співу, ми дотримуємось позиції: вокалізи використовувати на народнопісенній основі, тоді вони будуть корисними в народновокальному розвитку. Немає потреби вивчати вокалізи заради вокалізів, тому що саме на художньо-

пісенний комплекс, що вивчається у вокальному класі, припадає виконання трьох взаємопов'язаних завдань: а) розвинути вокальні здібності; б) забезпечити художньо-виконавське зростання учня; в) підготувати студента до вокально-педагогічної роботи. Цими завданнями й зумовлюється структура, обсяг, характер, художньо-естетичні якості навчального репертуару, який добирається викладачем на основі української народної музики.

Методика інтеграції музично-краєзнавчої інформації у викладанні народного співу

Однією з інноваційних технологій, яка забезпечує збагачення фахово-професійного тезаурусу сучасного студента, є інтеграція у викладанні українського народного співу народнопісенної регіоналістики Луганщини.

Не маючи змоги описати зміст інтегрування, звернімося до процесу його реалізації на конкретних прикладах окремих прийомів і методів.

На основі краєзнавчої літератури ми дібрали невеликі блоки компактної інформації монографічного й оглядового змісту обсягом 1 – 2 сторінки машинописного тексту й тривалістю в середньому до 3 хв. аудіювання за принципами збереження та збагачення змісту вокальної роботи, історичного паралелізму, відповідної достатності та напрямками:

1. Творчість композиторів Луганщини, пов'язана з місцевим фольклором.
2. Виконавська творчість співаків, які народились або працювали на Луганщині.
3. Виконавці народних пісень, кобзарі, бандуристи, народні співці.
4. Особисті контакти з вокалістами, відомими виконавцями, викладачами народної творчості під час роботи у Луганській філармонії.

Спосіб інкорпорування інформації – принагідний, ситуативний.

1. Ануфрієнко Анатолій Васильович (18. 11. 1940, Луганськ) – український диригент, заслужений діяч мистецтв України з 1985 р. Закінчив у 1962 році Київську (оркестровий факультет) та в 1977 – Львівську консерваторії (факультет оперно-симфонічного диригування), 1961 – 1979 – у Київському театрі опери та балету, з 1979 – художній керівник і головний диригент Державного естрадно-симфонічного оркестру України. З 1988 – художній керівник ансамблю пісні і танцю „Таврія”.

2. Богатиков Юрій Йосипович (29. 02. 1932, м. Єнакієве Донецької області – 08.12.2002) – український естрадний співак (баритон), народний артист СРСР, 1985. Закінчив у 1958 р. Харківське музичне училище, 1984 – Сімферопольський університет. Соліст Харківської (1960 – 1964), Луганської (1964 – 1974), Кримської (з 1974) філармоній. Виконавець багатьох творів, зокрема „Давно не був я в Донбасі” Богословського, „Давай поговоримо” Ханка, „Не остуди своє серце, синку” В. Мігулі, „День Перемоги” Д. Тухманова та українських народних пісень.

3. Богуславський Костянтин Євгенович (9(21).5. 1895 – 7. 12. 1943) – с. Павлівка тепер Старобільського району Луганської області. Український композитор, хоровий диригент, співак (бас). Навчався в Харківському музичному училищі (вокал – у П. Голубєва, композиції в С. Богатирьова). 1922 – 1925 – диригент хору Школи червоних старшин, 1924 – 1927 – керівник студії юних композиторів при Харківському Палаці піонерів, з 1927 (з перервою 1929 – 1931) – музичний редактор Харківської радіостудії. Твори: понад 300 масових пісень, зокрема „Юнацький марш”, опера „Турбаївське повстання”, дитячі опери „Андрійко-козак”, „Годинник”, музина комедія

„Кум на ніч проти Різдва” та ін. Репресований у 1937 р., реабілітований.

4. Водовозов Альберт Федорович (03. 04. 1932, с. Ольховка Луганської області) – український композитор, заслужений діяч мистецтв України з 1990. Закінчив 1956 Київську консерваторію (клас М. Вілінського). Твори: вокально-симфонічний триптих „Повернення” (1982), симфонічні поеми „Прометей” (1956), „Молодіжна святкова” (1969), інструментальні, вокальні, музика до театральних вистав.

5. Горохов Петро Данилович (29. 04. 1923, с. Кабичівка, тепер Луганської області) – український хоровий диригент, заслужений діяч мистецтв України з 1988, кандидат мистецтвознавства з 1973. Закінчив у 1954 р. Одеську консерваторію (клас К. Пігрова), 1954 – 1970 – головний диригент хорової капели Дніпропетровської філармонії. З 1970 – викладач Донецького музично-педагогічного інституту (з 1989 – професор). Праці: „Вокально-симфонічні твори А. Штогаренка” (1972), „Хорове аранжування” (1973, 1981 у співавторстві), „Вокально-хорова техніка” (1986), „Хрестоматія з хорового аранжування” (1990) та ін.

6. Колобов Олександр Митрофанович (12(24). 06.1895, м. Єгор’євськ, тепер Московської області – 13. III. 1980, Одеса) – російський та український співак (баритон), драматичний актор, народний артист України з 1949 р. Закінчив у 1925 р. Московський інститут театрального мистецтва. 1925 – 1952 працював в оперних театрах Одеси, Луганська, Донецька. Партії: Богдан Хмельницький, князь Ігор (однойменні опери Данькевича й Бородіна).

7. *Курін Віктор Миколайович* (24. 11. 1934, м. Свердловськ, тепер Луганської області) – український і молдавський співак (баритон), заслужений артист України

з 1964 р., народний артист Молдавської РСР з 1974 р. Закінчив у 1964 р. Київську консерваторію (клас Д. Євтушенка), з 1982 – її викладач. 1975 – 1988 рр. працював у Київському театрі опери та балету. Партії: Султан („Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського), Грязной („Царева наречена" Римського-Корсакова), Ріголетто („Ріголетто" Верді).

8. Ляшенко Іван Федорович (14. 11. 1927, с. Миколаївка, тепер Луганської області) – український музикознавець, доктор мистецтвознавства з 1972 р., заслужений діяч мистецтв України з 1989 р. Закінчив Львівську консерваторію (факультети – оркестровий, 1948; історико-теоретичний – 1951). З 1954 р. – викладач Київської консерваторії (1965 – 1968 – проректор, 1968 – 1974 – ректор, з 1973 – професор). З 1974 – в ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР. Праці: „Народність і національна характерність музики" (1959), „Музика в житті людини" (1963, 1967), „Національні традиції в музиці як історичний процес" (1973), „Інтернаціоналізм радянської музичної культури: традиції і сучасність" (1986), „Національне та інтернаціональне в музиці" (1990).

9. Палкін В'ячеслав Сергійович (6. IX. 1935, с. Голубівка, тепер м. Кіровськ Луганської області) – український хоровий диригент, заслужений діяч мистецтв України з 1988. Закінчив у 1960 р. Харківську консерваторію. 1962 – 1975 викладав у Харківському інституті культури, з 1978 – у Харківському інституті мистецтв (1989 – професор). Керував хоровими колективами Харкова. Засновник (1980), художній керівник і головний диригент камерного хору Харківського обласного відділення Музичного товариства України (1990 – Харківський камерний хор обласної філармонії). Автор методичних розробок з теорії і практики хорового співу. Серед учнів Р. Кириченко.

10. Руденко Бела Андріївна (18. III. 1933, м. Антрацит Луганської області) – українська та російська співачка (лірико-колоратурне сопрано), Народна артистка СРСР з 1960 р. Закінчила Одеську консерваторію. 1956 – 1973 працювала в Київському театрі опери та балету, 1973 – 1988 – у Великому театрі (Москва). З 1977 р. викладає в Московській консерваторії. Партії: Венера („Енеїда" Лисенка), („Милена" Г. Майбороди), Марфа („Царева наречена" Римського-Корсакова), Джільда, Віолетта („Ріголетто", „Травіата" Верді). Державна премія СРСР, 1971. Видання: Тимофєєв В. „Бела Руденко. Народна артистка СРСР" (1973); Швачко Т. „Бела Руденко" (1982).

11. Сабінін Юрій Давидович (Сабін-Гус; 23.04.(5. 05.) 1882, Тбілісі – 8. 03. 1958, Донецьк) – український співак (бас), народний артист України з 1949. Закінчив у 1917 р. Харківський університет. Співу навчався приватно. Працював у театрах Росії, Закавказзя. 1934 – 1035 – у Дніпропетровську, 1935 – 1941 – у Луганську, 1941 – 1958 – у Донецькому театрі опери та балету. Партії: Виборний („Наталка Полтавка" Лисенка), Карась („Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського), Кривоніс („Богдан Хмельницький" Даниловича), Мельник („Русалка" Даргомижського), Досифій („Хованщина" Мусоргського).

12. Тимошенко Олег Семенович (4. 12.1932, м. Кремінна, тепер Луганської області) – український хоровий диригент і педагог, заслужений діяч мистецтв України з 1979. Закінчив у 1960 р. Київську консерваторію (з 1963 – її викладач, з 1980 – професор, 1983 – ректор). Серед учнів – Є. Савчук. Очолював хори у Вінниці, Харкові, Луганську, Києві (1973 – 1983 – художній керівник заслуженої хорової капели України Південно-Західної залізниці. Науково-методичні праці з історії та теорії хорового мистецтва і виконавства, з питань сучасної хорової партитури і виконавської практики.

13. Файнтух Соломон Овсійович (4(16). 10. 1899, м. Бердичів, тепер Житомирської області – 18. 07. 1985, Харків) – український композитор і диригент. 1927 – Харківський музично-драматичний інститут (у С. Богатирьова). 1932 – 1950 (з перервами) – викладач Харківської консерваторії. Керівник капели Наркомосу (1920 – 1923), Експериментальної оперної студії (1934 – 1937), Єврейського симфонічного ансамблю (1937 – 1940; усі – у Харкові). 1941 – 1944 – композитор і диригент драматичних театрів у Ташкенті, 1944 – 1946 – художній керівник і диригент симфонічного оркестру Луганської філармонії. Твори: оперети „Дощ”, „Чаклунка”, „Сільське одруження”, сюїта на гуцульські народні теми для оркестру народних інструментів, двострунні квартети, хори, романси, музика до драматичних вистав, обробки народних пісень.

14. Якубович Джульєтта Антонівна (20. 1. 1935, с. Кельбенд, Азербайджан) – українська співачка (колоратурне сопрано), народна артистка України з 1973 р. Закінчила Азербайджанську консерваторію (Баку), 1965 – 1990 – солістка Луганської філармонії.

15. Дяченко Василь Панасович (23. 06. (6. 11.). 1906, с. Опришки, тепер Полтавської області – 15. 11. 1942, м. Старобільськ Луганської області) – український музикознавець. Закінчив у 1929 р. Кременчуцький педагогічний технікум, після чого працював учителем у смт Глобиному Полтавської області. У 1934 р. навчався на вокальному відділенні Київського музичного училища. У 1940 р. закінчив Київську консерваторію, з того ж року її аспірант, З 1941 – на фронті. Автор перших монографій про М. Лисенка і М. Леонтовича (обидві в 1941 р.), статей з питань української музики, пісень тощо.

16. Мурзай Галина Миколаївна (4. 08. 1943, с. Лантратівка Луганської області) – українська співачка

(сопрано), народна артистка України з 1978. З 1968 – солістка Луганської філармонії. У репертуарі – українські й російські народні пісні, твори сучасних композиторів.

17. Аванесов Георгій Амбарцумович (21. 06. 1922, Луганськ – 17. 09. 1984, там же) – український диригент, заслужений діяч мистецтв України з 1973. Закінчив у 1948 р. Луганське музичне училище, відтоді – його викладач. З 1945 р. – художній керівник самодіяльного оркестру народних інструментів Луганського тепловозобудівного заводу (1977 – заслужений оркестр України).

18. Леонов Валерій Петрович (20. 10. 1945, м. Мічурінськ Тамбовської області) – український диригент, заслужений діяч мистецтв України з 1986. Закінчив у 1977 р. Ленінградську консерваторію. Працював 1977 – 1981 в Новосибірському театрі опери та балету. З 1981 р. – головний диригент і художній керівник симфонічного оркестру Луганської філармонії. Література: Михальова Є. Ювілей оркестру // Музика. – 1978. – № 5. – С. 15.

19. До цих матеріалів можна додати такий історичний факт. У 1935 році колгоспниця села Великоцьке Міловського району Луганської області *Мотрона Власівна Новохатська,* маючи великі вокально-виконавські дані й неабиякі організаторські здібності, створила хор дівчат-односельчан і виступала з ним у колгоспах району. У 1937 році М. Новохатську відрядили до Києва на курси заспівувачів. Після закінчення цих курсів талановита колгоспниця виступала зі своїм хоровим колективом у багатьох селах сусідніх районів. Через деякий час самодіяльний колектив професіоналізувався й був уведений до складу Луганської філармонії. Як кажуть, коментарі зайві: самодіяльне, аматорське мистецтво, зокрема в галузі підготовки кадрів виконавців українських

народних пісень, є потужним резервом для професійного мистецтва.

Питання для самоконтролю

1. Охарактиризуйте роботу співака перед виступом.
2. Яке має бути творче самопочуття співака на сцені?
3. Назвіть розділи навчального народного репертуару.
4. Розкрийте методику інтеграції музично-краєзнавчої інформації у викладанні народного співу.

Інформаційні блоки для застосування на заняттях

1 блок: *земляки* – №№ 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 17, 19, представники різних музичних фахів. Приклади їх ставлення до народного співу.
2 блок: *працювали на Луганщині* – №№ 2, 6, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19. Приклади їх участі в розвитку музичної культури Луганщини.
3 блок: *розповіді про власну виконавську діяльність* (№ 16), пов'язану з українською народною манерою співу, реакцію публіки на неї.
4 блок: *спогади про відомих діячів музичної культури,* з якими викладачеві доводилось зустрічатись або співпрацювати – №№ 2, 14, 18.

ФОРМИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ З КУРСУ „МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ”

- ознайомлення з навчально-методичною, науково-методичною, педагогічною, музикознавчою літературою з проблеми навчання народного співу;
- відвідування філармонійних виступів народних виконавців;
- прослуховування аудіо- та відеоматеріалів;
- написання рефератів;
- підбір вправ та навчального народного репертуару для ростановки голосу співаків різних рівнів навчання.

ТЕМИ РЕФЕРАТІВ ДО КУРСУ „МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ”

1. Роль музики в суспільному житті.
2. Вокальні жанри.
3. Історія народного співу.
4. Історичні витоки виникнення народної пісні.
5. Форми вокальних творів.
6. Творче самопочуття співака.
7. Підготовка співака до концертного виступу.

ВИМОГИ ДО ЗАЛІКОВО-МОДУЛЬНОГО КОНТРОЛЮ З КУРСУ „МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ”

Діяльність магістранта:

– слухання лекцій;
– виступ з повідомленням на семінарі;
– самостійне конспектування першоджерел та їх аналіз;

– самостійний підбір вокальних вправ, аналіз вокальних творів.

Поточний контроль:

Модульні роботи (2 модулі).

Форма семестрового контролю:

І семестр – іспит.

Семестрова рейтингова оцінка розраховується, виходячи з критеріїв:

– письмові модульні роботи – 60% (зокрема, 19% на контроль самостійної роботи студентів) ;
– участь у семінарах – 30%;
– самостійна робота (реферат) – 10%.

Максимальна загальна кількість балів – 100.

Карта оцінювання СРС

№	Види самостійної роботи магістранта	Максимальний бал рейтингу за вид (%)
1.	Педагогічні принципи виховання голосу співака-початківця **(конспектована тема виноситься на модульний контроль)**	7%
2.	Проблеми розвитку та формування дитячого голосу	7%
3.	Реферат на обрану тему	5%
	Разом	**19%**

Іспит виставляється за оцінками двох модулів та поточного контролю.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Антонович Д.* Українська музика / Д. Антонович // Українська культура. – К. : Либідь, 1993. – С. 404 – 442.

2. *Болгарський А. Г.* Мистецтво: завдання та тести / А. Г. Болгарський. – К. : Генеза, 1993. – Ч. 1. – 32 с.

3. *Бенч Ольга.* Український спів у світі / Ольга Бенч // Український форум : газ. світового українства : тижневик. – 1999. – Число 35 – 36 (42 – 43). – 14 жовт. – С. 3.

4. *Демчишин М. С.* Методика музичного аналізу вокально-хорових творів / М. С. Демчишин. – К. : ІЗМН, 1996. – 131 с.

5. *Журавленко Тетяна.* Секрети художньої майстерності народного хору ім. Г. Верьовки / Тетяна Журавленко // Нар. творчість та етнографія. – 1994. – № 1. – С. 37 – 43.

6. *Зналіенська О. В.* Культура мови у співі / О. В. Зналіенська. – К. : Держвид-во образотворчого мистецтва і музичної л-ри УРСР, 1959. – 158 с.

7. *Іваницький А.* Українська народна музична творчість : посіб. для вищ. та серед. учб. закл. / А. Іваницький. – К. : Муз. Україна, 1990. – 334 с.

8. *Козак С. Д.* Григорій Верьовка. Біографічна повість / С. Д. Козак. – К. : Молодь, 1981. – 231 с.

9. *Микита М.* Практичні основи вокального мистецтва / М. Микита ; літ. виклад Михайла Головащенка. – К. : Муз. Україна, 1971. – 90 с.

10. *Матвієнко Ніна.* Ой виорю нивку широкую / Ніна Матвієнко ; передм. Р. Дідули ; відп. ред. І. Пошивайло. – К. : УЦНК „Музей Івана Гончара”, 2003. – 576 с.

11. *Митці України.* Енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К. : Укр. енцикл., 1992. – С. 10, 28, 414, 839.

12. *Постановка голосу* : програми пед. училищ / уклад. Веселова В. О., Опришко В. В., Федина О. В. – К. : РНМК, 1992. – 23 с.

13. *Радчук В. М.* Інтеграція музично-краєзнавчої інформації у змісті навчальних предметів. „Постановка голосу” в педагогічному училищі / В. М. Радчук, В. М. Кіріна-Радчук // Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. – Вип. 21. – Житомир : РВВ Житомир. ДПУ ім. Івана Франка, 2005. – С. 233 – 235.

14. *Рудницька О. П.* Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти / О. П. Рудницька. – К. : Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України, 1998. – 247 с.

15. *Рязанова Т. В.* Вокально-хорова робота в школі : метод. посіб. / Т. В. Рязанова. – Суми : ВВП „Мрія-1” ЛТД, 2002. – 35 с.

16. *Стеценко Кирило.* Спогади. Листи. Матеріали / Кирило Стеценко ; упоряд. вст. ст. та приміт. Євгена Федотова. – К. : Муз. л-ра, 1981. – 480 с.

17. *Стахевич О. Г.* Сольний спів : програма для дитячих музичних шкіл і шкіл мистецтв за фахом „вокальний спів” / О. Г. Стахевич // Педагогічна Сумщина. – 2003. – № 3. – С. 13 – 16.

18. *Сольний спів* : програма для вищ. навч. закл. культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації зі спеціальності 7.020205 „Музичне мистецтво”. – К., 2000. – 22 с.

19. *Тилюфєєв В.* Вокальна музика / В. Тилюфєєв. – К. : Держвид-во образотворчого мистецтва і муз. л-ри УРСР, 1962. – 46 с; 1982. – 112 с.

20. *Фомін В. В.* Врахування індивідуальних якостей виконавців у педагогічній спадщині композиторів кінця XIX – початку XX століття / В. В. Фомін // Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і

пошуки : зб. наук. пр. – Вип. 26. – К. – Запоріжжя, 2003. – С. 260 – 263.

21. *Ханенко А. Б.* До проблеми розвитку самостійності студентів та виховання виконавської майстерності в класі постановки голосу на музичному факультеті / А. Б. Ханенко // Професійна підготовка майбутнього вчителя : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. – Ніжин : Вид-во НДПУ ім. М. В. Гоголя, 2003. – С. 86 – 91.

22. *Шафран Б. І.* Музика в школі. Вокальні та ритмічні вправи / Б. І. Шафран, Л. Б. Шафран. – Т. : Навч. кн. – Богдан, 2002. – 63 с.

23. *Щоголь М.* Вокальна музика / М. Щоголь. – К. : Держвид-во образотворчого мистецтва і муз. л-ри УРСР, 1961. – 44 с.

24. *Юцевич Ю. Є.* Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу / Ю. Є. Юцевич. – К. : ІЗМН, 1998. – 159 с.

25. *Юцевич Ю.Є.* Про зміст і структуру індивідуальної вокальної підготовки учителя музики до роботи в школі / Ю. Є. Юцевич // Музика в школі : зб. ст. – Вип. 8. – К. : Муз. Україна, 1982. – С. 33 – 42.

26. *Юцевич Ю. Є.* Роль вокально-слухових впливів у формуванні дитячих голосів / Ю. Є. Юцевич // Музика в школі : зб. ст. – Вип. 7. – К. : Муз. Україна, 1981. – С. 36.

27. *Юцевич Ю. Є.* Організаційно-педагогічні проблеми вокальної підготовки вчителів музики на музично-педагогічних факультетах педінститутів / Ю. Є. Юцевич // Музика в школі : зб. ст. – Вип. 1. – К. : Муз. Україна, 1972. – С. 31 – 38.

28. *Балашова Е.* Народное музыкальное творчество – студенту / Е. Балашова // Музыка в шк. – 1990. – № 2. – С. 26 – 29.

29. *Багадуров В.* М. И. Глинка как певец и вокальный педагог / В. Багадуров // М. И. Глинка : сб. материалов и ст. ; под ред. Т. Ливановой. – М. – Л. : Музгиз, 1950. – С. 288 – 343.

30. *Багадуров В.* Очерки из истории вокальной педагогики / В. Багадуров. – М. : Музгиз, 1956. – Ч. 3. – 256 с.

31. *Вилкорезова Л. А.* Формирование вокальных навыков на начальном этапе обучения / Л. А. Вилкорезова // Педагогічна Сумщина. – 2003. – № 3. – С. 24 – 26.

32. *Вопросы* вокальной педагогики. – Вып. 3. Статьи и очерки. – М. : Музыка, 1969. – 151 с.

33. *Вопросы* вокальной педагогики. – Вып. 4. Статьи и очерки. – М. : Музыка, 1969. – 231 с.

34. *Вопросы* методики воспитания слуха. – Л. : Музыка, 1967. – 136 с.

35. *Воспитание* эстетического отношения страшеклассников к вокальному искусству. – Кировоград, 1982. – 78 с.

36. *Гмыря Борис.* Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания / Борис Гмыря. – М. : Музыка, 1988. – 238 с.

37. *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Музыка, 1967.

38. *Доливо А.* Речитативы в вокальном искусстве / А. Доливо // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : третий сб. ст. – М. : Музгиз. – 1962. – С. 179 – 189.

39. *Дмитриев Л. Б.* Пение / Л. Б. Дмитриев // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1978. – Т. 4. – С. 227 – 233.

40. *Дмитриев Л. Б.* Постановка голоса / Л. Б. Дмитриев // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1978. – Т. 4. – С. 411 – 412.

41. *Егорьева М.* Упражнения для вокальной техники / М. Егорьева. – К. : Муз. Україна, 1980. – 171 с.

42. *Зданович А. П.* Некоторые вопросы вокальной педагогики / А. П. Зданович. – М. : Музыка, 1965. – 147 с.

43. *Земцовский И. И.* Народная музыка / И. И. Земцовский // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1976. – Т. 3. – С. 887. – 903.

44. *Земцовский И. И.* Народная песня / И. И. Земцовский // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1976. – Т. 3. – С. 905 – 906.

45. *Ижогин В.* Поет Желаннушка / В. Ижогин // Музыка в шк. – 1985. – № 4. – С. 31 – 35.

46. *Кадыков И. Ф.* Удивительное о голосе и слухе / И. Ф. Кадыков. – М. : Знание, 1969. – 32 с.

47. *Козловский И.* Музыка – радость и боль моя: Статьи, интервью, воспоминания / И. Козловский. – М. : Композитор, 1992. – 384 с.

48. *Карасев А.* Музыкальная хрестоматия / А. Карасев. – Ч. 2. – М., 1915. – 114 с.

49. *Луканин В.* Обучение и воспитание молодого певца / В. Луканин. – Л. : Музыка, 1977. – 87с.

50. *Менабени А. Г.* Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 95 с.

51. *Морозов В. П.* Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Наука, 1967. – 204 с.

52. *Морозов В.* Вокальный слух и голос / В. Морозов. – М. – Л. : Музыка, 1965. – 86 с.

53. *Матвиенко В.* О некоторых особенностях записи украинских народных песен / В. Матвиенко // Украинское музыковедение : науч.-метод. межведомств. ежегодник, 1964. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 322 – 334.

54. *Нестеренко Евгений.* Размышления о профессии / Евгений Нестеренко. – М. : Искусство, 1985. – 174 с.

55. *Никитина А. В.* Развитие голоса у школьников (по Емельянову В. В) / А. В. Никитина // Духовний розвиток особистості : навч.-метод. посіб. / упоряд. С. Т. Репетій. – Біла Церква : Ін-т соц.-культ. діяльності, 2005. – С. 37 – 42.

56. *Потапова Л. В.* Эстетическое воспитание будущих детей / Л. В. Потапова // Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки : зб. наук. пр. – Вип. 19. – К. – Запоріжжя, 2001. – С. 230 – 232.

57. *Садовников В.* Орфоэпия в пении / В. Садовников. – М. : Музгиз, 1958. – 80 с.

58. *Справочная* литература по музыке : указатель изданий на русском языке. 1773 – 1962. – М. : Книга, 1964. – С. 30, 47, 48.

59. *Таранова В.* Фольклорный ансамбль „Родничок” / В. Таранова // Музыка в шк. – 1983. – № 3. – С. 37 – 39.

60. *Фонопедические упражнения.* – Кировоград : ОИУУ, 1988. – 32 с.

61. *Чирич И. П.* Специфика мировоззренческого аспекта вокальной подготовки студента-музыканта / И. П. Чирич // Педагогічні науки : зб. наук. пр. – Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2000. – С. 337 – 344.

62. *Юссон Рауль* Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Рауль Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 262 с.

63. *Яковлев А.* Физиологические закономерности певческой атаки. Тренировочные упражнения для воспитания вокалистов / А. Яковлев. – Л. : Музыка, 1971. – 64 с.

ЗМІСТ

Вступ…….. 4
Зміст курсу…… 7

Розділ 1. Музично-теоретичні засади українського сольного народного співу…….. 9
Тема 1. Первісний спів. Народний сольний спів…... 9
Тема 2. Стилістика народного співу…… 23

Розділ 2. Історико-педагогічні засади викладання сольного народного співу…….…… 62
Тема 3. З історії викладання сольного народного співу……... 62
Тема 4. Сучасні питання методики викладання народного співу……. 74

Розділ 3. Методика викладання народного співу…… 87
Тема 5. Методи співацького навчання…… 87
Тема 6. Робота перед концертним виступом…….. 156

Форми самостійної роботи студентів з курсу „Методика викладання вокалу”……... 169
Теми рефератів до курсу „Методика викладання вокалу”…… 169
Вимоги до заліково-модульного контролю з курсу „Методика викладання вокалу”…….. 169
Література…….. 171

Навчально-методичне видання

МУРЗАЙ Галина Миколаївна

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ

Навчально-методичний посібник для магістрантів спеціальності „Музична педагогіка і виховання”

Комп’ютерний макет – Мурзай Г. М.
Коректор – Ніколаєнко І. О.

Здано до склад. 06.09.2010 р. Підп. до друку 06.10.2010 р.
Формат 60х84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 10,35. Наклад 300 прим. Зам. № 144.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
„Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011, т/ф: (0642) 58-03-20.
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб’єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.