

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

Ребсель-Цибульняк Матеа

**ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО ДИХАННЯ
У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА**

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

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ С. Г. Крамська
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри хорового диригування, вокалу
та методики музичного навчання
« ____ » _____ 2020 року

Виконавець

_____ М. Ребсель-Цибульняк
« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВОКАЛЬНОГО ДИХАННЯ	
СПІВАКА	8
1.1. Співацьке дихання як основа вокального виконавства.....	8
1.2. Специфіка роботи дихального апарату. Типи дихання.....	18
1.3. Мистецтво дихання та опора вокального звуку.....	31
Висновки до розділу 1.....	37
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ НАД ВОКАЛЬНИМ	
ДИХАННЯМ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА ...39	
2.1. Опанування навичок дихання в культурі співу.....	39
2.2. Ефективні напрямки роботи над диханням у процесі навчання вокалу за педагогічним досвідом П. Голубєва, І. Прянишнікова	43
2.3. Методичні засади щодо роботи над вокальним диханням у практиці підготовки майбутнього співака (технічні, дихальні вправи).....	59
Висновки до розділу 2.....	70
ВИСНОВКИ	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74
ДОДАТКИ	78

ВСТУП

Актуальність теми. В умовах сьогодення перед викладачами академічного вокалу постає низка завдань, пов'язаних із загальним музичним розвитком і фаховим становленням вокалістів, із залученням їх до світу музичного мистецтва, з вихованням різнобічно розвиненої особистості та її підготовкою до повноцінної творчої діяльності за спеціальністю у закладах мистецької освіти, культури і мистецтв.

Загальновідомо, що голос людини є одним з найдосконаліших серед усіх музичних інструментів і для вдалого користуватися цим інструментом вокалісту необхідно вчитися ним володіти. Здоровий голосовий апарат, методично-вірний процес вокального навчання, регулярні заняття й творчі напрацювання можуть стати основою, яка буде слугувати формуванню високих музичних досягнень вокаліста.

Одним з найвагоміших аспектів в навчанні співу вважається вміння володіти диханням. Якщо вважається, що для людини дихання – це основа життя, то для вокаліста правильно поставлене дихання є основою його професійної діяльності. «Неможливо художньо співати, не володіючи досконало контролем дихання» – так говорив видатний тенор ХХ століття Енріко Карузо [46] і саме такий аспект методики роботи з вокалістами слід обирати за фундаментальну основу у практиці професійного навчання співу.

Співацьке дихання – це природне, найправильніше й доцільніше дихання, яке сприяє кращому використанню вокально-акустичних можливостей голосового апарату в процесі співу. Воно є складним процесом, в якому у внутрішній взаємодії беруть участь всі фактори дихального процесу. Поряд із забезпеченням необхідної сили, рівності, чистоти і витривалості голосу, саме співацьке дихання відкриває перед співаком безмежні простори досконалості у вокальній майстерності і надає йому змогу вільно проявляти свої унікальні й неповторні виконавсько-творчі можливості.

Правильно поставлене дихання сприяє природному формуванню голосу, легкому співу, оздоровленню всього організму і найголовніше – голосового апарату. А правильний вдих і видих у вокальній педагогіці вважаються основою вокального виконавства і кращими засобами для зміцнення легенів, як складової вокального апарату співака-виконавця.

Питання формування та розвитку вокальних навичок далеко виходить за рамки вокальної педагогіки, де тема вокального дихання, його особливостей та аспектів розвитку у практиці навчання академічного вокалу сьогодні цікавить доволі вагому кулкість науковців, педагогів, практиків.

Аналіз наукових джерел засвідчує, що проблема вокального дихання в процесі підготовки майбутніх співаків доволі широка і потребує ще більшого й належного висвітлення та розв'язання її у наукових та методичних роботах. На даний час по темі нашого дослідження накопичено багато матеріалу, який би у певній мірі характеризував особливості вокального дихання у процесі підготовки майбутніх співаків. Але процес вдосконалення є безкінцевим і безумовно цікавим у практиці становлення і розвитку вокалістів. Тож актуальність даної проблеми зумовила вибір теми нашого дослідження – *«Особливості вокального дихання у процесі підготовки майбутнього співака»*.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Методологічну та теоретичну основу дослідження склали теоретичні положення проблемам вокальної підготовки у музикознавчому аспекті присвятили свої дослідження В. Антонюк, В. Багадуров, Ю. Барсов, Л. Василенко, І. Колодуб, О. Стахевича, І. Топчієва, О. Хоружа, Ю. Юцевич та інші. Педагогічний аспект вокальної підготовки висвічуються в дослідженнях Д. Аспелунд, Л. Бірюкової, Л. Дмитрієва, В. Ємельянова, Ф. Заседателева, А. Менабені, Є. Проворової, О. Руденка, Н. Фоломєєвої, О. Юрко, Ю. Юцевича та ін. Неперевершену методичну цінність в дослідженні даної проблеми несуть праці відомих вчених-вокалістів Л. Дмитрієва, Г. Голубєва, А. Єгорова, А. Здановича, В. Кантаровича, В. Луканіна, М. Микиши, в яких розглядаються головні проблеми співацької майстерності та, зокрема, питання вокального дихання.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати та сформулювати методичні засади роботи над вокальним диханням у процесі підготовки майбутнього співака.

Відповідно до мети були поставлені **завдання дослідження**:

- 1) проаналізувати співацьке дихання як основу вокального виконавства;
- 2) окреслити специфіку роботи дихального апарату та схарактеризувати типи дихання;
- 3) розкрити поняття опори звуку у мистецтві дихання;
- 4) висвітлити важливість опанування навичок дихання в культурі співу;
- 5) визначити ефективні напрямки роботи над диханням у процесі навчання вокалу за педагогічним досвідом П. Голубєва та І Прянішнікова;
- б) сформулювати методичні засади щодо роботи над вокальним диханням у практиці підготовки співака.

Об'єкт дослідження – процес підготовки майбутнього співака.

Предмет дослідження – особливості вокального дихання в практиці підготовки співака.

Матеріали та методи дослідження. Для досягнення мети і вирішення завдань було використано комплекс таких взаємопов'язаних **методів дослідження**:

- *теоретичні*: аналіз (історико-педагогічний, логіко-теоретичний, порівняльний) психологічної, мистецтвознавчої, культурологічної, педагогічної літератури для розкриття сутності й особливостей формування співацького дихання як основи вокального виконавства;
- *прогностичні*: визначення і формулювання методичних засад щодо роботи над вокальним диханням у практиці підготовки співака.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження визначаються тим, що:

- *конкретизовано* характеристику сутності вокального дихання та типи дихання, теоретично обґрунтовано та визначено ефективні напрямки

роботи над диханням у процесі навчання вокалу співаків;

- *уточнено* зміст ключових поняття дослідження: «формування», «вокал», «дихання», «вокальне дихання», «вокальне виконавство»;
- *подальшого розвитку набули* науково-методичні положення щодо сутності вокального дихання як результату фахової підготовки співака та методичні засади щодо роботи над вокальним диханням у практиці його підготовки.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає у визначенні методичних засад щодо вдосконалення процесу роботи над вокальним диханням у практиці підготовки співака, підвищенні результативності занять за фахом. Матеріали дослідження можуть бути використані викладачами співу музичних шкіл, музичних коледжів, вищихнавчальних педагогічних закладів мистецького спрямування у процесі підготовки співаків.

Апробація результатів магістерського дослідження та публікації.

1. Ребсель-Цибульняк М. Про типи співочого дихання у вокальній практиці // Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки реалії та перспективи: II Міжнародна науково-практична конференція (Суми 6-7 травня 2020 р.) Суми: СумДПУ імені А.С.Макаренка

2. Ребсель-Цибульняк М. Сучасна медіа-сфера у рішенні проблем ефективності співацького дихання // Актуальні питання методики викладання суспільних та гуманітарних дисциплін в умовах розбудови сучасної школи: VII Всеукраїнська науково-практична конференція (Суми, 1-2 жовтня 2020 р.) Суми: СумДПУ імені А.С.Макаренка

3. Участь у Всеукраїнському онлайн-вебінарі з методики музичного навчання «Реалізація нового змісту інтегрованого курсу «Мистецтво» на засадах Нової української школи» (20.02.2020) // ДЗВО «Університету менеджменту освіти» УМО НАПН України, Київ, 2020 р.

1. Крамська С.Г., Ребсель-Цибульняк М. Співацьке дихання як складова вокальної техніки // Мистецькі пошуки: збірка наукових праць. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. Вип. 12. С. 76-83.

2. Ребсель-Цибульняк М. Методичні поради щодо техніки дихання під час співу // Дні науки – 2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С.106-110.

Структура й обсяг кваліфікаційної роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків до 1 і 2 розділів, загальних висновків, списку використаних джерел 54 одиниці, додатків (3 одиниці). Основний текст роботи викладено на 75 сторінках. Загальний об'єм роботи 81 сторінка.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВОКАЛЬНОГО ДИХАННЯ СПІВАКА

1.1. Співацьке дихання як основа вокального виконавства

Перш ніж розкривати сам термін «співацьке дихання» нам потрібно конкретизувати поняття «спів». У великій радянській енциклопедії викладене розширене і зрозуміле поняття. Спів – вокальне мистецтво, виконання музики голосом, мистецтво передавати засобами співочого голосу ідейно-образний зміст музичного твору, один з найдавніших видів музичного мистецтва. Спів може бути зі словами і без слів сольним (одноголосним), ансамблевим (на два голоси – дует, на три тріо, ін.) та хоровим. Зазвичай спів супроводжується інструментальним акомпанементом, однак може здійснюватися і без нього, такий спів називається «а капела». Фундаментальними жанрами співу в класичній музиці є перш за все оперний спів який пов'язаний з драматичною дією, з театральною виставою, в нього входять всі форми вокального мистецтва, і камерне – виконання романсів, пісень, в першу чергу соло чи невеликими ансамблями» [3].

Для того щоб виконувати професійну музику, потрібно щоб голос вокаліста був підготовлений то такої музики і розвинутий. Кожна школа в не залежності від національності, відрізняються одна від одної своїми стилями виконання, характером співацького звука та манерою звуковедення. Національна школа співу, як історично-стилістичне спрямування оформлюється тоді, коли виникає національна композиторська школа, що потребує від співака певних художньо-виконавських традицій.

В першій половині 17 століття в Італії сформувалася перша європейська вокальна школа. Вона вирізнялася ідеальною технікою бельканто і яскравими голосами, більшість представників цієї школи отримали світову славу і признання. Завдяки зручності для голосу італійської музики і співучість

італійської мови дають можливість максимально розкривати засоби голосового апарату. Саме в італійській школі було засновано стандарт звучання голосу, якому намагаються наслідувати решта національних вокальних шкіл. Вокальне мистецтво італії, завдяки своїй високій неперевершеності та унікальності, дало поштовх на становлення, і подальший прогресивний розвиток рештам співацьких шкіл, таких як французька, німецька, російська. Французька вокальна школа мала характерну відмінність в тому, що її складала декламаційні компоненти, які мають початок від ліричної декламації акторів класичної трагедії. Становлення німецької вокальної школи, було характерним тим, що вона відповідала потребам, яких вимагала від виконавців вокальна музика самих відомих німецьких і австрійських композиторів, неповторної, яка бере свій початок від специфіки виконання народних пісень, російської школи. Від умов які ставили російські композитори-класики в вокальному художньому мистецтві, і становилася російська вокальна школа. Головним чином на її розвиток вплинули: М. Глінка, А. Даргомижський, М. Мусоргський, А. Бородин, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський та ін. Видатні представники цього стилю: О. Петров, Ф. Шаляпін, Л. Собінов, А. Нежданова та ін. манера їх виступу характеризувалася професіональністю драматичної гри, легкістю, задушевністю виконання, навичкою поєднувати спів з життям, психологічно «розфарбованими» словами. Традиціям російської вокальної школи наслідує «радянська вокальна школа» [28].

Термін «співочий голос» пов'язаний з вмінням людини співати. На відміну від мови, звуки співочого голосу, мають точну висоту, можуть «протягуватись» скільки потрібно співаку, особливо проявляються на голосних. Вже з самого дитинства людина починає користуватися співочим голосом, в міру розвитку музичного слуху і голосового апарату. Дитячий співочий голос досягає свого повного обсягу (півтори октави), приблизно у 13 років. За своїм тембром він звучить світло, сріблясто, що схоже на фальцет. Голоси дітей, особливо хлопців, використовуються переважно в дитячих хорах. Після мутації

їх голос опускається на октаву, тим самим змінюючи його силу, діапазон і тембр. В цей період досить часто пропадають кращі співочі особливості голосу. У вокальній педагогіці розрізняють: співочий голос побутовий («непоставлений») і професійний («поставлений»). Під постановленим голосом» мається на увазі пристосування і формування його з метою професійних виступів. Такі функції співочого голосу, як яскравість, легкість, сила і тривалість звучання, широта діапазону, гнучкість, невтомність, багато в чому визначаються природними властивостями голосового апарату, і розвиваються під час постановки голосу. В залежності від виконання музики, голос співака може бути призначений для роботи в різних жанрах музики: оперного співу, співу народної музики, естрадного співу та інше. Значущим фактором голоса – являється його сила. Для виконання оперної музики – необхідно володіти сильним голосом, який в змозі заповнювати концертний зал і бути добре чутним на фоні оркестрового супроводу. В голосі кожної людини від природи дані регістри. Регістр означає послідовність однорідних за тембром звуків, які формуються одним фізіологічним механізмом. Звуки в залежності від регістру мають різне звучання. Для чоловічого голосу характерні: грудний регістр в нижній частині діапазону, і у верхній частині – фальцетний. В грудному регістрі відчувається сила і насиченість звучань, фальцетний слабкий і бідний за тембром. Жіночий голос має грудний регістр, (центральный), в ньому поєднано головне і грудне звучання, у верхній частині діапазону – головний, регістр звучить світло та піднесено [30].

Голос вокаліста-професіонала повинен мати діапазон не менше двох октав, і звучати однаково протягом всього діапазону. Це можна досягти за допомогою розвинення змішаного звучання, так званого міксту. У більшості випадків використання співочого голосу пов'язано зі словом. Вміння виразно донести поетичний текст у вокалі визначається чіткістю вимови приголосних і умінням поєднувати співочий голос з елементами мовних інтонацій. Основною формою ведення звуку співочого голосу є чіткий спів, що лежить в основі кантилени, і вміння співати в швидкому русі – «технічність» [21].

Техніка контрольованого і гармонійного дихання – перше і незаперечне правило у вокальному навчанні, основа викладання співу. Мета цієї техніки – розвинути, поліпшити і збагатити дихання, для співу. Вокаліст повинен бути беззаперечним хазяїном свого дихального механізму, тому що правильне дихання дозволяє всім тонам в горлі розвиватися, і надає їм повну силу.

З історичних джерел, і висловлювань співака-педагога епохи бельканто – Джироламо Крешентіні, доведено що дихання завжди мало велике значення. У такому контексті широко відомий його вислів: «Той, хто вмiє дихати, той вмiє і співати» [47].

«Вивчення правильного дихання слід навіювати як найважливіша і необхідна підстава мистецтва співу, школа дихання є спеціальне мистецтво» - писав Франческо Ламперті. З його вислову можна зробити висновок, що італійські майстри бельканто постійно вважали дихання основою вокальної майстерності. Сам Франческо Ламперті викладав багатьом видатним співакам і співачкам свого часу: Альбани, Марії ван Зандт, Девіду Біспо, Антоніну Вавре, Корнелії ван Зантен і іншим [48].

З історичних документів, добре відомо що співаки того періоду, особливо кастрати, були великими професіоналами дихальної техніки. У них була добре розвинена грудна клітка і легені. Завдяки наполегливим заняттям дихальною гімнастикою вони мали довгий вдих. Знаменитий кастрат-сопрано Балдассарре Феррі "майстер техніки вдиху", удостоївся багатьох почесей від членів королівської сім'ї і знаті різних країн і був одним з найвідоміших співаків свого часу. На одному диханні, співак міг співати висхідну і спадну хроматичну гаму на дві октави і виконувати трелі на кожній ноті.

Ще один з вчителів старої італійської школи, де першорядною була вокальна техніка, Вінченцо Манфредіні у 30-ті роки 18 століття, звертав особливе значення постановці голосу. Він пов'язував подих з особливостями твору: його поради учням були набирати повітря так, «щоб того ніхто не міг помітити», звертаючи увагу на розслабленості тіла, голови, вмінні правильно відкривати рот [54].

Сучасні педагоги спираючись на досвід видатних майстрів бельканто, також згодні з тим, що правильне дихання є одним з найважливіших елементів вокальної техніки. Основна умова і синонім гарного співу, основа для подолання всіх вокальних проблем і одна з найважливіших функцій в співі, матеріал, з якого співак будує своє мистецтво.

Бельгійський співак (баритон) та педагог Камілло Эвераарді (1825 –1899) вважав що «...Неправильне дихання ламає голос і робить його звучання негарним і непрофесійним, від такого дихання відбуваються основні дефекти співу: негарне тремоловання, нечиста інтонація, заглушений тембр і т.д.» [14].

Для багатьох, вокал вважається деяким інструментом, захованим усередині самого співака, тому є думки що навчитися співу – означає відкрити в собі цей «інструмент». Крім того, розповсюдженою є думка, що «голос або є, або його немає», тобто не можна «напрацювати голос», його можна лише розвинути. Якщо так думати, то це робить академічний вокал справою майже елітарною, а навчання класичній манері виконавства нібито монополізується закритими школами.

Відомий російський композитор, співак, капельмейстер, музичний критик Олександр Єгорович Варламов (1801 – 1848) розглядав проблему вокального дихання як найважливіший інструмент у співі: «Так як співочі звуки відбуваються під час видихання, то освіту голосу є явище, залежне від видихання, і тому-то вміння заощадження повітря становить одну з найважливіших частин співочого мистецтва» Отже роблячи висновок його висловлюванню також переконуємося що правильне дихання дійсно є одне з найважливіших переваг співака, і тому вокаліст повинен намагатися працювати над ним постійно [34].

Займаючись питанням, як саме потрібно вивчати техніку викладання вокалу, ми зрозуміли що техніці та методиці, уваги приділяється зовсім мало. Вивчаючи та аналізуючи наукові видання та методичні джерела, можна виділити лише декількох яскравих маестро – співаків і педагогів вокалу, які змогли реформувати класичну вокально-методичну думку.

Один з найвідоміших та найяскравіших співаків світу Енріко Карузо, досить зрозуміло описував проблему дихання у вокальному мистецтві – «Набрати достатньо повітря, і уміти його правильно і зкономно використовувати ґрунтується все мистецтво співу. У співака може бути найнадійніший слух і найкращі наміри. Однак, якщо він не вміє керувати диханням, він співатиме нечисто або буде видавати мляві, жалюгідні звуки ». Саме таке значення, Енріко Карузо приділяв техніці дихання [5].

Вперше запропонував новий стиль у музиці композитор-реформатор та вокаліст Дж. Каччіні (1551–1618) а саме монодію з гармонійним супроводом (гомофонія). Через так звану «флорентійську реформу» вокаліта було виключено зі складу інструментального ансамблю. Згодом після цього Дж. Каччіні став самостійним солістом.

Також всім відома вокальна реформа Жильбера-Луї Дюпре (1806 – 1896) і його послідовників Е. Тамберліка, Дж. Маріо ді Кандіа, Фр. Таманьо, так же відома з тих часів, була заснована на перевазі грудних звуків під час співу верхніх нот тенорами. Завдяки такому методичному підходу, діапазон голосового апарату вокаліста значно був розширений. Також, став потужним голос, чого на той період вимагав новосформований жанр опери. Цей принцип також застосовується і в наш час у сучасній вокальній педагогіці [45].

Ще один яскравий представник з традицій школи бельканто Мануель Патрісіо Родрігес Гарсія Молодший (1805 – 1908). Він славився своїми дослідницькими інтересами та винахідницькими талантами (як відомо Гарсія Молодший був доктором медицини). «Невозможно быть хорошим певцом, не обладая искусством управлять своим дыханием» Так він описував процес дихання.

Відомий реформатор, був теоретиком і практиком, професор Паризької консерваторії, Королівської академії музики в Лондоні. Гарсія вперше об'єднав і систематизував педагогічні ідеї своїх його попередників а саме: Марчелло («Сучасний театр»), П. Този («Думки про старих і нових співаків, або Спостереження за фіоритурним співом»), Дж. Манчіні, П. Гара, Г. Менгоцці

(«Практичні міркування про фіоритурний спів»), Г. Манштейн («Система великої вокальної школи болонця Бернаккі»), Ф. Пістоккі, Каффареллі, А. Джіцціелло, Дж. Грімальді та ін. [50].

Дослідження фізіології співу Гарсія цікавила вельми докладно. Ще у 1855 р. він винайшов ларингоскоп для огляду голосових зв'язок вокалістів (який до сих пір використовується у фоніатрії). Також ним було описане наукове визначення «звукоутворення». Винахідник вказав, що голос є результатом коливань повітря, що викликаються періодичними змиканнями і розмиканнями голосової щілини. Встановив важливість й різні положення надгортанника під час утворенні відкритих і закритих звуків. Дослідник вивчав рух гортані та процеси дихання під час співу у грудному і «фальцетному» регістрах. Він уперше зробив успішну для свого часу спробу перевести вокально-педагогічний процес із чистої емпірики до області наукових знань.

Гарсія виявив, що при «фальцетному» співі відбувається велика витрата дихання; встановив занижене положення гортані у так званому «темному» тембрі (на сьогодні це одна з основних вимог при академічній постановці голосу, яка в основному використовується у процесі розвитку низьких голосів). Гарсія розділив тембр голосу на «світлий» і «темний», що в подальшому послужило підставою для наукового обґрунтування високої та низької співочих формант [13].

Перераховані наукові відкриття Гарсія в області методики педагогічного процесу на сучасному етапі, є основними елементами академічного навчання вокаліста. Майстри з роду Гарсія створили власний метод навчання вокальному мистецтву, тобто власну вокальну школу. Серед відомих рис їхньої методики, можна виділити такі: висока результативність і швидкість навчання, якість поставлених на її основі класичних голосів. Ці надбання дозволили школі Гарсія зайняти гідне місце у світовій вокальній практиці.

Також не менш якісні та актуальні методичні рекомендації для сучасної практики музичного виконавства, належать композитору, співаку та педагогу вокалу Михайлу Глінці (1804 – 1857). Глінка рекомендував своєму учню О.

Петрову тренувати голос, розспівуючи звук «а» так, яким він є в італійській мові. Також вчитель завжди пам'ятав і про фонетичні та музично-інтонаційні особливості російської мови, знаючи, що при повнозвучній вимові голосний звук «а» (а разом з ним також інші голосні) отримає необхідну для правильного художнього співу високу вокальну позицію. Під час такого положення, голос набуває вокальної активності, звук спирається на дихання співака. Дана методика дозволяє тренувати ясність дикції [16].

Шведська співачка і музичний педагог Генрієтта Ніссен-Саломан (1819 – 1879) як і багато визнаних і відомих співаків усіх часів так само ставила дихання на перше місце, в свою чергу співачка говорила що дихання повинно бути природним: «Одне з найважливіших умов в співі – це вміння володіти диханням. Дихання повинно проводитися без видимого посилення, не повинно бути відмічено ні слухом, ні оком сторонніх, воно не повинно зупиняти або спотворювати ритм виконуваної п'єси» [8].

Також не можливо не згадати всім відомого співака Ф. Шаляпіна (1873 – 1938) який був також великим реформатором. Його погляди заклали основу школи «співак-актор», що вплинуло на подальший розвиток методики викладання академічного співу. Кожне слово, яке виспівував вокаліст, мало бути осмисленим і зрозумілим слухачеві. На думку Шаляпіна, виконання, мусило відрізнятися високою емоційною художністю. Таким чином, майстер наголошував на важливості опанування співаком у тому числі й основ акторської майстерності.

Така ж точка зору належить і професорам Ж. Закрасняній та І. Мельниченко, які наголошують на тому, що «академічний вокал має низку особливостей, які обумовлюються специфікою даного виду співу. Він не передбачає використання апаратури підсилення звуку, а тому виконавець має досконало контролювати свій голос і розвивати його діапазон. Співак має оволодіти низкою нюансів музичної, вокальної та артистичної виразності» [18].

Диханню при співі вокальними педагогами постійно приділялася дуже велика увага, але способи прояви цієї уваги в різні періоди розвитку вокального мистецтва були різними.

Стара італійська школа вимагала, щоб співак під час співу задовольнявся вдиханням такої кількості повітря, якого було б достатньо для виконання співочої фрази, і економно його витрачав.

Кожен професійний співак повинен оволодіти всіма елементами вокальної техніки, заснованої на принципах італійського бельканто.

Бельканто – в перекладі з італійського – прекрасний спів. Характерний блискучому легкому і витонченому стилю співу, притаманний для італійського вокального мистецтва.. Свій початок бере від італійської опери, особливо оперної школи Неаполя з середини 17 до кінця 19 століття. Основна увага в такому співі направлена на красу тону та моторику голосу, орнаменти (трелі, тремоло, віртуозні кольори) та каденції [51].

Співак доповнював мелодійну лінію оперних арій імпровізованими орнаентами, часто нехтуючи виразністю слів, або, щоб оволодіти блискучою технікою, вставленою в оперні ролі іншої композиції віртуозного характеру. Для того, щоб молоді співаки оволодівали вимогами техніки бельканто, композитори писали вокальні збірки, які сьогодні найкраще дають уявлення про естетику бельканто.

Протягом 19 століття надмірна віртуозність поступово втрачалася, а переважали зусилля викласти текст якомога реалістичніше. В наш час бельканто націлене зокрема на ліричний стиль співу, в якому перш за все дбають про красу тону та легкість та акуратність виконання.

Хоча використання вокальної техніки бельканто значною мірою призначене для голосу сольного співу, однакова анатомія голосового апарату, будь то сольний спів, хоровий спів чи навчання сольфеджіо, також потребує важливості виразного співу. Оскільки успішне втілення всіх принципів у процесі викладання – це накопичувальний процес, точніше, він заснований на усвідомленні всіх інших, що йому передують, зрозуміло, що очікувати

ефективності вокальної техніки та художнього співу не можна відразу, якщо вона почне застосовуватись лише на початку вокальної підготовки [2].

Дмитрієв Л. також вважав що дихання є запорукою успіху в вокальному навчанні, про це він написав в книзі «Основи вокальної методики» (1963) Він вважав що правильне дихання має ключову роль у співі, особливо у стилі бельканто. Без дихання наші зв'язки не будуть і не можуть вібрувати, тому щоб співати нам необхідно дихати. Мета дихання – створити в тілі середовище, яке буде придатним для точного співу. Ми можемо навіть сказати, що під час процесу дихання, створюється голосовий інструмент. Можемо сказати по іншому, замість того щоб створювати напругу, наповнюючи м'язи горла та грудної клітки, роблячи сильний вдих, слід думати про порожнечу та відкритість цих порожнин так, ніби дихання потрапляло в нижню частину легенів. Це гарантує, що наявний простір та порожнина підготовлені для оптимальної вібрації та резонансу» [13].

В своїй книзі «*Аналіз сучасних методик вокалу*»(2009) О. Л. Монд описує фізіологічний процес дихання як дуже важливий фізіологічний процес. Повітря в наших легенях постійно відновлюється під час вдиху та видиху. Такі перемінні та ритмічні рухи і утворюють такий процес як дихання. В незалежності від того в якому стані ми перебуваємо: хоч бадьорі, хоть в стані сну, цей процес (процес дихання) відбувається незалежно від нашої волі і свідомості. Разом з ритмом дихання, працює і наше серце, збалансовано і ритмічно. Однак так само як і ритм, дихання також ми можемо змінювати, контролюючи його своєю свідомістю, (тобто прискорити чи уповільнити в міру необхідності, а іноді і зупинити), то частоту серцебиття ми не можемо контролювати і міняти добровільно. Таким чином, повітря що ми вдихаємо виконує важливу природну функцію легенів у підтримці життя, так само воно також служить як рухова сила для створення людського голосу[26].

1.2. Специфіка роботи дихального апарату. Типи дихання

Від того як правильно формуються навички вокального дихання і залежить якість співацького звуку вокаліста. До органів дихального апарату включають: трахею, бронхи, легені, групи м'язів-вдихачів (м'язи, що піднімають та роздвигають ребра) та м'язів-видихачів (група м'язів, які опускають ребра та м'язи черевного преса), діафрагму. **(Додаток А)** Фізіологічне призначення гладких м'язів, котрі розташовані в підслизовій оболонці, що вистилає дихальні шляхи, контролюється з боку вегетативної системи організму і не мають контролю свідомістю людини. Діафрагма (грудочеревна перепона) – м'яз який має куполоподібну форму. За рахунок скорочення її м'язових волокон, відбувається опускання діафрагми коли вокаліст вдихає повітря. В процесі видиху, м'язи діафрагми розслаблюються, і вона набуває форми купола. Видих може відбуватися як активно так і пасивно. За рахунок роботи м'язів-видихачів, відбувається активний видих, який характерний співові. Легені пасивно рухаються за рухами грудної клітки і змінюють свій об'єм під дією скорочення і розслаблення діафрагми. Тому основна увага під час становлення навичок вокального дихання має спрямовуватися на розвиток навичок керування роботою діафрагми та м'язів, які грають важливу роль у процесі дихання та підлягають свідомому контролю людини. процесі роботи над розвитком співацького дихання студентам необхідно [31].

Розглядаючи питання дихання в утворенні співочого звуку, перш за все слід відмітити, що робота дихального апарату під час мовної і співочої фонації тісно пов'язані з роботою гортані і артикуляційного апарату, що ізолюваний розгляд роботи дихального апарата в співі в значній мірі умовний. Голосовий апарат працює як єдине взаємопов'язане ціле. Всі його основні частини: дихання, гортань і артикуляційний апарат – в процесі здійснення вокальної функції взаємовпливають один на одного [1].

Дихання – рушійна сила, потужність «двигуна», який формує тон. Це подвійна робота легенів. Воно складається з двох майже рівномірних фаз. Легені – це резервуар людини, в який він попеременно втягує повітря і з якого він витісняє повітря. Рух, за допомогою якого грудна клітка розширюється і легкі втягують повітря, називається вдихом. Протилежне рух, яким стискається грудна клітка і цим висилає повітря з легенів, називається видихом [12].

Співочий вдих здійснюється безшумно, достатньо глибоко, з відчуттям напівпозіхання. Під час вдиху не слід прагнути набирати великої кількості повітря, оскільки тоді ускладнюються подача звука і сам акт голосоутворення, співочі вдих і видих розділяються миттєвою паузою – зупинкою дихання, після чого починається видих [19]. Таким чином, вокалістам рекомендується виконувати спеціальні дихальні вправи (для опанування уповільненого вдиху), яка допомагає вокалістові дихати ритмічно і на видиху отримувати бажаний звуковий ефект.

К. Станіславський писав: «Ви не можете собі уявити, яким злом для творчого процесу є м'язова судома і тілесні затиски. Коли вони виникають у голосовому органі, люди із задатками до співу, починають хрипіти. Коли затиск відбувається в ногах, актор ходить, як паралітик, коли зажим у руках – руки клякнуть, перетворюються на палиці і піднімаються, наче шлагбаум. Зажим може утворитися і в діафрагмі, і в інших м'язах, які беруть участь у процесі дихання, а також порушити правильність цього процесу і викликати задишку» [35].

Отже, як методично вірно користуватися диханням? Саме таке таке питання турбує і спонукає до педагогічно-творчих пошуків педагогів всіх часів і національностей. Одні рекомендують брати дихання через ніс, а інші брати ротом. Італійський педагог Дж. Баттіста Ламперті у своїй книзі «Техніка бельканто» він пише про дихання наступне: «Перш ніж взяти дихання – що має по початку виконуватися тільки ротом, а не носом – рот слід відкрити досить широко, настільки, щоб відстань між верхніми і нижніми зубами дорівнювало

довжині вашого вказівного пальця. Зробіть глибокий, але безшумний вдих. Ми беремо повітря з легенів, але не за допомогою легенів» [48].

Повітря що ми вдихаємо виконує важливу природну функцію легенів у підтримці життя, але він також служить як рухова сила в створення людського голосу. Дихання ми можемо набирати через рот, через ніс, або одночасно, через ніс і рот. Давайте розглянемо більш детально ці прийоми дихання.

Дихання через ніс (носове дихання) – повітряний потік своїм природним шляхом проходить першим через ніс, потім через глотку, горло, трахею і потрапляє в бульбашки легких. Ніс, тому вважається вхідними дверима дихальної системи. Дихання через ніс забезпечує правильну позицію і роботу всього голосового апарату.

Ніс, як перша частина дихальної системи, є живим фільтром для частинок пилу. Проходячи через звивисті канали носа, вкрита слизовою оболонкою, на кінцях яких знаходяться волоски, повітря надходить в носову порожнину, очищені від багатьох шкідливих компонентів з повітря. Крім волосків які очищають повітря від незліченних частинок, які потрапляють в носову порожнину і атакують легені, слизова оболонка носа виконує ту ж захисну функцію. Вона виділяє липку слиз, яка разом з волосками діє як дезінфікуючий засіб.

За допомогою вузьких коридорів носових раковин, чиї стінки забезпечені густою мережею кровоносних судин, по яких тече тепла кров, і за допомогою слизової оболонки носа, передня частина якої багата кровоносними судинами, створюється потрібна теплота, яка легко і швидко нагріває зовнішній холодне повітря до нормальної температури тіла, що відповідає тепла легких. Це особливо важливо для співака взимку, коли існує небезпека потрапляння холодного повітря безпосередньо в нагріті горло, трахею і легені, і викликати їх захворювання.

Тісний зв'язок з нагріванням повітря – це зволоження повітря. Слизова оболонка носа, яка постійно така ж волога, як слизова оболонка глотки, має функцію, зі своїм часточка повітря, які надходять в легені, насичувати вологою

і не дозволяти порожнини рота висихати, що знову-таки важливо влітку під час теплих днів або взимку в опалювальних приміщеннях. Сухе повітря шкідливий для чутливих слизових оболонок гортані. Дихання через ніс, із закритим ротом, має захисну функцію від різних захворювань.

Дихання через рот (оральне дихання). Дихання через ніс має багато переваг у порівнянні з диханням через рот, тому що порожнина рота не пристосована для захисту легенів, а вдихаємо через рот повітря заважає всій роботі організму.

Причиною дихання через рот може бути погана звичка або деякі порушення в носі, тобто фізіологічні аномалії (поліпи в носі, мигдалини в горлі, викривлення носової перегородки, і т. д.), які викликають потребу в такому диханні.

Дихання через рот шкідливо для здоров'я, тому що так вдихається нечистий, холодний і сухе повітря, який визиває сухість і першіння в горлі, нерівність голосу і хвороба мигдалин. Сухий і не нагріте повітря проходить над мигдалинами і сушить їх, в результаті чого мигдалини хворіють і втрачають свої захисні властивості. Також можуть виникнути гострі захворювання трахеї, глотки і легенів. Заперечність при диханні ротом це також проявляється в зниженні вентиляції легенів. Крім того цей вид дихання виглядає неестетично. Хоча дихання через рот не рекомендується, проте співакам технічні причини іноді дозволяють це.

Дихання через рот являється найкоротшим і швидким способом отримати більше повітря в легені. Вокаліст швидко вдихає повітря через рот (хоча він і виробляє шум) в композиціях, які написані в швидкому темпі, коли не вистачає часу, щоб взяти його через ніс, щоб не порушувати ритм і темп композиції.

Коли потрібно швидко і з короткими вдихаючи поповнити виснажені запаси повітря, співак тоді бере повітря через ніс і рот одночасно [52].

Також на що слід звернути особливу увагу під час постановки голосу – на емоційний стан співака. Внутрішній спокій, упевненість – цей стан виникає під час набуття вокалістом досвіду. Для вокалістів-початківців важливо знати, що

навіть самонавіювання внутрішнього спокою має вагоме значення у виконавській майстерності. Так же само емоційний та психологічний стан впливають на дихальну функцію. Питання про те, з чого розпочинати заняття, правильніше було б сформулювати – з якого недоліку? Саме з того недоліку, який перешкоджає правильному звуковидобуванню, вважає А. Б. Дмитрієв. Цей кардинальний недолік і потрібно усувати насамперед. Звернувши увагу на роботу гортані, мови, дихання, педагог повинен переконатися, що вони правильні, і тільки після цього можна починати роботу [13].

Ж. Берар 1755 р. писав, що «рух гортані можна розглядати як ознаки напруження або ослаблення вокальних струн». А. Б. Дмитрієв підтверджував: «Більшість дослідників відзначала сталість рівня гортані в професійних співаків, у той час як в учнів це не спостерігалось. ...Відмінна якість звучання співочого голосу визначається не єдиною в усіх співаків співочою постановкою гортані, а навпаки – різними, завжди індивідуальними рівнями її положення» [13]. Дослідження руху язика, губ, нижньої щелепи при співі зазвичай відбувається в основному під час спостереження, оскільки точних методів вивчення роботи (положення, і ступеня напруженості) цих органів нині ще немає. Яким чином відбувається правильна робота гортані? Як вважає А. Б. Дмитрієв, «артикуляційний апарат у співака завжди має бути вільним (гортань, рот і губи повинні бути розслабленими й активними). Крім того, «... м'яке піднебіння в співі має бути в усіх випадках піднято, але міра його підняття повинна визначатися, відповідно до індивідуальності учня» [13].

Ефективність м'язових прийомів, на його думку, полягає в тому, що за їх допомогою вдається контрольовано усунути недоліки роботи будь-якої частини апарату і відразу поліпшити координацію, зокрема якість звучання голосу. Складність їх використання пов'язана з тим, що такий прийом повинен базуватися на глибоких знаннях роботи голосового апарату, реальної функції його частин, а не домислах або відчуттях від звука, як це, на жаль, трапляється в багатьох педагогів. Однак існує загальний закон для оптимальної роботи

м'язів. Доведено, що м'язи можуть бути найактивнішими при середній силі та частоті м'язових скорочень.

Тема пов'язана з типами вокального дихання дуже важлива для вокальної педагогіки, і вивчаючи наукові джерела по цій темі, ми зрозуміли що навкруги даної теми існує величезна кількість думок. Одні науковці пишуть що в процесі занять вокалом грудна клітка повинна бути направлена вгору, добре розвернена, а живіт втягнений. Другі твердять, що вдих потрібно робити вниз живота, а далі перевести повітря в груди, живіт потім слід втягнути. Ще треті радять вдих робити боками, наступні тільки в живіт, ще одні в спину, слідкуючи щоб грудна клітка не рухалась, наступні – використовувати тільки нижньочеревне дихання. А ще деякі твердять про потребу дихати тазовою діафрагмою. Всі ці методики і думки знайшли своє відображення і в вокально-методичних джерелах.

Професор А. Стеблянко пише: «Особисто я віддаю перевагу так зване «повне дихання», коли в процесі беруть участь і живіт, і діафрагма, і груди, але це дихання найважче, тому що вимагає чіткого алгоритму вдиху, точного місця і часу (вдиху). Я віддаю перевагу швидкому вдиху, італійське «mezzo respirare» – напіввдих. Як говорять італійські викладачі вокалу: Вдихніть так, ніби чогось здивувалися або злякалися» Якщо вокаліст так може зробити вдих, то він не встигає зрозуміти, як саме він вдихнув і куди набрав повітря, а він вдихнув усім тілом – і в живіт, і в спину, і в груди. Його вдих відбувся інстинктивно. Також ще деякі італійці пишуть: «Дихайте як новонароджені немовлята, бо вони дихають правильно». Отже якщо ми подумаємо, то буде зрозуміло що це і являється швидке повне дихання, в якому беруть участь всі органи дихання: живіт, діафрагма, груди, спина, голова [36].

Усі органи, які разом формують голосовий пристрій, участвують у формуванні голосу. Голосовий пристрій складається з: порожнини рота та носа з навколосовими пазухами, глотки, гортані з голосовими зв'язками, трахеї, бронхів, легенів, грудної клітки з дихальними м'язами та діафрагмою, м'язів живота. Коли ми робимо вдих повітря рухається через рот і носову порожнину,

далі крізь глотку, гортань, трахею, бронхи під час розширення вдихуваних легенів, в результаті починається процес співу. Після цього під дією нервових імпульсів (сигналів) від мозку, голосові зв'язки закриваються, а язик замикається [39].

Ця дія відбувається одночасно з початком видиху. Зчеплені голосові зв'язки блокують спосіб видиху повітря, тим самим запобігаючи вільному видиху. Повітря у підзв'язковому просторі, яке береться вдихом, стискається дихальними м'язами, виникає підзв'язковий тиск. Стиснене повітря давить на закриті голосові зв'язки, взаємодіючи з ними. В результаті цього методу формується звук. У вокальній педагогіці існує декілька теорій звукоутворення, але широкого використання набули дві: міоеластична та нейрохронаксична (нейромоторна). Міоеластична теорія – сила підзв'язкового тиску (сила видиху) розсуває зімкнуті голосові зв'язки, частина повітря надходить у надзв'язковий простір, тиск під голосовими зв'язками знижується і вони через свою пружність змикаються. В наслідок дії видихувальних м'язів, підзв'язковий тиск збільшується знову. Голосові зв'язки повторно розмикаються, а потім змикаються, приходячи у стан коливань. Отже, за цією теорією, вібрації голосових зв'язок внаслідок їх еластичності виникають пасивно під дією тиску видихуваного повітря. Нейрохронаксична теорія. Згідно з цією теорією, вібрації голосових зв'язок виникають внаслідок активних скорочень м'язів голосових зв'язок під впливом нервових імпульсів, що надходять з мозку. Розглянуті теорії не виключають, а навпаки, доповнюють одна іншу, дають можливість глибше зрозуміти важкий процес формування голосу в нашому тілі. Тому головною умовою формування звуку є взаємодія голосових дихання і зв'язок.

Дихання у співацькому процесі є енергетичним фактором, під дією якого утворюється звук. Коливання голосових зв'язок не є результатом скорочення лише голосових м'язів. Скороченням голосових м'язів розпочинається розкриття голосової щілини під час голосоутворення, а сила підзв'язкового тиску його завершує. У закритті голосової щілини відіграє важливу роль пружність голосових зв'язок і струменя повітря під ними. Таким є

голосоутворення згідно з існуючою нині механіко-міоеластичною теорією. Вокальний голос людини особливо багатий обертонами. Різноманітні поєднання обертонів за висотою, силою, кількістю створюють загальний фон звучання, забарвлення звуку, або його тембр. Індивідуальний тембр голосу обумовлений анатомічними особливостями голосового апарата, але залежить також від узгодженої роботи голосових зв'язок і дихання, від роботи резонаторів. Висхідна сила співацького звука визначається величиною розмаху коливальних рухів голосових зв'язок, тобто амплітудою їх коливань. Чим більша ця амплітуда, тим сильніший звук. Особливою якістю співацького голосу є вібрато – це зміна сили, тембру, висоти звуку, своєрідна рівна пульсація під час його звучання. Вібрато відсутнє у мові. При його втраті вокальний звук є неживим (прямим), нецікавим. Голоси з пульсацією біля шести раз в секунду (це є норма) відзначаються особливою красою, якщо пульсація більше семи раз в секунду – це є одна із вад голосу – тремоляція, а менше шести раз в секунду – «качання» голосу [39].

Отже які ж існують **типи співацького дихання**? У вокальній педагогіці розрізняють кілька типів дихання:

- грудне (ключичне, реберне);
- реберно-діафрагматичне;
- нижньореберно-діафрагматичне;
- діафрагматичне (абдомінальний).

При використанні **ключичного типу дихання** активно включаються у роботу м'язи верхнього відділу грудної клітки, шиї, плечового поясу. М'язи шиї при такому напружені, що спонукає до скутості гортані, утруднення звукоутворення у співі. Під час використання такого типу дихання неможливо набрати достатньої кількості повітря у легені, окрім цього виникають значні труднощі в керуванні процесом видиху. У вокальній педагогіці використання ключичного типу дихання не бажане.

Під час застосування в процесі фонації **реберно-діафрагматичного типу** співацького дихання у вдиху рівномірно беруть участь грудна стінка і

діафрагма. Під час використання змішаного нижньореберно-діафрагматичного типу дихання активізується робота м'язів грудної клітки, черевного пресу, діафрагми. Під час вдиху нижні ребра розширюються, а грудна клітка залишається майже нерухомою. Складаються сприятливі умови для здійснення глибокого вдиху та подовженого видиху. При такому диханні вокаліст добре відчуває рух передньої стінки живота, що створює найкращі умови для свідомого регулювання процесу співацького дихання. Тому у вокальній педагогіці цей тип дихання вважається оптимальним [39].

Гарсія Молодший визначив, що одним із основних типів дихання при співі є так зване *грудодіафрагмальне або ж костоабдомінальне дихання*. Крім того, майстер уточнив потребу схрещування регістрів (підкреслимо, що однорідність звучання голосу на всьому діапазоні є головною вимогою сучасної вокальної школи);

А. Менабені в праці «Методика навчання сольного співу» відмічає: «У вокально-педагогічній практиці найзручнішим вважається *нижньореберне діафрагмове дихання*, тобто змішане дихання, при якому піднімаються і розширюються під час вдиху нижні ребра, а інша частина грудної клітки майже нерухома, активні лише діафрагма і м'яз грудної клітки. Чітко відчуваються рухи передньої стінки живота [24].

Абдомінальний тип дихання сприяє активізації скорочення діафрагми, м'язів черевного пресу. Під час використання цього типу співацького дихання грудна клітка залишається майже нерухомою, вдих здійснюється за рахунок опускання діафрагми. Живіт під час цього подається вперед. Такий тип дихання характерний здебільшого чоловікам [31].

Основним критерієм ефективності співацького дихання використовуваного співаком є якість співацького звуку, тому у випадку сформованості у студента правильних навичок голосоутворення при використанні *грудного або реберно-діафрагматичного типу дихання*, кардинальних змін останніх здійснювати не варто, щоб уникнути порушення сформованої системи рефлексів [31].

Слід звернути увагу, що при співі *нижньореберного-діфрагматичного* типу співацького дихання, коли активізується робота діафрагми, регуляційна її функція підвищується, це постає необхідною умовою успішного процесу фонації. Результатом глибокого вдиху при даному типі дихання є понижене положення гортані, яке впливає на резонаторні та акустичні якості ротоглоткового каналу. Тоді як під час використання ключичного типу дихання активно працюють м'язи плечового пояса та передньої частини шиї, що спонукає до скутості нижньої щелепи та під'язикової кістки, і як наслідок, порушення роботи гортані. Крім того знижується регуляційна функція діафрагми внаслідок її пасивності при даному типі дихання. Співацьке дихання, як і звичайне дихання складається з двох фаз (*вдиху та видиху*). Але існують специфічні особливості співацького дихання зумовлені процесом звукоутворення у співі. Так, в процес співацького дихання між фазами вдиху та видиху відбувається миттєва затримка повітря (пауза). Окрім цього співацьке дихання відрізняється від звичайного свідомим регулюванням з боку вокаліста [31].

Коли ми співаємо, кількість рухів діафрагми значно зменшується, що характерно для співу, так як змінюється ритм дихання й його швидкість. Співацьке дихання характеризується значним подовженням видиху, створенням значного тиску повітряного стовпа на голосові зв'язки. Це призводить до збільшення інтенсивності роботи дихальних м'язів. Утворенню співацького звуку передуює вдих. Під час вдиху відбувається скорочення дихальних м'язів (зовнішніх міжреберних м'язів, що піднімають ребра, та драбинчастих м'язів), ребра піднімаються, діафрагма теж скорочується. Це спонукає до збільшення порожнини грудної клітки та зміни внутрішньогрудного тиску, що викликає притік повітря до легень. Під час співацького вдиху, крім наповнення легень повітрям, відбувається підготовка голосового апарату до процесу голосоутворення. Тому від правильності співацького вдиху в значній мірі залежить якість утворюваного звуку. Проте зосереджувати надмірну увагу

студента на процесі вдиху не потрібно, тому що це може призвести до скутості голосового апарату, порушення кантилени у співі.

Під час співу *вдох* повинен відбуватися безшумно, водночас потрібно набирати таку кількість повітря якої б вистачало на комфортне і правильне виконання фрази. Деякі студенти під час співу намагаються набирати надлишкову кількість повітря, як говорять «про запас», таке намагання є помилковим. Це спонукає до неправильного звуковидобування і звукоутворення, викладач повинен пояснити це студенту, щоб це не ввійшло в нього в звичку, до цього необхідно додати що при переборі повітря порушується координування процесу голосовидобування.

Досить частим недоліком процесу голосоутворення, який зустрічається у недосвідчених вокалістів є наявність шуму під час співацького вдиху. Поява шуму свідчить про скутість голосового апарату, або про наявність захворювань його органів. Шум при вдисі виникає в результаті тертя повітряного струменя об недостатньо розкриті голосові зв'язки. Окрім негативного впливу на якість співацького звуку, шумний вдих під час співу шкодить голосовим зв'язкам, викликаючи їх сухість, подразнення слизової оболонки гортані [41].

Шумом часто супроводжується поверхнєве ключичне дихання, при чому об'єм грудної клітки збільшується незначною мірою, відповідно немає сприятливих умов для глибокого дихання у співі, набору достатньої кількості повітря у легені. Для усунення шуму під час співацького вдиху педагогу потрібно звертати увагу студента на цій проблемі, збільшуючи рівень самоконтролю за процесом вдиху. Окрім цього подоланню такого недоліку голосоутворення сприяє відновлення природності роботи органів голосоутворення, усунення скутості гортані у співі [41].

Під час співу *вдох* необхідно здійснювати через ніс і рот одночасно. Це необхідно для того щоб безшумно набрати повітря в достатній кількості і безшумно. Деякі викладачі наполягають на тому, що при співі найбільш правильним вдихом є вдих тільки через ніс, так як саме такий вдих дозволяє виконавцю краще відчувати і контролювати роботу дихальних м'язів, та

глибину подачі повітря. На нашу думку, вдихання повітря лише через ніс, слід використовувати тоді коли виконавцю необхідно краще налагоджувати координацію співацького дихання, наприклад під час виконання вокально-технічних вправ. Але необхідно відмітити що, під час виконання вокалізів та художніх вокальних творів, все одно краще здійснювати вдих одночасно через ніс і рот, так як на практиці було відмічено що вдихання повітря виключно носом спонукає до скутості голосового апарату, і утворення недопустимих затримок у співацькому процесі. Аналогічним чином, не менш важливим є і естетичне бачення проблеми: вдих через ніс справляє негативне враження на глядачів.

Вплив на формування правильного співацького вдиху можна здійснювати через використання прийому «напівпозиху», який сприяє активізації діяльності гладкої мускулатури трахеї та бронхів, досягненню оптимального розширення глотки, що збільшує її резонаторні особливості і спонукає до підсилення сили звука, підвищує тонус діафрагми та інтенсивність змикання голосових зв'язок. На початковому етапі навчання співу, студентам слід прививати звичку контролювано поєднувати вдих з формуванням відчуття «напівпозиху», що позитивно впливає на процес звукоутворення. Для того щоб глибокого здійснити вокальний вдих, повітря потрібно набирати в нижній відділ грудної клітки, при активному розширенні нижніх ребер. Рух нижніх ребер вбоки та вгору спонукає до значного збільшення об'єму грудної клітки. Крім того, розширення ребер спонукає до розтягнення діафрагми, що складає найкращі умови для її роботи у співі. Формуванню навичок правильного співацького вдиху стимулює використання глибокого, спокійного співацького дихання (нижньореберного-діафрагматичного). Під час видиху ребра та грудина під дією м'язів (внутрішніх міжреберних, м'язів живота та квадратного м'яза попереку) опускаються донизу, а діафрагма відтісняється догори. Під час цього процесу об'єм грудної порожнини зменшується, легені скорочуються і з них виходить повітря. Під час роботи над розвитком подовженого співацького видиху, з повним перетворенням повітря у звукову енергію варто

використовувати прийом збереження вдихальної установки протягом усього процесу співу, що передбачає розвиток здатності м'язів-вдихачів продовжувати скорочуватися поряд із активною роботою м'язів-видихачів, заповільнюючи таким чином процес видиху [25].

Відпрацювання навички вдихальної установки потребує утримувати грудну клітку у стані вдиху (трохи піднятою, ребра злегка розширеними) та зберігати активність дихальних м'язів. Застосування такого прийому стимулює правильній організації всього співацького процесу, інтенсивності роботи голосової щілини, виробленню навички економного витрачання повітря, швидкому й ефективному його добору.

Формування навички збереження вдихальної установки під час співу починається з фіксування уваги студента на тому, що між вдихом та видихом у співі відбувається миттєва затримка дихання, під час якої здійснюється налаштування дихального апарату з вдиху на видих. О.Пекерська пише, що ця затримка не повинна перетворюватися ні на зупинку, ні на паузу у вокальному процесі. Педагог пише: «Головне, щоб ця пауза залишалася такою ж миттєвою і природньою, чітко перемикала вдих на видих у співі» [29].

Всі перераховані вище типи співочого дихання відомі всім співакам і педагогам зустрічаються в методичних роботах та наукових дослідженнях співаків і педагогів різних часів, а також в методичній літературі.

Слід відмітити, що сучасна практика співаків і педагогів доказує, що на практиці можливо досягти гарного професійного звучання при будь-якому із перерахованих раніше типів дихання. Одна умова дихання із звуком вироблялась поступово, послідовно, рухаючись в одному напрямку. Не можна сьогодні співати на грудному диханні а завтра на реберно-діафрагматичному. Стабільність в диханні необхідна для того, щоб виникли і закріпились потрібні рефлекси, які пов'язані з регулятивною діяльністю гладких м'язів, бронхів і діафрагми.

1.3. Мистецтво дихання та опора вокального звуку

На відміну від виконання або гри на музичних інструментах саме голос (який також є інструментом) насамперед формується, а потім навчається. Процес оволодіння голосовою технікою трудомісткий і потребує постійної практики, а формування правильного вокального дихання повинно починатися в ранньому віці.

Для правильної постановки голосу необхідне правильне дихання. Співоче дихання має такі головні задачі: витратити економно подиху, підготовку створення тиску для голосових зв'язок.

Як було сказано раніше, співак повинен опанувати всіма елементами вокальної техніки, заснованої на принципах італійського класичного і сучасного бельканто, які вважаються зразком правильного освіти і збагачують голос людини.

Для голосоутворення необхідні три основних елементи: повітря, голосові зв'язки і резонатори.

Голос виникає, коли основні чинники: дихання (моторна функція), вібрація голосових зв'язок (вібраційна функція) і резонатори (резонаторна функція) функціонують правильно і зв'язно. Звідси випливає, що людський голос – це звук, котрий створюється координування роботи цих трьох елементів, які мають вирішальне значення для оволодіння вокальною технікою [27].

Мета вокальної техніки – розвинути голос, зробити його потужним і красивим. Співак повинен ознайомитися з усіма технічними правилами і законами, щоб ними суверенно управляти.

Для здійснення скорочення вдихателів у стані видиху, у вокальній методиці є методичний прийом – це зберігання вдихальної установки, іншими словами стану вдиху, на увесь період співу (на весь час фонаційного видиху).

Ф.Заседаєлев про цей стан писав, «стан ще напруженого після закінчення вдиху вдихателя, що поступово розслаблюється, і складає опору дихання» [17].

Отже, розглянемо що називають «опорою дихання»?

Опора дихання – це навичка тримати потрібний для голосоутворення підзв'язковий тиск повітря, що вокаліст видихає. Цей стан (а саме опору дихання) не можна трактувати як щось постійне, нерухоме. Іншими словами, це гра дихальних м'язів, точно координована їх взаємодія під час скорочення, тобто руху. Для того щоб забезпечити швидку перемену підзв'язкового тиску, в залежності від звуків які змінюються, опора звуку повинна бути пластичною, пружною та еластичною. Вокаліст повинен контролювати, щоб збереження вдихальної позиції, не спонукало до надмірної опори дихання.

Також часто зустрічається у вокальній практиці, крім оптимального, ще і «в'яле» та «форсоване» дихання. В такому випадку вдих відбувається недостатньо глибоко і в повні легені, а видих без активної співдії дихальних м'язів, що являється причиною недостатнього підзв'язкового тиску. Під час такого дихання, відбувається неповноцінне функціонування голосових м'язів, наслідком є їх швидка втомлюваність. Від цього страждає сила звуку, тембральне забарвлення і опора. Другий тип дихання – це форсоване дихання, тобто коли дихальні м'язи надмірно активно працюють. Відбувається шумний вдих, а дихання береться більше ніж потрібно.

Саме потужний тиск видихателів характерний для видиха. Під час такого дихання, голосові зв'язки перенапружуються, що змінює їх частоту вібрацій. Такі ноти стають форсованими: надто крикливими, невиразними, збіднілими тембрально. Зменшується також і міць звуку. Процес включення у голосоутворення опори дихання, пов'язаний з підйомом підзв'язкового тиску, що повинно призвести до відповідної напруги голосових зв'язок. Якщо ноти на опорі такого не відбувається, так як співати стає легше, напруження з гортані знімається, голос підкоряється вокалісту. Підзв'язковому тиску протидіють не тільки голосові зв'язки. В залежності від їх розміру, в порожнині надзв'язкового простору, що змінюється, від швидкого роду звужень та перепон по ходу

звукових вібрацій (від звуження входу в гортань, положення надгортанника, язика та м'якого піднебіння) формується надзв'язковий тиск, так званий «акустичний опір», відомий у фізиці як «імпеданс». Цей самий «акустичний опір» робить легшим процес змикання голосових зв'язок, знімає частину навантаження з голосових м'язів в подоланні ними підзв'язковому тиску, дає можливість співаку найбільш ефективно використовувати голосові можливості гортані, виявити специфічні якості тембру, знижує втомлюваність під час співу і являється причиною незначного витрачання дихання при правильному голосоутворенні вокалістом.

Як відомо, *опора дихання* є вагомою складовою співацької опори. ***Співацька опора*** – результат координованої роботи всіх частин голосового апарату. За М. Микишею, «Співацька опора – це складна єдність трьох компонентів: опори звуку, яка є фіксацією вібраційних відчуттів у передній частині піднебіння біля коренів верхніх зубів (резонансний пункт), опори дихання, як відчуття рівня напруження дихальної мускулатури (м'язів черевного пресу, міжреберних м'язів, діафрагми та ін., мускулатури бронхів, легенів, тощо) і опори мовлення, як відчуття ступеня чіткості та розбірливості дикції та артикуляції» [25].

Головним принципом вокальної опори є якість відтвореного звуку. Як вказує практика, відчуття опори формується лише у таких вокалістів, які мають сильні вокальні навички з потужним імпедансом.

Така фіксація гортані не повинна бути витлумачена як насильницьке утримання її в низькому положенні, так як сила скорочення щитогрудних м'язів не велика і має лише значення якорів, якими гортань утримується, щоб не бути піднятою вгору напором повітря, що видихається. Тонус щитогрудних м'язів лише трохи перевищує цей натиск, і тому така фіксація гортані або опора звуку відчувається вокалістом не як насильство, а як «ласкаво тримаюча рука друга».

Відчуття фіксації гортані не повинно припинятися протягом звучання всього звуку. Крім того, воно повинно залишатися під час вдихань між окремими словами або фразами для того, щоб кожне нове вдихання відбувалося

при тому ж положенні гортані, в якому вона фонувала на останній ноті. Якщо ця вимога не буде виконана, то наступний взятий звук не буде тотожний з попереднім за тембром, чистотою і заокругленістю, і в співі буде помітна строкатість.

Практичний прийом для здійснення опори звуку полягає в наступному: опустивши відомим уже способом (і без найменшої участі нижньої щелепи) під'язикову кістку, і, давши цим можливість гортані пасивно опуститися, потрібно негайно слідом за цим зробити нове, легкий рух гортані вниз.

Це виконують під'язиково-грудний, разом з щитогрудинним м'язами. Зігнутий вказівний палець, прикладений зовнішньою поверхнею до гортані в області перстневидного хряща в надключичній ямці шиї, відчує при цьому другому русі гортані вниз легкий натиск, слідом за яким без всякого зволікання потрібно почати звук, намагаючись зберегти протягом всієї його тривалості ясно відчувається пальцем натиск гортані. Звук під час цього отримує особливу стійкість, густоту, темброву змістовність і рівномірність, однаково зберігаються на *forte* і на *piano*. Це і називається опертим звуком [43].

Також дуже часто зустрічається і інший спосіб фіксації гортані за допомогою мускулатури, що знаходиться вище під'язикової кістки, і тієї мускулатури, яка закріплює під'язикову кістку, гортань і язик у високому положенні, але така опора дає звук жорсткий, важкий, тріскучий і позбавлений нюансової гнучкості. Висока опора стомлює і зношує найсильніші і витривалі голоси. Співаки, які користуються такою опорою, навіть при найкращих природних даних видатні таланти швидко сходять зі сцени.

Таким чином, розкриваючи ширше поняття «*опора звуку у вокалі*» слід розуміти підтримування стисненого стану повітря в легенях (незважаючи на його витікання під час фонації), що досягається безперервним висхідним тиском черевного преса, регульованим поступово поступається цьому тиску діафрагмою.

Взаємодія між роботою черевного преса і діафрагми повинна бути такою, щоб, у міру витікання повітря, що видихається, простір, що звільняється

останнім, безупинно заповнювався повертаються в нижню частину грудної клітки черевними органами (шлунок, печінка, селезінка), витісненими звідти при вдиханні.

У виробленні прямий пропорційності між підйомною роботою черевного преса і ступенем поступливості діафрагми і полягає секрет безперервного збереження опори дихання, точніше – виходу, тобто вище мистецтво співочого дихання.

За наявності низької опори звуку і при добре витриманій опорі дихання, м'яка атака відбувається сама собою, і голос при такій атаці зберігає максимальну свободу і м'якість при всіх динамічних змінах звуку.

Суб'єктивно опора дихання відчувається співаючим як тиск зсередини на верхне-передню частину грудної клітини притиснутими до неї верхніми частинами легень, під час співу здається, що грудна клітка чимось підпирається зсередини. Необхідно пам'ятати, що між опорою дихання і опорою звуку існує взаємна залежність, що виражається в тому, що чим витриманішою являється опора дихання, тим легше і краще вдається опора звуку, і чим професійніше здійснено остання, тим легше зберегти опору дихання [23].

Атака звуку при співі є не менш важливою умовою. Атакою звуку називають момент переходу голосового апарата від дихального стану до співацького, технічний прийом, що характеризує активний початок звучання голосу. Атакою називається спосіб починання звуку, точніше – момент, характер і ступінь зближення голосових зв'язок на початку тону. У вокальній практиці розрізняють три види атаки звуку, основним фактором яких є спосіб взаємодії голосових зв'язок і повітряного струменя.

В музичній педагогіці виділяється *три способи атаки звуку*:

- *придихова атака*; - *тверда*; - *м'яка атака*.

Ці типи атак дуже тісно взаємодіють з опорою звуку та опорою дихання.

Під час *твердої атаки* голосова щілина замикається перед відтворенням звуку а потім від тиску напору повітря що набирається в легені виходить зі звуком.

Зазвичай тверда атака, як постійний стиль брати звук, характерна для високої опори звуку, в цей час гортань неподвижна та досягається максимальної напруги у вокаліста, який занадто опускає нижню щелепу. Звук який різко починається під час твердої атаки звуку, залишається чутним всьому протягом взятої таким способом ноти.

До речі, сам Гарсія, який вважав тверду атаку найкращою яка дає «блискучі грудні звуки», визнавав, що «немає необхідності, щоб голосова щілина заради того, щоб зробити звук, пості кожного розкриття знову цілком закривалася. Досить, щоб вона представляла для повітря, що видихається достатній опір, щоб викликати до дії його пружність» [49].

Придихову атаку по суті не можна навіть вважати атакою. Такий спосіб починати спів пов'язаний, як відомо, зі значним витоком повітря і тому, як постійна манера, ні до чого не придатний. Таким способом, тобто при недостатньому змиканні голосових зв'язок, звук починається в тому випадку, коли немає ні високої, ні низької опори звуку, тобто коли гортань не фіксована ні вгорі, ні внизу, а, висловлюючись не професійно, «бовтається в невизначених проміжних позиціях». Така манера вказує на те, що у співаючого немає опори дихання. Відтворюваний звук при цьому –, порожній і нестійкий; дихання коротке і його не вистачає навіть на маленьку вокальну фразу.

М'яка атака полягає в зближенні, але не щільному змиканні голосових зв'язок, і не перед початком, а в самий момент початку звуку.

М'яка атака (як переважна манера починати звук) властива низькій опорі звуку і при доведенні до досконалості опори дихання, цілком достатня як для слабо, так і для твердо відтворюваних звуків. Така атака, так само як і тверда, не пов'язана з витоком повітря. Але вона полягає в не розірванні щільно зімкнутих голосових зв'язок напору повітряного стовпа, а в закритті їх над тими, які прийшли в рух повітряним стовпом.

Значення атаки звуку посилюється тим, що від неї залежить і нею зумовлюється характер звуку на всьому його подальшому протязі, а так само

ступінь втоми і швидкість зношування голосових зв'язок в професійній роботі співака.

Тому, вирішуючи питання про те, яку атаку обрати як постійну або переважну, слід віддати перевагу тій, яка менше втомлює, не завдає ударів голосовим зв'язкам, і не захоплюватися особливо «блискучими» звуками, пам'ятаючи, що справа, головним чином, не в красі і не в силі звуку, а в його широті, заокругленості, м'якості, шляхетності і емоційної виразності і що ці якості голос набуває і зберігає ні до твердої, а при м'якій атаці, як постійної манері починати звук [39,40].

Все перераховане вище відноситься до атаки тільки як до постійного або переважного способу починати звук; в особливих випадках, наприклад, коли потрібно висловити співом гнів, відчай, дику пристрасть, гостре страждання або переляк, – переважно використовують тверду атаку, але і в таких випадках необхідно дотримуватися великої обережності, щоб не довести до пересмикання голосових зв'язок, що ніколи не проходить безнаказано.

Висновки до розділу 1

Проведена робота в контексті дослідження теоретичних основ вокального дихання співака нам довела, що співацьке дихання є безумовною основою вокального виконавства.

Специфіка роботи дихального апарату дозволяє більш детально виконавцям вивчити побудову дихальної системи і краще розуміти специфіку роботи над співацьким диханням в класі вокалу.

Вивчення наукових джерел дозволило нам виділити наступні основні типи вокального дихання: грудний (ключичний, реберний), реберно-

діафрагматичний, нижньореберно-діафрагматичний, діафрагматичний (абдомінальний). Опанування літератури з вокальної педагогіки дозволило з'ясувати і розкрити особливості їх координацій у системі голосового апарату.

Аналіз історичних джерел і мистецтвознавчої літератури виявив, що тему дихання та опору вокального звуку в різноманітних аспектах його функціонування досліджувала багата кількість українських, і зарубіжних педагогів-вокалістів, вчених-музикознавців, мистецтвознавців, вокалістів-виконавців.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ НАД ВОКАЛЬНИМ ДИХАННЯМ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА

2.1. Опанування навичок дихання в культурі співу

Для становлення вокаліста у професійній діяльності саме дихання у вокалі є основним інструментом у становленні професійної діяльності майбутнього вокаліста. Тому важливим фактом професійної підготовки майбутніх артистів-вокалістів є розвиток їх вокальних умінь та навичок, а особливо формування правильного дихання. Володіння вокалістом правильним диханням та красивим поставленим голосом без будь-яких недоліків є основною умовою його компетентності [15].

Вокальна підготовка майбутніх професійних співаків включає кілька складових:

- розвиток вокально-технічних умінь та навичок;
- формування вміння контролювати власний процес голосоутворення за рахунок навичок вокально-слухового контролю;
- розвиток вокально-виконавських умінь та інше.

Важливою основою технічних вокальних умінь та навичок майбутніх професіоналів є розвиток співацького дихання. До голосу та до дихання вокаліста, у вокальному мистецтві ставляться високі вимоги, і з часом вони ростуть. *Дихання* є рушійним фактором, від сили якого залежить вокальний звук, тембральність, окраска та його тривалість.

Проблемі опанування навичок дихання в культурі співу багато уваги приділяли науковці у галузі вокальної педагогіки. Найбільш ґрунтовні праці у вивченні цього питання належать Л. Дмитрієву, Ф. Заседателеву, Н. Жинкіну, Л. Работнову, Ф. Вітту, О. Пекерській.

Життєве дихання складається з двох компонентів: вдиху і видиху, і, як раніше було сказано, вдих і видих приблизно однаковий за часом. Життєве дихання – процес природний, що відбувається без нашої свідомості, ми не помічаємо, як дихаємо. А дихаємо ми спокійно, безшумно, рівномірно. У співі вдих і видих теж відіграють велику роль. **Відрізняється співоче дихання** від життєвого (мовного) третьою фазою – затримкою дихання. Тобто співоче дихання складають: вдих, затримка дихання, видих.

Співочий вдих трохи триваліше, ніж життєвий. Потрібно домагатися вироблення швидкого і активного співочого вдиху. Швидкість вдиху залежить від темпу твору. Шкідливо брати зайве дихання, від якого доводиться під час співу звільнятися.

Як писалося вище, під час співу вдих можна брати як носом, так можна і ротом. Але постійно дихати при співі носом некомфортно, тим більше, якщо в творі швидкий темп.

Якщо постійно брати вдих ротом, відбувається осушення задньої стінки носоглотки і починається першіння. Краще комбінувати і користуватися змішаним вдихом – один раз носом, один раз ротом.

При цьому потрібно прагнути до безшумному вдиху. Необхідно пам'ятати: – низький регістр і тривала фраза вимагають більш глибокого дихання: в творах спокійних, повільних вдих повинен бути більш глибокий, в швидких творах – вдих короткий і енергійний відпрацювання вдиху потрібно приділяти серйозну увагу [20].

Відмінність співочого дихання від життєвого – наявність затримки дихання між вдихом і видихом. За допомогою затримки дихання відбувається активізація співочого і дихального апарату.

У учнів часто відсутня фаза затримки дихання, і необхідно за допомогою дихальних вправ працювати над усуненням цього дефекту.

Видих повинен бути максимально тривалим – рівність, відсутність поштовхів – економність видиху

У недосвідчених вокалістів видих короткий. При видиху слід пам'ятати, що ребра, які розійшлися в сторони при взятті дихання, повертаються у вихідне положення поступово, плавно, тобто зберігати при видиху стан вдихаючої установки.

Природній, правильно поставлений *співочий вдих та видих* сприяють співу на опорі. «Опертий звук» звучить так, наче виникає опір повітря яке під час співу надходить в гортань. Коли вокаліст співає на опорі, то звук виходить гарний, об'ємний і сильний. Потрібно навчити учнів співати на опорі, тобто співати, економно витрачаючи дихання і активно стуляти голосові зв'язки.

Під час співу основною вимогою являється *подовження видиху*. На відміну від побутового мовлення, дихання під час співу є набагато довшим, що контролюється виконавцем та його свідомістю. Періодичність видиху підкоряється технічним та художнім необхідностям відтворення художнього твору, чи вокалізу. Вагомим елементом правильного дихання вокаліста є вміння економно розпоряджати і витратити повітря під час виконання звуку та плавність видиху. Під час співу важливим фактом являється вміння економно використовувати видихуване повітря, Цей процес потребує плавності та рівномірності видиху, і обов'язково відсутності поштовхів. Завдяки цьому стовп повітряної енергії, максимально перетворюється в звук [31].

Вокаліста можна назвати майстром володіння своїм голосом тоді, якщо він знає як, і може повністю використовувати повітря, що виходить з його легенів під час співу, і перетворити його в звук. Це і являється ознакою ідеального володіння співаком його співацьким диханням.

Непідготовлений співак, взявши більшу кількість повітря чим необхідно, вже під час виконання перших нот відтворюваної фрази, витрачає це повітря. В зв'язку з цим виникає необхідність повторного взяття повітря, це являється причиною швидкої втоми дихальних органів, втрати тону м'язів, що задіяні у процесі звучання. Виконавець має намагатися досягти подовження вокального видиху не за рахунок набирання більшої кількості повітря, а в наслідок

опануванню вмінням управляти роботою дихального апарату під час занять співом [37].

В процесі промовляння звуків мови, процес дихання починає підкорятися функціонуванню гортані та органів артикуляції. Відтворення різних звуків потребує подачі потрібного для цього процесу повітря, та створення необхідного підзв'язковому тиску. Людина своїм голосовим апаратом має можливість керувати інтенсивністю повітряного потоку під час вимовляння голосних, управляючи їх гучністю звучання. Саме диханню належить виконання такої ролі. Створення підзв'язковому тиску повітря відбувається рефлекторно та не контролюється людиною та її волею. Співак має можливість контролювано управляти повітрям що подається тільки на загальних підставах під час вимовляння того або іншого звуку.

Майстерність утримувати потрібний для голосоутворення підзв'язковий тиск видихуваного повітря, називається опорою дихання, яка є важливою частиною співацької опори. «Співдія голосових зв'язок та дихання визначає опору співацького звука. Правильність утворення вокальної опори залежить не лише від узгодженості в роботі дихання та голосових зв'язок, але так само і від правильного функціонування органів надзв'язкового відділу голосового апарату (глотки, ротової порожнини, артикуляційних органів). Для того щоб у студентів музично педагогічних спеціальностей краще формувались навички вокального дихання, їм необхідно використовувати методи впливу на вокальне дихання, направлені на створення швидкого і глибокого вдиху та плавного повільного видиху, виробленню навичок відчуття опори звуку, формуванню дихальних м'язів, вироблення майстерності підтримки необхідного рівня підзв'язковому тиску повітря. Ефективно впливати на формування вокального дихання потрібно через концентрування уваги студента саме на розвитку навичок аналізу роботи дихальних груп м'язів, роботі дихального апарату, координуванню дихальних рухів, управлінню підзв'язкового тиску повітря» [31].

Контроль дихання – це використання діафрагми для наповнення легень повітрям, а потім його звільнення крок за кроком. Вправи з контролю дихання допомагають збільшити об'єм легенів і потужність високих співацьких звуків, не витрачаючи надто багато повітря на одному звуці.

Ідеальний контроль дихання являється дуже значущим для розвитку голосового діапазону, якості тону та здатності тримати ноти.

2.2. Ефективні напрямки роботи над диханням в процесі навчання вокалу за педагогічним досвідом П. Голубєва і І. Прянішнікова

Процес вивчення наукових джерел з вокальної методики являється важливим і актуальним питанням для розв'язання потреб у вокально-виконавській творчості, та для виховання в кожному вокалісті компетентності, та майбутнього професіонала своєї справи.

Відомий на весь світ *педагог з вокального мистецтва* другої половини ХХ століття **Павло Васильович Голубєв** залишив після себе музично-педагогічне надбання яке заслуговує того щоб її вивчали і ставили в приклад студентам і викладачам що мають відношення до вокально-виконавської творчості. Досвід відомого педагога з вокальної педагогіки П. В. Голубєва був напрацьований у Харківській державній консерваторії. Його школа була підтверджена званнями «професор» та «заслужений діяч мистецтв України» [10].

Як відомо здавна українська та італійська музичні культури мають дуже глибоке коріння. В Україні у сфері освіти з Італією були досить добрі відносини, саме тому в багатьох вищих навчальних закладах італійська мова та література були обов'язковими предметами, а для їх викладання запрошували близько 300 педагогів з Італії. Голубєв міг стати гарним співаком

так як мав гарні дані для цього, і міг зробити на цьому блискучу кар'єру. Його вихованці, чиї імена широко відомі в Україні та за її межами, згадуть свого викладача як людину з глибокою внутрішньою культурою та високим інтелектом. В його характері поєднувались невичерпна дотепність і гумор, саме такі риси і дозволили професору досягти досконалості у вихованні висококваліфікованих співаків. Вихованцями П. Голубєва може пишатися не тільки вітчизняне мистецтво, а й зарубіжне. З його класу вийшли десятки майстрів: це народні артисти Б. Гмиря, М. Манойло, Н. Суржина; М. Коваленко, Е. Межерауп; заслужені артисти України Є. Іванов, І. Шведов, В. Дорошенко, І. Яценко, та інші. За словами його учнів «він дуже любив свою роботу і вкладав в неї все своє життя [7].

Як розказували учні педагога, вони ніколи не помічали за своїм наставником незацікавленості або виснаження під час роботи, він намагався підтримати і заохотити кожного свого учня, прищеплював велику працелюбність, потяг до навчання, враховував що перед ним доросла і талановита людина. Всі його учні перейняли від свого вчителя у спадщину високий професіоналізм та якісну вокальну підготовку. Родина П. Голубєва була надзвичайно музичною: мати вільно грала на фортепіано, тому всі часто музикували та співали разом. Майбутній педагог, який ріс у такій атмосфері, досить рано виявив інтерес до музики та свої музичні здібності. Здобувати освіту П. Голубєв почав у Бахмутській гімназії. Виступав на гімназійних вечорах як соліст, а також із гімназійним хором у ролі альт-заспівувач.

П. Голубєв закінчив чоловічу гімназію, де під час його навчання у ній постійно проходили виступи за участю педагогів та хору гімназії. У свій час саме завдяки літературно-музичним вечорам гімназія отримала славу «колиски мистецтв». Основну підготовку як співак і педагог Голубєв отримав в Харківському музичному училищі при Імператорському Російському музичному товаристві в класі Федеріко Бугамеллі, що було для нього великим щастям як він потім це розказував своїм учням [10].

З 1910 по 1917 рр. П. Голубєв завдяки своїй педагогічній та виконавській діяльності, став дуже відомим в Харкові і набув широкого розголосу. Така відомість, була найкращим подарунком для його викладача Ф. Бугамеллі. Досить вагомим є підтвердження спільних сценічних виступів П. Голубєва разом з відомими постатями: з П. Саксаганським, М. Кропивницьким, М. Заньковецькою, М. Садовським. Саме такі виступи мали не аби який вплив на становлення майбутнього вокаліста, щодо становлення національної співацької школи. У 1928 році педагога запросили викладати на кафедрі сольного співу в Харківській консерваторії, в якій, професор працював зі студентами до кінця свого мистецько життя. У 1949 році, (на той час вже професор П. Голубєв) був призначений керуючим науково-дослідницької роботи в галузі сольного співу всіх консерваторій України. Зі своїми доповідями і відкритими уроками, професор незліченну кількість разів виступав на всерадянських і всеукраїнських конференціях. Саме на всесоюзній нараді по питаннях вокальної освіти у Ленінграді (1954), Голубєвим і була сформульовані поняття становлення співака-музиканта.

Завдяки своїй діяльності педагога, П. Голубєв зіграв роль у формуванні Харківської вокальної школи, а також признанню її як однієї з основних вокальних шкіл України.

Про важливість дихання у вокалі він писав так: «У процесі співу бере участь не тільки голосовий апарат; не буде перебільшенням вираз – «співає весь організм» у повній гармонії всіх його фізичних, емоційних і творчих можливостей» [11]. Професор стверджував, що добре сформований вокальний голос представляється деякими властивостями: «округленим, опертим, близьким і рівним у всіх регістрах звуком, мішаним грудо-головним резонуванням його на основі нижньореберно-діафрагмального (костоабдомінального) дихання». Також професор писав що саме такий звук не тільки задовольняє потреби сучасного слухача, вважав, але й забезпечує витривалу й довголітню роботу якісного голосового апарату. З його слів ми можемо впевнено сказати, що співаки професіонали з добре поставленими голосами не зважаючи на вік,

мають гарний і свіжий голос з початку їх кар'єри і аж до її завершення. Саме таку позитивну рису вокальної школи досить часто підкреслював професор

Таким чином, спираючись на твердження П. Голубєва ми можемо стверджувати що «сучасна школа округленого, близького й опертого звуку як результат погодженої комплексної роботи всіх компонентів голосового апарату, дозволяє досягти найкращих результатів з найменшою затратою енергії і гарантує здоровий стан співака» [11].

Під час роботи зі студентом над його диханням, завдяки роботі педагога було формування костоабдомінального дихання з поступовим видихом і обов'язковою опорою. «Опора дихання і опора звуку, – підкреслював, – крім благотворного впливу на саму якість співацького звуку ще й знімають зайве напруження з гортані та голосових зв'язок і передають його в потужну систему витривалих м'язів – вдихачів і видихачів» [11].

П. Голубєв, вивчивши і опрацювавши нові відкриття в напрямку сольного співу, і особливо наукову дисертацію наукову дисертацію доктора медичних наук Л. Работного, був повністю переконаний в тому, що «малий запас повітря рефлекторно стимулює роботу гладкої мускулатури бронхів. Він вважав що становлення професіональності вокаліста залежить не від того як багато він може набрати повітря в легені, а в тому наскільки професіонально співак вмє контролювати еластичність сповільненого видиху, який контролюється м'язами-видихачами. Опертий звук має основну відмінність, яка відрізняє професіональний академічний вокал від любительського» [11].

Як і багато інших педагогів-виконавців, для П. Голубєва в мистецтві вокалу дуже важливе місце посідало питання опори звуку. Професор писав: «Опора дихання – це м'язове відчуття погодженої роботи вдихачів і видихачів, яка полягає в тому, що під час поступовому скороченні видихачів відбувається відповідне розслаблення вдихачів». Опора звуку – це співдія між результатом скорочення голосових зв'язок і відповідним підзв'язковим повітряним тиском». Педагог дуже поважав М. Глинку тому похвально і з великою повагою відносився до вказівок про необхідність витримувати силу звуку на одній лінії.

Він погоджувався з Глинкою, що голос справжнього професійного вокаліста в незалежності від регістру, повинен залишатись рівним, якщо ця вимога буде виконана, то можна вважати що співак наблизився до максимального рівня досконалості.

П. Голубєв звертав увагу на згладжування регістрів, шляхом округлення крайніх нот, які передують слідуєчому за висотою регістру. Професор писав, що «найголовніший елемент вокальної техніки, на якому повинні базуватись усі інші її види, є кантілена», з його висловлювання ми можемо простежити італійську манеру викладання, яка йому перейшла від свого викладача співу Федеріко Бугамеллі. Педагог вважав що співак не буде професіоналом якщо він не освоїть кантілену. Для відпрацювання кантілени П. Голубєв своїм студентам рекомендував співати українські народні пісні. Саме кантілена потребує від вокаліста дотримувати кожен звук в одній силі, без його затухання в наприкінці, а це можливо лише тоді, коли вокаліст буде мати відчуття прогресуючої опори [11].

Таким чином, фундаментом кантілени є прогресуюча опора. Випускники класу П. Голубєва не зважаючи на рівень професійності і природні дані, всі володіють однією загальною рисою – вони бездоганно володіють кантіленою. Ще однією характерною рисою школи П. Голубєва було формування серйозного відношення вокаліста до свого здоров'я. Педагог говорив : «Співати треба від надлишку сил, а не від їх нестачі». Всі студенти, з великою повагою дослухались до рекомендацій свого викладача. Ввічливість та скромність П. Голубєва, варта того щоб її наслідувати. Б. Гмиря, у своїй статті з великою повагою описував свої творчі відносини зі своїм педагогом, «Видатний педагог» писав Гмиря: «П. Голубєв для нас, його учнів, став не лише справжнім другом, а й цілком рідним: для одних – батьком, для інших – товаришем, побратимом. Я думаю: завдяки чому це сталося? І вважаю – тому, що він виховував нас не лише як вокалістів, але і як людей, що прагнуть стати людьми з великої букви. Він прищеплював велике працелюбство, потяг до культури, знань, історії. І все це послідовно і тонко, з педагогічним тактом» [4].

П. Голубєв після себе залишив вагомі наукові здобутки як в напрямку педагогіки, так і в дослідницькій галузі. Його спадщиною користуються як викладачі так і студенти різних рівнів підготовки та володіння голосом. Незабутній внесок в галузь вокального мистецтва, переданий крізь творчість своїх випускників, згадують з захопленням всі хто його знав.

Список напрацювань П. Голубєва досить широкий, в нього входить: методична доповідь на Всесоюзній вокальній конференції 1937 р. в Москві (з демонструванням майстер класу зі своїми студентами Б. Гмирею та О. Соловйовою); методична доповідь на Всесоюзній вокальній конференції 1940 р. в Москві: «Наиболее важные моменты в воспитании вокалиста» (з демонструванням студентів класу); методична розробка: «Работа с учениками над вокальными произведениями», яка одержала високу оцінку на науковій конференції у Києві; методична доповідь на Всесоюзній вокальній конференції 1954 р. в Ленінграді (з демонструванням вокальних навиків студентів), яка видана Ленінградською консерваторією; книга «Советы молодым педагогам-вокалистам» (М.: Музгиз, 1956); монографія «Борис Романович Гмиря» (М.: Музгиз, 1959); друге видання книги «Советы молодым педагогам-вокалистам» (М.: Музгиз, 1963); третє видання «Порад молодим педагогам-вокалістам» (К. : Муз. Україна, 1983), присвячене 100-річчю від дня народження П. В. Голубєва; стаття «О будущих педагогах и оперных исполнителях» (надрукована у журналі «Советская музыка» (1951, № 8.), а також у газеті «Радянська культура»; роботи, що не були надруковані: «Воспоминания и записки педагога-вокалиста»; «К вопросу формирования звука верхней части диапазона мужских голосов»; «Краткая автобиографическая записка»; «К вопросу развития голосовой техники современного певца» [38].

Отже давайте в'ясиємо у чому ж все таки полягає сутність педагогічних принципів роботи над диханням в процесі навчання вокалу П. Голубєва? Він готував своїх вихованців до концертно-виконавської діяльності – звідси і складність тих завдань, які доводиться розв'язувати молодим співакам.

Не зважаючи на рівень професійної музичної підготовки студента, професор постійно на перше місце ставив подолання саме художніх проблем. Протягом всіх років його роботи, він завжди дотримувався цієї методики під час розбору твору в аудиторії. Для П. Голубєва техніка як така не була головною ціллю, він вчив розуміти для чого взагалі техніка, як засіб для досягнення результату художності виконуваного твору. Труднощі які виникали в студента під час занять над твором через відсутність технічних можливостей, педагог завжди контролював і звертав увагу. Щоб допомогти студенту подолати ту чи іншу складність виконання, професор сам вивчав складне місце, а потім пропонував учню можливі варіанти для подолання складного епізоду. Професор вважав, що у студента повинен володіти не тільки співочим голосом, музичним слухом, відчуттям ритму, виконавською обдарованістю і загальною культурою. Студент повинен мати відповідний інтелект, хист сприймати зауваження вчителя і, не менш важливе організовану психіку, тобто зібраність, ту рису що в повсякденному житті зовуть «характером студента»

Співацька школа П. Голубєва – стала відомою і популярною як в Україні, так і за її межами. Всі студенти школи П. Голубєва усвідомлюють що вони тримають на собі відповідальність за процвітання і продовження педагогічних настанов свого вчителя, популяризацію його творчості. Найяскравіше школа П. Голубєва розкривається через творчість його неперевершеного учня – Бориса Романовича Гмирі. Для розвитку українського вокального мистецтва, ним було зроблено неоціненний внесок у становлення та розвиток художньо-естетичної думки українського вокально-виконавського мистецтва. Протягом своєї викладацької кар'єри, П. Голубєв керувався вокально-методичними методиками, однак ні в одній з них не було суворих непорушних правил. В основі його професійних поглядів – основи співацької школи Федеріко Бугамеллі. У становленні професійних студентів він визначав три головні критерії: дані вокаліста від природи, наполегливість та працездатність. Традиції вокально-виконавської школи П. Голубєва і до наших днів зберігли актуальне

значення для навчання висококваліфікованих вокалістів як в Україні так і за її межами [11].

Видатною постаттю у *вокальній школі* являється *Іполит Петрович Прянішніков* – талановитий педагог, оперний співак, режисер і педагог. Фігура І. Прянішнікова в ті часи мало привертала увагу дослідників, і мистецтвознавців так як його ім'я було сховано за більш видатними посталями тих часів, такими як Федором Стравинським та Миколою Фігнером, однак І. Прянішніков намагався не поступатися їм у рівні володіння голосом, а з деякої точки зору навіть перевершував їх. Багато в чому педагог був першопроходцем, наприклад в режисурі, з приводу питань організації театральної справи на громадських засадах і в педагогіці [32].

Він вважав, що «вокальний голос, слух та внутрішнє почуття даються тільки природою; навчанням та практикою їх можна тільки до можливої міри розвивати, формувати і вдосконалювати, але, якщо цих якостей немає одразу, не потрібно приступати до вивчення основ співу – це ніяких сприятливих результатів не принесе. Відсутність природного внутрішнього почуття можна ще до деякої міри замінити великим мистецтвом виконання; що ж стосується самого голосу і слуху, то при повній їх відсутності ніщо не зможе ні дати, ні замінити їх» [33].

І. Прянішніков говорив так: «щоб бути талановитим вокалістом, необхідно володіти не тільки видатним голосом, він повинен бути гнучким, чистим, здібним до передачі всіх відтінків тембру і достатньо гнучким для відтворення хоча б першочергової вокалізації» [33].

За наявності цих якостей, як свідчать багато музикознавців, якісного артистичного виконавства в повній мірі можна досягнути в більшій мірі працею.

На жаль, з плином часу не завжди доводиться чути дійсно досконалий спів. Це стосується не тільки новачків, а буває досить часто що і видатних артистів великої сцени. Погодимося, будь-хто, отримавши з народження гарний голос і слух, освоївши злегка музичну грамоту поспішає виступити на сцені

перед глядачами. Часто завдяки тому що від природи людина отримує гарний голос і завойовує успіх, вона перестає далі розвиватися в професійному напрямку і задовольняється тим чим володіє. Але як відомо такі вокалісти не часто стають визнаними і залишаються виступати на невеликих сценах, цим самим закриваючи собі дорогу до високого мистецтва.

Не вмiючи поводитися з голосом, такі вокалісти, в більшій мірі, невдовзі загублюють його. А буває зовсім по іншому, ті хто не володіє від природи ні гарного голосу, ні природних задатків на які б можна було розраховувати звертають всю свою увагу на їх обробку, і завдяки правильним постійним заняттям вони досягають високого рівню артистичної кар'єри, до старості зберігаючи голос. Дуже мало випадків поєднання гарного від природи голосу із незрівняною майстерністю співу [33].

Професійний вокаліст або ж компетентний викладач-вокаліст знає, що для того, щоб призвести на слухача завершене і глибоке враження, замало мати гарний голос, слух та володіти технікою співу. В мистецтві існує ще дещо вище, що дає співу чарівної сили, робить її виразником наших внутрішніх відчуттів та переживань – це особисті душевні особливості вокаліста. Від ясного, вражаючого розуму, творчої уяви, естетично-емоційної чутливості, тонкого відчуття прекрасного та від здібності «бути в образі» залежить відчуття, яке є складовою гарного співу; від різнобічного ж розумового розвитку й освіти залежить вміння осмислити виконання й ясно передати думку композитора.

Кожен професійний вокаліст повинен володіти більш-менш видатним голосом, безперечним слухом й в певній мірі вміло керувати своїми голосовими можливостями. Володіти голосовими засобами – означає вміти розпоряджатися диханням, давати звук м'яко й чисто без всіляких побічних, немусичних чинників, які є шкідником якості, володіти всіма ступенями сили і тембру, різними засобами зв'язку звуків, особливо їх вокалізацією, і, насамкінець, володіти гарною дикцією (правильною і чистою вимовою тексту). Все це, з'єднане по-можливості з емоційно-чуттєвою натурою й музичним відчуттям,

здатним розуміти і відчувати всілякий жанр, рід музики, а також з різнобічним загальним і музичним розвитком, складає характеристику першокласного артиста.

Книга І. Прянішнікова «Советы обучающимся пению», вперше побачила світ в 1889 році, в ній викладений багатий виконавський і педагогічний досвід педагога. У книзі викладені багато важливих питань теорії та практики вокального мистецтва: правила поводження з голосом, фізіологію голосових органів, різні типи дихання, постановка голосу, подальша технічна розробка голосу, вимова. Великий інтерес представляють поради І. Прянішнікова, що стосуються музичної нюансування, розвитку художнього смаку, гігієни вокаліста, роботи над ролями, вміння гримуватися, носити костюм. Також цінність книги полягає у використанні методів, принципів, прийомів, порад у процесі навчання сучасного молодого вокаліста, у збереженні та спадкоємності основ вокальної педагогіки 21 століття, що не втратила свого значення до нашого часу, й дозволяє на сучасному рівні вдосконалювати вокально-педагогічну теорію виховання вокаліста та його голосу. Крім того, науково-методичні настанови Прянішнікова представляють інтерес для подальших наукових розробок у цьому напрямку.

Книга І. Прянішнікова стала наскільки відомою що була перевидана декілька разів, і для багатьох вокалістів, провідних вокалістів і вокальних педагогів зробилася настільною книгою, більшість її положень залишилися актуальними й для теперішнього часу. З окремих найбільш важливих вказівок І. Прянішнікова слід зазначити наступне: «Хоча звук утворюється в гортані, вокаліст не повинен цього відчувати; якщо існує хоч маленьке відчуття гортані, виходить, звук поставлений неправильно. Вокалісту повинно здаватися, начебто звук утворюється не в голосових зв'язках, а в грудному відділі й потім упирається у тверде піднебіння передніх зубів» [33].

У художньому співі чоловічих голосів, І. Прянішніков допускає лише один регістр, що розділяється на відкритий і закритий тембри. «Середній (змішаний) регістр жіночих голосів, на думку Прянішнікова, схожий на

чоловічий закритий голос і є ніби штучно вироблений із з'єднання грудного з головним регістром» [33].

Щодо положення язика, то І. Прянішніков пише так: «Язик повинен під час співу всіх голосних букв лежати плоско, зовсім нерухомо», і далі додає: «Кінчик язика повинен почувати задню поверхню нижніх зубів, а середина й корінь язика змінюють положення» [33].

Перед початком звуковидобування педагог рекомендує «представляти подумки інтонацію й характер звуку».

Ще одна рекомендація І. Прянішнікова, стосовно вдиху: на відміну від першого свого вчителя Броннікова, він рекомендує «грудодіафрагматичний: подих зробивши повний (але не форсований) вдих, затримати його на мить й випускати повітря як можна повільніше, спостерігаючи, щоб груди не спадали, а процес видихання відбувався винятково діафрагмою й нижніми ребрами» [33].

Подібні прийоми рекомендуються багатьма дослідниками вокального мистецтва (Аспелундом, Багадуровим, Бартоломью й іншими).

Також цінними є поради І. Прянішнікова щодо засобів філірування : «По мірі зменшення запасу повітря й стихання звуку не слід стримувати подих напругою грудної клітини й діафрагми й взагалі не затримувати подих зусиллям, а давати виходити йому вільно. Співаючому залишається лише поступово закривати голос, переводити його в голову до повного переходу в *mezzo voce*... При *decrescendo* сила видихання повинна залишатися незмінною, і тоді звук, по мірі зменшення кількості повітря в легенях, буде стихати сам собою» [33].

Основною проблемою виховання вокалістів І. Прянішніков вважав те, що «зазвичай у навчальних закладах пропонуються всілякі правила для досягнення художнього співу і залишається майже нерозкритим питання, що необхідно робити (чого дотримуватися і що виконувати) для збереження самого голосу, адже при його втраті або не зовсім нормальному стані слухач не почує гарного співу, якою б не була обробка голосу» [33].

Все, що стосується питання розвитку та збереження голосових м'язів та взагалі ротової порожнини, можна знайти у підручнику з фізіології та анатомії, але в них, з одного боку, дуже багато зайвих наукових термінів, які докладно доповідають про те, що не має для вокаліста суттєвого значення, а, з другого боку, не розкривають суті питання – збереження, розвитку, використання голосового апарату, на розробку і вдосконалення якого так спираються у своїй роботі педагоги-вокалісти, вокалісти, мистецтвознавці. Опрацювавши наукові джерела, і згадуючи практичні навчання, можемо відмітити, що і у вокальних школах про будову голосового апарату вивчається або ж дуже поверхнево, або ж недостатньо просто і зрозуміло для людини, мало обізнаної з анатомією та фізіологією [42].

Перш, ніж починати навчатися співу, недостатньо тільки поверхнево ознайомитися з «інструментом», який відтворює голос (що можна знайти у деяких методичних виданнях), але слід ще знати, як тримати цей апарат на належному рівні і як його вірно використовувати; також кожному вокалісту необхідно вміти зберігати свій голос в нелегкій артистичній кар'єрі. Це питання потребує подальшої розробки, тому що у вокальній педагогіці проблема використання співацького голосу в оперному виконавстві є головною й маловивченою.

Для розвитку дихання І. Прянішніков рекомендував: «вправи для дихання без співу під метроном, поставивши його на цифру 60, тобто так, щоб він відбивав секунди; взявши повний подих, його затримують на кілька секунд і потім випускають як можна рівніше й повільніше, спостерігаючи, щоб груди не обпадали. З початку видихання рекомендується пошепки рахувати удари метроному. Наприкінці подиху необхідно стежити, щоб не випустити все повітря без залишку. На початку ж під час вдиху необхідно спостерігати, щоб легені не були переповнені. Ця вправа корисна під час помірною вдиху, обов'язковими пошепками або при вимові приголосних ф, з, ш, особливо за умови затримки видиху й поступовому збільшенні його тривалості» [33].

Педагог-вокаліст-практик І. Прянішніков наполягав на рекомендації своїм учням «вчитися набирати в легені повітря». Описані нижче прийоми дихання допоможуть вокалісту навчитися мистецтву співу за допомогою простих дихальних вправ, які будуть розвивати та зміцнювати дихальний апарат. Наведемо невеликий, але чіткий і зрозумілий для застосування у навчанні фрагмент з його тезисно-викладеної **методики роботи** з учнями його вокального класу (*Додаток В.*)

Правила дихання під час співу викладені педагогом як чудовим вокалістом-практиком дуже чітко й зрозуміло, але коли він починає описувати це в науковому напрямку, цінність його вказівок значно знижується. «Говорячи про неправильну звичку деяких вокалістів витрачати на високих нотах більше дихання, чим на середніх, автор пояснює, що висота звуку залежить від ступеня напруги голосових зв'язок і ступеня звуження голосової щілини» [33].

За фразу І. Прянішнікова – «від опори звуку на груди залежить сила й повнота звуку» й вказівка, що сила звуку залежить винятково від амплітуди коливань голосових струн – він був обвинувачений доктором медичних наук, академіком Г. Крижановським в тому, що педагог погано знайомий з фізіологією. І. Прянішніков напевне не мав на увазі фізичного пояснення причини сили звуку; він, безсумнівно, прагнув лише сказати, що опора звуку надає голосу повноту й міцність звучання, але, не володіючи науковою мовою, допустив деяку неточність викладу [33].

За методикою І. Прянішнікова виділяється два основних типи дихання: грудний і «за допомогою діафрагми й нижніх ребер», який називає «подихом діафрагмою», тоді як основні типи подиху виокремлюються як грудний і черевний (іноді виділяють ключичний, але він являє собою змішаний тип між двома основними). Завдяки такому тлумаченню термінології, педагог у всій праці називає свій другий тип дихання «діафрагматичним» [33].

Для того, щоб зробити висновок про потребу опори повітряного струменя педагог рекомендує наступний прийом: «покласти палець у рот, нігтем нагору, так, щоб він прилягав до піднебіння (у верхніх зубів); при цьому внутрішньою

стороною пальця легко відчувається теплота у тому місці, в якому у нього вдаряється струм повітря. Хоча звук утворюється в гортані, співак не повинен цього почувати; якщо існує хоч маленьке відчуття гортані, виходить, звук поставлений неправильно. Тому повинно здаватися, начебто звук утворюється не в голосових зв'язках, а в грудях, і потім упирається у тверде піднебіння передніх зубів» [33].

Приєм цей, будучи чисто експериментальним, має за собою й деяке наукове пояснення у коливанні звукових хвиль в порожнині глотки й рота.

Стосовно питання про реєстри І. Прянішніков трактує це, дотримуючись своєї термінології: «у натуральних чоловічих голосів він розрізняється два реєстри, у жіночих – три; у жіночих голосах: верхній реєстр вважається чисто головним «упор повітря в тім'я», обумовлюючи далі, що більшість співачок повинні зберігати на всіх трьох реєстрах грудний упор. «У мистецтві ж співу у чоловіків лише один реєстр – грудний, розділяючи його на відкритий і закритий». Вирівнювання реєстрів, на думку автора, відбувається завдяки перекладу точки опори повітря у тверде піднебіння назад, причому наближається до істини, говорячи, що середній змішаний реєстр жіночих голосів почасти схожий на чоловічий закритий голос і є як би штучно вироблений із з'єднання грудного з головним реєстром». Однак він не доводить аналогію до кінця й закритий реєстр чоловічих голосів вважає грудним. Водночас педагог: пише «Коли чоловік не може більше співати на верхніх нотах закритим звуком, він у стані дати ще кілька нот фальцетом», тобто визнає два реєстри у чоловіків, знаходячи, що фальцет «нічим не відрізняється від жіночого головного реєстру», що знову вже помилково, тому що «головний» реєстр жіночих голосів є закритим мікстом [33].

«При грудних звуках, – пише І. Прянішніков, – необхідно відчувати мов би дві точки опори звуку: одну в грудній клітині, іншу – у твердому піднебінні передніх зубів. Це правило однаково для чоловічих і жіночих голосів. При цьому аж ніяк не дозволяється «напирати» диханням на груди, а потрібно почувати, що звук нібито утворюється в грудях й виходить прямо із глибини. У

жіночих голосів цей прийом часто змішується з «горловими» нотами. Відмінність справжньої грудної ноти від горлової в тім, що перша повинна бути легкою, круглою, вільною. І хоча вона здається самій співачці більш слабкою, чим горлова, але у великому залі звучить краще» [33].

«Так зване прикриття верхніх нот у чоловічих голосах досягається таким прийомом: необхідно «пересунути точку опори повітря з передньої частини твердого піднебіння більш назад, але, зберігаючи грудний відтінок, тобто продовжуючи відчувати опору звуку в грудній клітині». При цьому горло й глотка постійно повинні бути розширені, і повинне бути збережене відчуття позіху. У жіночих голосів вище перелому, тобто переходу із грудного регістру на мікст, звук робиться раптом слабким, рідким, в'ялим. Щоб уникнути цього, І. Прянішніков рекомендує втримувати грудний опор голосу й вище перелому, «від чого звук одержує характер грудного регістру, змішаного з головним (тобто міксту)» [33]. Тому середній регістр дещо схожий на закритий чоловічий голос.

Твердження педагога, що «співачки повинні досягти вміння витримувати грудним регістром f і fis^1 », не досить вважається правильним для сопрано. Для міксту він рекомендує назву «середнього регістра», але це визначення не дає уявлення про природу звучання й тому менш прийнято, ніж «мікст. Для полегшення співу в міру підвищення звуків потрібно з перших нот середнього регістру поступово зменшувати грудний характер звуку і все більш закривати голос, тобто пересувати назад точку опори у тверде піднебіння. Але навіть на найвищих нотах повинен зберігатися до розумної міри грудна опора, «без чого голос втрачає повноту, робиться рідким і слабким» [33].

Прийом переходу із грудних нот на мікст рекомендується стародавній: послабляти силу грудної ноти до того ступеня, в котрій грудна опора повинна відчуватися на першій ноті середнього регістру. У всякому разі треба вміти співати грудним регістром кілька нот вище перелому голосу, і середнім регістром – можливо більше число нот нижче перелому.

Правила вивчення гам, колоратури й видів виконання трелі у І. Прянішнікова дуже близькі до Гарсія. Прянішніков виходить від голосної «а» й прагне наблизити її до звучання е та о, потім і до е, у до о, а потім вже найскладніші голосні «и» і «у» – до «а». Якщо учневі краще вдається інша голосна, то порядок їх вирівнювання відповідно змінюється.

Над філіровкою звуку Прянішніков витрачав з учнями багато часу і приділяв цьому велику увагу, він постійно говорив: «хто вміє добре філірувати, той вміє співати». Педагог рекомендував щодня тренуватися у філіруванні звуку протягом усієї співочої діяльності, підкреслюючи, що «гарна філіровка досягається тільки великою працею, а кожна нота значної тривалості повинна бути зфілірована, а не звучати від початку до кінця з однаковою силою. Кожна висхідна фраза повинна звучати *њescendo*, а кожна спадна -- *decrescendo*. При повторенні музичної фрази він вимагав зміни відтінків, сили звуку, щоб вона здобувала нову привабливість і інтерес» [33].

Однак так само як і П. Голубєв, І. Прянішніков допускав значні відступи від цих правил «заради правди драматичного вираження»

Прагнучи виробити широкий плавний спів, І. Прянішніков вважав загальним правилом виконання вокальної музики співом на *legato*, якщо, звичайно, композитор не висловлював інших бажань. Це не означає, що педагог не жадав від співака володіння всіма способами поєднання нот (у тому числі *magcato*, *staccato*) для використання їх у виразних цілях. Всіляко оберігаючи співака від «утрірування і несмаку. Своїх учнів І. Прянішніков учив широко користатися музичними контрастами, продумувати їх, з повагою відноситися до задуму композитора. Особливу увагу своїх учнів педагог звертав на динамічні відтінки, і вимагав їх дотримуватися, без втрати художнього задуму. Вимагаючи, щоб *forte* чергувалося з *ріапо*, він, однак, підкреслював, що це чергування повинне бути натуральним, контрольованим і обдуманим. . «*Forte* тільки тоді робить враження дійсної сили, говорив він, коли воно підготовлено попереднім *ріапо*. Не слід співати все однаково сильно й енергійно, тому що

тоді враження сили губиться, вухо слухача швидко звикає до цієї незмінної сили і перестає» зауважувати її. [33].

Те ж стосується і *pianissimo*, не підготовленого попереднім *forte*. З усього цього неважко помітити, що І. Прянішніков прагнув, насамперед, виховати співака як музиканта, художника.

За І. Прянішніковим «співацький голос, слух та внутрішнє почуття даються тільки природою; навчанням та практикою їх можна тільки до можливої міри розвивати, формувати і вдосконалювати, але, якщо цих якостей немає на початку, то не потрібно зовсім приступати до вивчення основ співу – так як це ніяких сприятливих результатів не принесе. Відсутність природного внутрішнього почуття можна ще до деякої міри замінити великим мистецтвом виконання; що ж стосується самого голосу і слуху, то при повній їх відсутності ніщо не зможе ні дати, ні замінити» [33].

Педагог також писав: «Щоб бути талановитим співаком, необхідно володіти не тільки видатним голосом, але він повинен бути сприятливим, чистим, здібним до передачі всіх відтінків тембру і достатньо гнучким для відтворення хоча б першочергової вокалізації. За наявності цих якостей, як свідчать багато музикознавців, артистичного виконавства в повній мірі можна досягнути більшою чи меншою працею» [33].

Вокально-методична робота І. Прянішнікова «Поради молодим співакам», досить часто перетинається з міркуваннями Г. Ніссен-Саломан. Діяльність видатної співачки-педагога Г. Ніссен-Саломан в Росії теж сприяла формуванню національної вокальної школи професійного рівня. Вихованцями Г. Ніссен-Саломан було досить багато видатних російських співаків і вокальних викладачів таких як: П. Левицька, В. Рааб, А. Крутікова, А. Молас, В. Зарудна, Н. Ірецька, Е. Лавровська, С. Рубінштейн (сестра А. Рубінштейна), М. Славіна, Ф. Стравінський (батько композитора І. Стравінського), М. Мілорадович, Є. Цванцигер та ін.

Учнями І. Прянішнікова були відомі у подальшому вокальному житті Н. Аксакова, М. Большаков, І. Єршов, О. Катувська, К. Кржижановський, Є. Мравіна, Е. Павловська, М. Славіна, Д. Смірнов, Н. Фігнер, Г. Бакланов.

Всім добре відома робота українського радянського педагога-вокаліста, Павла Васильовича Голубєва «Поради молодим педагогам-вокалістам» являє собою узагальнення багаторічного досвіду виховання співаків і педагогів-вокалістів, серед яких – народний артист Б. Гмиря, Н. Манойло, В. Валайтис та інші відомі співаки. Методичні поради автора концентрують увагу на актуальних і сьогодні проблемах вокального виховання - усвідомленні комплексного вокального навчання, ролі широкого загального розвитку студента-вокаліста, формуванні художнього смаку і т. д.

2.3. Методичні засади щодо роботи над вокальним диханням у практиці підготовки майбутнього співака (технічні, дихальні вправи)

Представлені у даному підрозділі методичні аспекти нами були підготовлені у результаті проведення дослідження відповідно до завдань, які були визначені на початку дослідної роботи. Було досліджено досить значну кількість матеріалу із залученням наукового доробку зарубіжних педагогів-вокалістів. Аналіз матеріалу дозволив нам створити методичні рекомендації щодо процесу роботи над вокальним диханням у практиці підготовки майбутнього співака.

Вивчаючи першочергово ми рекомендували б педагогам з вокального мистецтва запроваджувати у процес навчання майбутніх співаків окремі елементи вокально-педагогічної практики Павла Голубєва, які були нами визначені як *характерні риси його методики*.

Сутність його педагогічних принципів роботи над диханням у процесі навчання вокалу співаків полягала в тому, що він готував своїх вихованців саме до концертно-виконавської діяльності, звідси і складність тих завдань, з якими

стикаються молоді виконавці, розв'язання яких є у такому процесі обов'язковим для досягнення виконавсько-творчої мети.

Перша рекомендація. Під час індивідуальних занять вокалом зі студентами, спираючись на теорію та практику за методикою П. Голубєва, педагогу слід ставити **наступні завдання:**

1) досягнення рівності звучання голосу та виявлення неповторного тембрового забарвлення звуку і поступове розширення діапазону голосу в низхідному та висхідному напрямках, починаючи з опрацювання середнього регістру;

2) формування насиченої, наповненої обертонами палітри звучання голосу;

3) робота над виконавською інтерпретацією вокального матеріалу, що вивчається.

Друга рекомендація. За практикою П. Голубєва вагоме місце в системі вокальної освіти співаків слід відвести **виконанню вокалізів**. Основний сенс вивчення вокалізів полягає в досягненні кращої якості звуку та більш високого рівня музичного розвитку, розширенні діапазону голосу та підвищенні його витривалості щодо подолання певної теситури, оволодінні широкою палітрою звуку і навичками фразування.

Третя рекомендація. За педагогічною методикою П. Голубєва необхідно використовувати **спеціальні вокальні вправи** - «Вправи для вдосконалення гнучкості голосу». Відзначаючи їх значущість, додамо, що у свій час вони були написані для видатного російського оперного співака О. Петрова. У методичному контексті конкретизуємо, що у роботі змайбутнім співаком на уроці потрібно спочатку удосконалити саме «натуральні тони» (тобто ті, які беруться без підсилювання). І тільки після цього, як рекомендував П. Голубєв, мало-помалу можливо обробити та довести до удосконалення й інші звуки.

Четверта рекомендація. Слід відвести чільне місце в роботі питанням **інтонування**. Необхідно звернути увагу, що неточне інтонування може виникати при функціональному захворюванні голосового апарату.

П'ята рекомендація. На початковому етапі вивчення твору за теорію П. Голубєва *слід враховувати:*

- 1) виняткова роль належить вірному засвоєнню авторського музичного тексту з точним дотриманням зазначених темпів і динамічних відтінків;
- 2) слід намагатися дотримуватися цілісного виконання твору, за допомогою якого потрібно досягати художню ідею та музичну форму;
- 3) відпрацювання окремих технічних фрагментів твору з метою досягнення кращої якості звучання.

Наступні рекомендації у практиці роботи зі співаками **пов'язані** із надзвичайно цінними **методичними настановами** та основними теоретичними положеннями, на яких вони ґрунтуються з педагогічної роботи з починаючими співаками **І. Прянішнікова**. Ми зазначаємо доцільність вивчення та дотримання у практиці використання найважливіших з них:

- вчення про реєстрову природу співацького голосу (реєстри жіночих і чоловічих голосів);
- резонансна теорія голосового апарату;
- проблема використання резонаторів у співі;
- система порад щодо координації роботи голосового апарату (відчуття співацького подиху, артикуляції, резонансу, відкриття рота тощо).

За нашим баченням у вокальній педагогіці необхідно розглядати методичні основи роботи над диханням й інших великих відомих вокальних педагогів.

Одною із цінних методичних рекомендацій, слід застосовувати певні положення **вокальної школи Камілло Еверарді** – бельгійського співака-баритона і педагога. Будучи випускником удосконалював свою вокальну майстерність у Неаполі і в Мілані у Франческо Ламперті, його вокально-виконавська діяльність заклала засади для подальшої педагогічної стезі. Значущість його педагогічних принципів у викладанні вокалу обумовлена безперечною виконавською практикою: його професійний дебют відбувся в

опері «Навуходоносор» Дж. Верді на сцені неаполітанського театру «Сан-Карло»; виконувані партії: Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Россіні, підготував під керівництвом автора), Мефістофеля («Фауст» Ш. Гуно, композитор написав цю партію в розрахунку на голос співака і сам з ним готував цю роль), Дон Жуан і Лепорелло («Дон Жуан» Моцарта), Папагено («Чарівна флейта» Моцарта) [14]. Не зважаючи на славу та розквіт артистичних сил, Еверарді залишив сцену і присвятив себе педагогічній діяльності. Він був професором в Санкт-Петербурзької консерваторії а потім, в 1890 – 1897 роках – в Київському музичному училищі а з 1897 року до кінця свого життя в Московській консерваторії.

Ним було виховано цілу плеяду співаків, що зазначає на практичну достовірність його педагогічних принципів та методів роботи з вокалістами. **Методичні засади Камілло Еверарді**, сформовані під час його педагогічної роботи, також можуть бути використані у роботі з майбутніми співаками. Сам Камілло Еверарді визначав їх наступним чином:

- 1) вдихнути треба швидко, через ніс і напіввідкритий рот, як-би вдихаючи аромат квітки;
- 2) одночасно із зітханням потрібно в уяві створити щось на зразок купола над твердим піднебінням, відчуття висунутої вперед дуги;
- 3) в ту мить, коли ви будете вдихати повітря в головні пазухи, ви відчуєте, що діафрагма (низ живота) йде вперед і піднімається груди;
- 4) приготувавши таким чином дихання, затримайте його не миттєво, залишивши горло абсолютно вільним і відкритим, як на початку вдиху, атакуйте звук зверху, ніби-то вдихаючи носом повітря, який ви взяли в голову, або тримайте це подих міцно головою і співайте тільки їм.

Саме таких принципів вокальної педагогіки дотримувався у своїй педагогічній діяльності Камілло Еверарді. Безумовно цих рекомендацій слід дотримуватись у роботі з починаючими співаками, бо ця методика продовжує традиції дихання в італійській системі співу. Зазначимо, що не всім учням-співакам вдається її усвідомити і слідувати їй. Деяким виконавцям важко

вдихнути одночасно і носом, і ротом, бо м'язи ротової порожнини не готові до цього випробування, і учень дихає то носом, то ротом, іноді примудряючись робити це по черзі, що є невірним[6].

Вся проблема в тому, що виконати ці дії потрібно одночасно, миттєво. «Вдихом потрібно наповнити купол в ротовій порожнині, опустити гортань в потрібне положення, і уявити перед собою «сферу», співати в неї, попереду свого обличчя, а не затримувати і формувати звук в ротовій порожнині») [6].

Для роботи над формуванням вірно поставленого дихання, слід розглядати *методику роботи над диханням* ще одного видатного вокального педагога, знавця вокальної техніки, співака (ліричний тенор), професора Московської консерваторії *Умберто Мазетті*.

Педагог здобув повагу і любов своїх учнів, у яких він умів розкрити самобутність обдарування, особливості таланту, найбільш виразні риси голосу майбутнього співака.

Цікаво зазначити на біографічний факт, що розкриває даного педагога, як надзвичайно талановиту особистість. У перші роки після приїзду до Москви, не знаючи російської мови, педагог займався з учнями тільки французькою та італійською мовами, однак це не заважало йому викладати. Швидко освоївши російську мову, Умберто Мазетті, став одним з найбільших «вокальних» педагогів свого часу. З його класу вийшло немало видатних співаків і педагогів з вокалу.

Опираючись на техніку Умберто Мазетті сучасним педагогам слід особливу увагу слід приділяти:

- 1) «атаці звуку» та створенню правильного уявного образу для відтворення звуку;
- 2) системі правильного дихання, положення гортані, природності звучання голосу, його виразності і рухливості;
- 3) емоційній культурі виконання.

Особливим ми вважаємо у його методиці те, що за методикою цього педагога-вокаліста ми можемо навчити співаків органічно поєднувати стильові

особливості вокальної школи з італійською культурою володіння співочим звуком.

Спираючись на *правила співочого дихання* Умберто Мазетті, якими і сьогодні користуються і викладачі, і студенти у практиці освоєння засад з вокального мистецтва, слід ставити наведені нижче *завдання*.

1. Необхідною умовою співу є вміння свідомо керувати диханням - «Співати на диханні».

2. Дихати треба спокійно, плавно, повільно, безшумно і настільки глибоко, щоб грудна клітка могла якомога більше розширюватися.

3. Гучне дихання не тільки вкрай неестетично, але понад те і утомливо для голосу.

4. Дихання повинно спиратися на діафрагму, тому що тільки при ньому гортань залишається природною і еластичною.

5. Видих слід робити раніше, ніж витрачається діючий запас в легенях.

6. Брати дихання в основному через ніс, щоб не сушити стінок горла.

7. А видихання слід здійснювати з можливим меншим зусиллям, дбайливо керуючи кол-вом повітря необхідного для виробництва звуку. Це обов'язкові умови для придбання легкості голосу.

8. Робота над витрачанням дихання є головна умова для правильної постановки голосу.

9. Від правильності видихання залежить сила звуку і його тривалість.

10. Наслідком зайвого поспіху, а також зайвої повільності видихання є здавлений звук.

11. «Forte» вимагає поступового збільшення, а piano - Поступового зменшення сили видихання [43].

Методичними рекомендаціями щодо роботи над вокальним диханням у процесі підготовки майбутнього співака ми визначили педагогічну спадщину ще одного яскравого представника Італійської оперної школи, оперного співака-тенора, вокального педагога, композитора і музиканта *Мануеля Гарсія*.

Незважаючи на своє іспанське походження, Мануель Гарсія представляє в історії співу типовий приклад італійського стилю на початку XIX століття.

У методиці М. Гарсія зазначено, що «груди не мають іншого призначення, як жити голос повітрям, а не штовхати його. Всі ці дихальні вправи дуже прості, навіть примітивні. Згадайте, як боязко маленькі діти роблять перші кроки в житті. І скільки необхідно терпіння і часу, щоб навчити їх ходити!» Часто люди говорять і співають, не замислюючись над механізмом роботи дихального апарату [9].

Ось декілька рекомендацій з практики роботи зі співаками М. Гарсія.

1. Говорячи про важливість роботи на диханням у практиці співу слід зазначити на значенні розроблення, тренування певних м'язів для постановки професійного дихання і голосу. Та група м'язів, яка розширює ребра, коли повітря входить при вдихові в легені, зовсім не тренувана і ми "здійснюємо перші кроки". Дуже часто буває, що людина не знаходить ніяких нових відчуттів у цих вправах. Це говорить про те, що його природа вже скоординована і ці м'язи напрацьовані. Можна йти далі, не затримуючись на цьому етапі.

Іноді природа дає людям і поставлене дихання, і поставлений голос, хоча такі випадки трапляються вкрай не часто. Коли відчуття під час вправ нові, то не нехтуйте їх простотою, вони закладуть фундамент нашої "споруди, яка будується" - співочого дихання.

2. Для контролю над диханням під час вправ (і потім при співі) тримайте долоні рук на нижніх ребрах. Слід пам'ятати, що при правильному вдихові нижні ребра розсуваються не тільки в боки, але й на спині.

3. Наступна рекомендація включає методичне побажання «дуже глибоко, різко і швидко візьміть дихання через ніс (в нижні ребра). Слідкуйте, щоб під час цього не піднімалися плечі. Різко, активно видихніть через рот. Чим чудова ця вправа? Вона дуже активізує дихальний апарат. Ви дихаєте активно, свідомо, контрольовано. Це хороший масаж зв'язок активним повітряним струменем. Коли ви йдете на заняття, зробіть цю вправу кілька разів ще за дверима класу,

тоді в клас ви ввійдете в повній "бойовій готовності", тому що ця вправа не тільки активізує апарат, але й тренує увагу всієї системи голосоутворення.

4. Активно через ротову порожнину набираєте дихання, а на видиху говорите склад, так-так-так ... Скажіть це "відчуваючи" біля коріння передніх зубів "шпаринку" між двома передніми зубами через яку проходить ниточка звуку. Язик дрібно вдаряє по твердому піднебінню біля коренів верхніх різців.

Нижня щелепа вільна, але "не падає". Підключіть уяву: ваше тверде піднебіння, по якому вдаряє язик, дуже високе, як купол храму, тому звук "А" (у складі "так") виходить об'ємний, гарний, як голос людини, що говорить у храмі. Слідкуйте, щоб дихання було плавне, без поштовхів.

5. Зручно ляжте на спину, покладіть одну руку на бік, іншу на живіт. Візьміть глибоке дихання. Руки відчують як розійдуться ребра (наповнилися повітрям легені), висунувся живіт (легкі штовхнули діафрагму, а вона натиснула на живіт). На видиху рахувати: 1, 2, 3, 4 ... Рахунок вільний, неквапливий, голосні протяжні. "Вижимати" повітря до кінця не потрібно. Рахувати плавно, ритмічно. Звук круглий, гарний. Головне в цій вправі – дихання: повний вдих і плавний тривалий видих. Відчуття звуків, як описано у вправі

6. Трохи ускладнюємо вправу. Все так само, як і в впр. № 5. Лежаче положення, контроль вдиху і видиху, круглий, протяжний звук рахунку. Рахунок вести двозначною цифрою: 21, 22, 23 ... Головне не тривалість рахунку, а якість вдиху і плавність видиху.

7. Взяти носом глибоке дихання, а видих – через рот дуже активно і з стоном, щоб різко і швидко "впав" обсяг повітря у грудях. Цей "стогін" під час видиху можна порівняти по звуку з вздохом великої тварини в хліві (корова, кінь). Не мукання, а "вздих". Або уявіть собі, що груди – це бочка, в якій резонує ваш стогін. Звук – "стогін" впирається у верхні зуби, при цьому на губах повинно з'явитися відчуття лоскотання (вібрація). Чому таке дивне порівняння з коровою? Тому що в неї великі боки, потужний подих. У природи, у тварин ми повинні вчитися свободи та природності, яку людина майже втратила. У цій

вправі тесситура вашого стогону-голосу повинна бути зручною для вас, десь на нижньому регістрі.

8. Глибокий видих ротом. На видиху, в зручній тесситурі протягнути звук "М". Губи злегка зімкнуті, не зжаті. Руки стежать за диханням. Звук повинен відгукнутися у грудях, в голові, "заповнити вас" своїм обсягом.

Горло широке, з'єднує два резонатора: голову і груди. Звук протяжний. Потім замініть звук "М" на "Н", "В", "З". Вимоги та умови такі ж, як на звуці "М".

9. Усе як в впр. № 8, тільки до приголосної приєднати голосну: "МАО...", "ВАО...". Простежити, щоб форма звуку не змінювалася, щоб дихання не рвала.

10. Ускладнюємо впр. № 9. Вимовляємо 2 склади, на другому робимо наголос, голосну другого складу потягнути, послухати: "МА-МА". Весь час перевіряти правильність відчуттів, контролювати дихання. Слухайте своє об'ємне звучання, яке "наповнює" простір вашого тіла від твердого піднебіння (голови), до нижніх ребер, проходячи через широке, розкрите горло. (Як через горло глечика ллється вода). Тесситура зручна. Склади вимовляти не квапно. Між складами пауз не робити. Дихання брати, коли воно закінчується. Слідкуйте, щоб зміна складу, зміна голосної не міняла забарвлення звуку, його об'єму і сили.

«Ма-ма на-на ва-ва за-ЗА»

«Ма-мо на-но ва-во за-ЗО»

«Ма-мі на-ну ва-ву за-ЗУ»

«Ма-му на-ні ва-ви за-ЗІ»

«Ма-ме на-не ва-ве за-ЗЕ»

Ця вправа розвиває тривалість дихання, воно дає "почути те зусилля", яке необхідно зробити для того, щоб різні голосні звучали в одній формі, рівно. Вправа допомагає відчувати купол – голову, його фундамент – груди, діафрагму.

11. Потрібно задути уявну свічку. Покладіть долоні рук на ребра. Вдихніть і починайте "дути на свічку". Зверніть увагу на те, як природа чудово координує ваші дії: повітря з легких виходить поступово і плавно, ребра не опадають миттєво, а поступово, по мірі видування. Така ж природність видиху

повинна бути і в співі, коли взяте повітря, повинно розподілятися на всю фразу, а не скидатися на перших її звуках.

Ця вправа дає гарне уявлення про дихательні процеси у співі, координацію всіх процесів. Виконуйте її частіше, робіть не поспішаючи, уважно. Іноді її можна зробити серед співу, щоб перевірити правильність своїх відчуттів.

Ще один важливий момент. Коли ви починаєте "дути на свічку", то зверніть увагу на те, що між вдихом і моментом видиху (самого дуття) відбувається секундна затримка – перебудова з вдиху на видих. Затримка, але не зупинка! Ця крихітна пауза дуже важлива. Головне, щоб ця пауза залишалася такою ж миттєвою та природньою, так само чітко переключала ваш вдих на видих і в співі [49].

При виконанні вправ необхідно звертати увагу на губи. Подивитися в дзеркало. Ви дуєте на свічку, ваші губи активізувалися рівно на стільки щоб направити потік повітря (особливо верхня губа), та зробити дію: задутти свічку. Лице при цьому зусиллі не спотворюється в гримасі, не втрачає природності, губи активні, але не затиснені. Головне – природність і гармонійність, ніяких зайвих зусиль, зажатості. Дзеркало в цьому великий помічник. Як важливо зберегти у співі цю природну координацію багатьох дрібних процесів, не втратити нічого, але винести це на рівень свідомості, свідомої і контрольованої дії.

Для того, щоб досягти досконалості і свободи в диханні, частіше повертайтеся до цієї простої вправи. Кажуть, що "мистецтво співу – це мистецтво видиху", ми повинні поступово ним оволодіти.

Всі ці прості вправи розвивають грудне (реберне) дихання, дають перші уявлення про співочу позицію, резонатори. Навички, отримані в цих вправах, закріплюються простими вокальними вправами. Коли ви досягнете стабільності у відчуттях реберного дихання, тоді тільки можна буде говорити про діафрагмальне дихання і використання його на практиці. Поспішати тут не варто, так як передчасне зміщення уваги на діафрагму призведе тільки до

зжатості, змусить початківця "працювати" тільки м'язами живота, "тужитись", що не прискорить процес навчання, тому що набутих «зажимів» потім нелегко позбутися» [9].

Підсумовуючи представлений у підрозділі матеріал відзначимо, що методичних рекомендацій щодо роботи над вокальним диханням у процесі підготовки майбутнього співака існує нечисленна кількість. Кожен педагог в процесі своєї роботи десятками років вибудовував та придержувався своєї методики яку він передавав своїм учням, а ті в свою чергу передавали своїм учням. Вище перераховані лише незначна кількість методичних рекомендацій щодо роботи над вокальним диханням в процесі підготовки майбутнього співака, але опрацювавши велику кількість методичної літератури та наукових джерел з методики викладання співу, ми змогли виділити найкращі та найефективніші зразки цих методик якими педагоги та студенти різних рівнів вокальної підготовки користуються як сьогодні, так і декілька століть тому.

Висновки до розділу 2

Розкриваючи сутність методичних засад роботи над вокальним диханням в процесі підготовки майбутнього співака можна впевнено стверджувати, що важливою умовою у навчанні співу є перш за все формування навичок дихання.

Опрацювання наукової та методичної літератур дає змогу впевнено сказати, що педагогічні напрацювання П. Голубєва і І. Прянішнікова стосовно роботи над диханням у процесі навчання вокалу є вагомим внеском в вітчизняну школу та зарубіжну вокальну школу, яку можливо ефективно застосовувати у практиці роботи зі співаками і пропонувати до використання вокалістами різних рівнів підготовки.

Здійснений аналіз значної кількості методичних та наукових джерел з методики навчання співу дозволив нам відібрати ефективні методичні рекомендації щодо роботи над вокальним диханням у процесі підготовки майбутнього співака (технічні, дихальні вправи) отакож й інших відомих співаків та педагогів - Камілло Еверарді, Умберто Мазетті, Мануеля Гарсія.

ВИСНОВКИ

Нами було проведено магістерське дослідження в контексті розкриття значущості співацького дихання у процесі підготовки майбутнього співака.

1. Робота над виконанням кваліфікаційного дослідження дозволила розкрити поняття «співацьке дихання» у різних його тлумаченнях вченими і педагогами з вокального мистецтва. У результаті нами було виведено загальне формулювання основного у дослідженні поняття: **співацьке дихання** є найважливішим елементом співацького процесу, без якого неможливо правильно співати і виконувати ті чи інші вокальні прийоми. **Співацьке дихання** – це процес поступового, доцільного витрачання співаком повітря, що регулюється еластичною пружною діафрагмою та черевним пресом. При цьому струмінь видихуваного повітря проходить куполом піднебіння в напрямку носового продишу і потім еластично впирається в місце максимального резонансу. Аналіз науково-методичних джерел з проблеми вокального дихання у практиці співака було виявлено, що співацьке дихання відіграє основну роль в вокально-виконавському мистецтві.

2. Робота над дослідженням дозволила розкрити **специфіку роботи дихального апарату** в утворенні співочого звуку. Теоретичний аспект проблеми дозволив відмітити, що робота дихального апарату як під час мовної, так і під час співочої фонації тісно пов'язані з роботою гортані і артикуляційного апарату. Всі його основні частини (дихання, гортань і артикуляційний апарат) у процесі здійснення вокальної функції взаємовпливають один на одного.

У роботі з методичною літературою були конкретизовані **типи співацького дихання: грудний (ключичний, реберний), реберно-діафрагматичний, нижньо-реберно-діафрагматичний, діафрагматичний (абдомінальний)**. Процес дослідження дозволив з'ясувати, що кожен педагог по-різному ставиться до типів дихання, по-різному надає їм переваги. Тому у

підготовці майбутніх співаків слід добирати більш зручні для роботи типи дихання.

3. Процес роботи визначив **поняття опори звуку** у мистецтві дихання. *Опора звуку* - це правильне відчуття налаштувань голосового апарату під час співу. Саме опора звуку дозволяє голосу співака звучати впевнено, дзвінко та округло, тембрально насичено та виразно. При таких відчуттях вокаліст здатний виконувати складні технічні елементи. При співі без опори часто з'являються фальшиві ноти, навіть якщо виконавець має гарний слух. Було визначено, що професійне володіння голосом неможливий без вокальної опори.

4. Процес проведення дослідження висвітлив важливість **опанування навичок дихання в культурі співу**, визначив правильно опановане дихання одним з найважливіших елементів вокальної техніки. Правильне дихання у культурі співу є основною умовою і фундаментом гарного співу, основою для подолання всіх вокальних питань і однією з найважливіших функцій у практиці співу.

5. Дослідна робота визначила **ефективні напрямки роботи над диханням** у процесі навчання вокалу за педагогічним досвідом П. Голубєва та І. Прянішнікова. Було також з'ясовано, що робота над диханням у процесі навчання вокалу полягає у поєднанні різних методичних прийомів та психофізіологічних факторів. На такий підхід у вокальному навчанні зазначають у своїх роботах ще з початку зародження вокального мистецтва визначні педагоги, вокалісти, мистецтвознавці, наукові і дослідники усього світу.

6. Грунтуючись на результатах проведеного кваліфікаційного дослідження, нами були сформульовані **методичні засади** щодо роботи над вокальним диханням у процесі підготовки вокального співака, які представлені педагогічними напрацюваннями визначних вітчизняних та зарубіжних педагогів-вокалістів.

У ході дослідження було визначено, що вокальні методики П. Голубєва та І. Прянішнікова мають у своїй основі методично-практичного розкриття

питання важливості дихання під час співу. Важливе місце у підготовці професійного співака для цих видатних педагогів-вокалістів займало подолання саме художніх проблем у вокальному виконавстві. Для педагогів «вокальна техніка» не була головною ціллю. У вокальній практиці підготовки співаків вони дотримувалися саме такого принципу методики, де техніка виконувала допоміжну функцію і сприяла досягненню високого результату художності виконуваного твору.

Основні положення і висновки магістерського дослідження сприяють подальшому науковому осмисленню особливостей роботи над вокальним диханням у процесі підготовки співака.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агикян М. О подготовке студента-вокалиста к педагогической деятельности. М., 1948. С. 24 – 27.
2. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. М.: Музгиз, 1956. С. 56 – 75.
3. Большая советская энциклопедия: в 120 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М.: Сов. энцикл., 1969 – 1978. С. 256.
4. Борис Гмиря. Статті. Листи. Спогади. К. : Муз. Україна, 1975. С. 34 – 39.
5. Булыгин А. К. Карузо. М.: Молодая гвардия. / 2010. Жизнь замечательных людей: сер. биогр.. Вып. 126. 2010. С 46 – 51.
6. Вайнштейн Л. Из воспоминаний об Эверарди //Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство: Воспоминания ученика. Киев, 1924. С. 23 – 31.
7. Вартавец М. М. Італійці в культурному просторі України. К. : Ін-т історії НАНУ, 2000. С. 98 – 102.
8. Галлер К. Генриетта Ниссен-Саломан, профессор пения С.- Петербургской консерватории, Всемирная иллюстрация: журнал. 1879. Т. 22. № 560. С. 34.
9. Гарсиа, Мануэль (композитор и певец) // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890-1907. С. 109.
10. Голубев П. В. // Митці України: Енциклопедичний довідник / упоряд: М.Г.Лабінський, В.С.Мурза; за ред. А. В. Кудрицького. К. : «Українська енциклопедія» ім. М.П.Бажана, 1992. С. 123 – 126.
11. Голубев П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. К. : Музична Україна, 1983. С. 56 – 59.
12. Далецкий О.В. Обучение певца-любителя: Учеб пособие.М.: МГИК, 1990. С. 43 – 47.
13. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968. С. 67 – 69.
14. Еверарді Камілло // Мистецтво України: Біографічний довідник. Київ, 1997. С. 23 – 31.
15. Евтушенко Д. Вопросы вокальной педагогики. М.: Музыка, 1962. С. 45 – 47.

16. Зарин А. Е. Творец русской музыки: (Биограф. М. И. Глинки). Москва: Д. П. Ефимов, 1915. (Замечательные люди всего мира. Описание их жизни и деятельности) / Под ред. А. Е. Зарина; № 59. С. 65 – 69.
17. Заседателев Ф. Научные основы постановки голоса / К.: Ін-т історії НАНУ, 2000. С. 54 – 57.
18. Крамська С., Руденко, О. Значущість художньо-творчого ресурсу у професійному становленні вокаліста: мистецько-історичний погляд // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. СумДПУ імені А.С.Макаренка. Суми, 2020. Вип. 8 (102). С. 58 – 61.
19. Красовська Л. О. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва // Культура України. Харків: Харківська державна академія культури. Випуск 53. 2016. С. 45 – 48.
20. Кузнецова Е. П. Методологические различия требований к подготовке академических и эстрадных вокалистов. Манускрипт. 2017. № 9 (83). С. 89-92.
21. Люси Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса. К.: Музична Україна, 1988. С. 120-123.
22. Мазетти У. Краткие указания по пению моим ученикам. М., 1912. С. 15.
23. Мазетти У. Школа пения, 1895 (на итальянском языке). С. 34.
24. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Менабени. М. : Просвещение, 1987. С 24.
25. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. К.: Муз.Україна, 1971. С. 23 – 25.
26. Монд О.Л. Анализ современных методик обучения вокалу / Искусство и образование. 2009. № 5. С. 24 – 30.
27. Морозов В. Вокальный слух и голос. М., 1976. С. 78 – 79.
28. Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів): Збірник наукових праць. К., 1991. 125 с.
29. Пекерская Е.М. Вокальный букварь / М.: Музыка, 1996. 45 с.

30. Постановка голосу. Програма та методичні рекомендації для вокально-хорових відділень шкіл естетичного виховання/ Укладачі: Болгарський А.Г., Свистельнікова Т.Ю. 64 с.
31. Прядко О.М. Формування навичок співацького дихання у майбутніх педагогів-музикантів на заняттях вокалу. К.: Українська ідея, 2000. С. 36 – 38.
32. Прянишников Ипполит Петрович // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / под ред. А. М. Прохорова 3-е изд. Москва: Советская энциклопедия, 1969. С. 86.
33. Прянишников И.П. Советы обучающимся пению. М.: Музыка, 1961. 84 с.
34. Решетникова Т. В. «Полная школа пения А. Е. Варламова» и русская вокальная педагогика // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1. С. 25 – 32
35. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский // Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. С. 48 – 52.
36. Стеблянюк А.А. Искусство оперного пения. Итальянская вокальная школа СПб.: Композитор, 2014. 78 с.
37. Тренина П.Л. Из опыта педагога-вокалиста. Практические советы начинающим педагогам. М.: Музыка, 1976. С. 52 – 53.
38. Українська радянська енциклопедія : в 12-ти т. / гол. ред. М. П. Бажан ; редкол.: О. К. Антонов та ін. 2-ге вид. Т. 3 : Гердан Електрографія. К. : Голов. ред. УРЕ, 1979. С. 59 – 63.
39. Хоменко А.Б. Коробка В.І., Крутько Н.В. Постановка голосу. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2011. С. 87 – 89.
40. Фоломєєва Н. Перспективи вокального мистецтва у сучасному художньо-освітньому просторі України: матеріали конф. / Наталія Фоломєєва. К., 2007. С. 19-24.
41. Устименко-Косорич Е.А. Научно-технический прогресс в контексте масс-культурных музыкальных стилевых новаций / Е.А. Устименко-Косорич //

Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. праць. Луганськ : СтильІздат, 2007. Вип.8. С. 267-276.

42. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: Навч.-метод. пос. К.: ІЗИН. С. 58 – 61.

43. Яковлев А.В. Физиологические закономерности певческой атаки. Тренировочные упражнения для воспитания вокалистов. Л: Музыка, 1971. 60 с.

44. Яковлева А. У. Мазетти и его педагогические взгляды, в сб.: Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. М., 1976. С. 46 – 51.

Зарубіжна методична література з теми дослідження

45. Antoine Elwart. Duprez, sa vie artistique, avec une biographie authentique de son maître, Alexandre Choron. Paris, Magen, 1838. 50 p.

46. Caruso, Enrico, Jr. Caruso's Caricatures. Dover Publications, 1993. 120 p.

47. Girolamo Crescentini: the Man of Naples and the Voice of Gold. N. Y.: Harcourt, Brace and Company, 1953. 88 p.

48. Lamperti, Đ. B., (2014), Tehnika belkanta., Beograd. Pp. 35 – 39.

49. Manuel García | Spanish vocal teacher Encyclopedia Britannica Milan: Rizzoli, 1947. Pp. 124.

50. Manuel García | Spanish vocal teacher Taylor & Francis, 1856. 56 p.

51. Mathilde Marchesi, Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method, Dover, 1970. 120 p.

52. Nikola Cvejic Nijedandan bez pevanja. Serbia. Novi Sad, Prometej 1994. Pp. 56 – 60.

53. Nikola Cvejic Savremeni belkanto, Beograd 1980. 90 p.

54. Vincenzo Manfredin, Vokalna tehnika učiteljev in kakovost petja učencev v prvem triletju osnovne šole. Pp. 45 – 47.

ДОДАТКИ

Додаток А.

Повітряносні шляхи людини

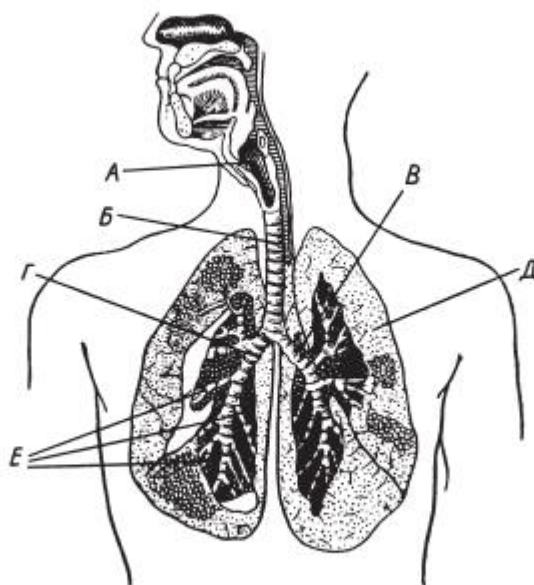


Рис. 3

(по А. М. Егорову):

А — гортань; Б — трахея; В, Г — бронхи; Д — легкое; Е — бронх, бронхиола и альвеола

Додаток В**Методичні поради щодо роботи над вокальним диханням
у практиці підготовки майбутнього співака (технічні вправи)**

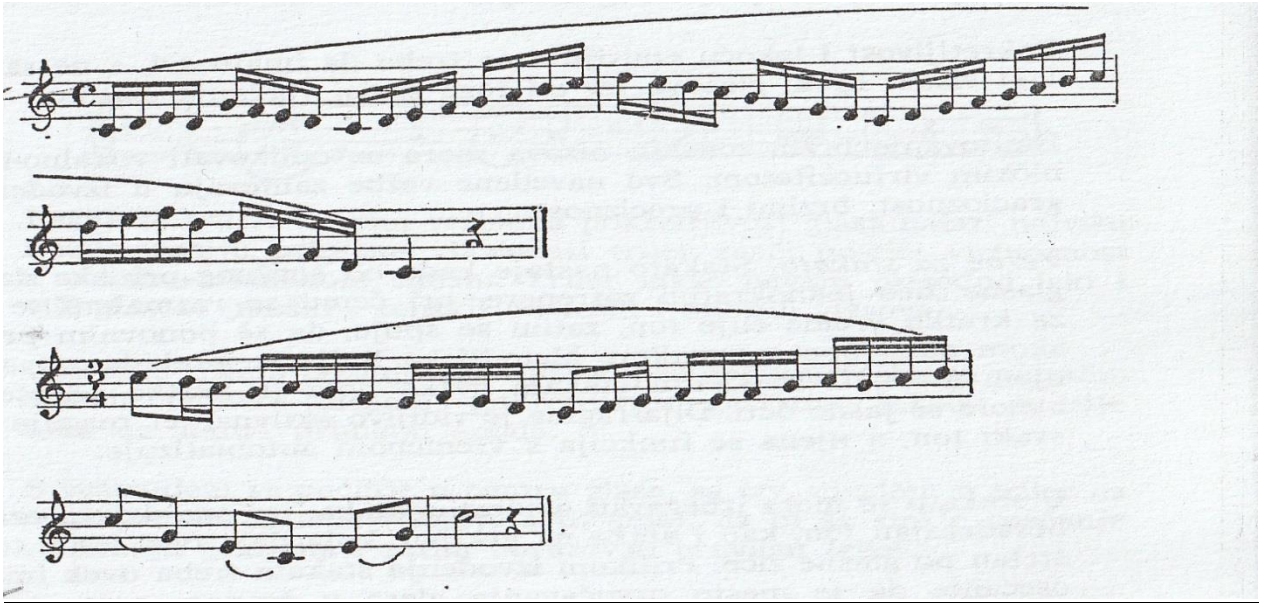
Покладіть руки долонями на ребра (на боки і пальцями до центру грудей) і глибоко вдихніть. Не піднімайте плечі. Ваші руки відчують як розходяться ребра під натиском повітря яке входить в груди (в легені). Це означає, що ви взяли пристойний обсяг повітря. Скиньте дихання, видихніть. Руки повинні відчуті як впали ребра.

Спочатку проведіть язиком близько коренів верхніх передніх зубів, далі від зубів до твердого піднебіння. Відчуйте цю зону: коріння передніх різців, тверде піднебіння. А тепер на вдихові (контролюємо руками ребра) відчуваємо обсяг вхідного повітря, а на видиху промовляємо чітким, гучним голосом (1, 2, 3, 4 ...) Уявіть собі, що тверде піднебіння дуже "високе", як купол, як дах парасолі або парашута. Стежте щоб у міру витрачалося повітря, плавно, а не поштовхами».

Додаток С.**Методичні рекомендації щодо роботи над вокальним диханням
у практиці підготовки майбутнього співака (дихальні вправи)****1. Вправа для економності витрачання повітря**

Дана вправа допомагає робити довгі музичні фрази заспівані на одному диханні, з правильною економією потраченого повітря на довгому видосі. Вправа співається заповільнюючи тон, локалізуючи необхідний тон, зберігаючи силу голосу при повному об'ємі. Повітря затримується в

нижній частині легень, на твердій опорі на діафрагму, при спокійному положенні гортані, і верхньої частини грудної клітки при звучанні тона.



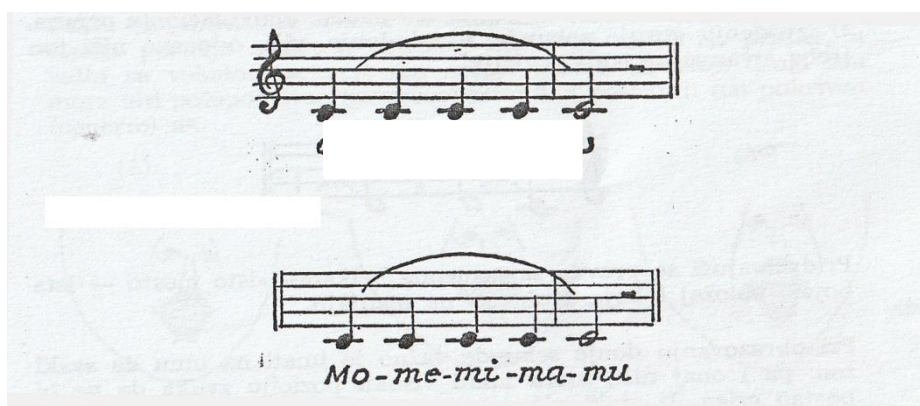
2. Вправа для оволодіння співом на диханні та високій звуковій позиції

Для даної вправи необхідно щоб кожен тон був озвучений на твердому піднебінні. Під час механічної вправи співаку слід намагатись «направити думку» на потрібну висоту перед її взяттям. Найбільш підходящим для досягнення високої позиції звука являється звук «О»



3. Вправа для зв'язного співу

Коли атака зафіксована в позиції високого звука починається перехід до зв'язного співу. Вправа легато виконується за допомогою різних складів на тонах тієї ж висоти. При переході одного тона на інший, тон повинен бути спокійним, залишитися в тій же інтонації, об'ємі і повноті що дає можливість добитись вільного тона. Крім мелодичного легато в якому голосні являються носіями тону, потрібно вміти співати легато на приголосних звуках. Ідеальна зв'язка тонів представляє особливість художнього співу, тільки не повинно перетворюватись в striscio, яке початківці часто приміняють в техніці легато.



3. Вправа для розвитку опори

У першому музичному образі уже під час атаки тона «До», одночасно виконується аподжо в голові, при цьому мязи живота постійно напружені. При переході на другий тон «Ре», ми одночасно виконуємо аподжо на диханні, в результаті чого діафрагма напружена протягом всього тону. Це те ж саме виконуємо і з іншим музичним звуком.

