МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра майстерності актора

ОСНОВИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Музично-драматичний клас

Конспект лекції
до самостійної роботи здобувачів

Харків, ХДАК, 2023

УДК 784(042.2)
О-75

Друкується за рішенням науково-методичної ради
Харківської державної академії культури
(протокол №13 від 07.06.2023 р.)

Рецензенти:
Заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри майстерності актора, декан факультету сценічного мистецтва Харківської державної академії культури
Ігор БОРИС

Заслужений артист України, доцент кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури
Віктор ЦИЦИРЄВ

Укладач:
Доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри майстерності актора
Алла ГУРІНА

О-75 Основи вокального виконавства (Музично-драматичний клас) : конспект лекції для самостійної роботи бакалаврів 3 курсу спец. 026 «Сценічне мистецтво», освітня програма «Акторське мистецтво драматичного театру та кіно» / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т сценічного мистецтва, Каф. майстерності актора ; [уклад. А. В. Гуріна]. — Харків : ХДАК, 2023. — 21 с.

Навчальний курс «Основи вокального виконавства. (Музично-драматичний клас) » забезпечує формування теоретичних знань і практичних вокально-сценічних навичок у вихованні майбутніх акторів. Курс розроблено для професійної підготовки акторів. Для викладачів, студентів, аспірантів.

УДК 784(042.2)

© Харківська державна академія культури, 2023р.
©А.В. Гуріна А.В., 2023

Конспект лекції

Тема: Особливості виховання голосу співака-актора

Зміст

1. Харківська вокальна школа та її представник
вокальний педагог П.В. Голубєв……...4
2.Основні фахові критерії при відборі абітурієнтів……5
3. Загальні установки щодо початкового періоду виховання голосу…6
4. Загальні вимоги до студента-актора на занятті з педагогом……..7
5. Вокалізи та їх значенні у розвитку голосу……...8
6. Основні недоліки звукоутворення і шляхи їх виправлення……..9
7. Детонація та шляхи її подолання……12
8. Важливість вироблення правильного співацького дихання……..12
9. Розвиток діапазону голосу……16
10.Єдність технічної та музично-художньої роботи над твором……17
11. Негативні явища в роботі над вокальним твором і їх усунення…..18
12. Поширені недоліки вокальної роботи співака-актора……19

1. ХАРКІВСЬКА ВОКАЛЬНА ШКОЛА ТА ЇЇ ПРЕДСТАВНИК П.В.ГОЛУБЄВ

П. Голубєв – один з найвизначніших українських педагогів співу, який багато зробив для становлення і розвитку українського вокального мистецтва. Починаючи з 1906 року, протягом 60 років проходила його педагогічна діяльність в Харкові, з них 40 років – у Харківському інституті мистецтв. Павло Васильович виховав кілька поколінь оперних і концертних співаків, педагогів-вокалістів. Серед них багато яскравих самобутніх митців, таких як народні артисти М. Манойло, Н. Суржина,В. Валайтіс, заслужені артисти Д. Козинець, Д. Зубрич та інші. Був учнем П. Голубєва і народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР Б. Р. Гмиря.

Професор П. Голубєв був завідувачем кафедрою сольного співу в Харківському інституті мистецтв, спрямовуючи зусилля на формування єдиних методичних принципів роботи вокальної кафедри. Водночас він з повагою ставився до індивідуальних методичних прийомів своїх колег, цінуючи своєрідність їх педагогічного досвіду. У вмінні дати мудру пораду. У делікатності і доброзичливості в ставленні до колег і студентів проявився хист керівника кафедри і Вчителя. Ерудиція в питаннях мистецтва. Багатий педагогічний досвід, принциповість і об’єктивність суджень спричинилися до високого авторитету процесора у педагогів і студентів. Павло Васильович був привабливою людиною, цікавим і дотепним співрозмовником.

За своєю природою П. Голубєв був музикантом - мислителем. В роботі використовував кращі методики італійської школи співу, досягнення вітчизняної вокальної школи; виховував в учнів навички високохудожнього створення музичних образів, розкриття змісту текстів, що є невід’ємною рисою виконавської майстерності визначних вітчизняних співаків. Копітка робота П. Голубєва була спрямована на розвиток суто індивідуальних вокальних і музичних даних учня. Він умів знайти найбільш раціональну

систему виховання кожного співака, приділяючи особливу увагу темброві голосу, розвитку виконавського обдарування студента.

Велика життєва, професійна і громадська активність були для нього характерними продовж усього життя. Професор писав методичні посібники, статті, рецензії, виступав з доповідями на вокальних конференціях, консультував педагогів інституту, музичного училища, спеціальної музичної школи, був членом художньої ради Харківської філармонії, очолював державні екзаменаційні комісії в консерваторіях України.

Професіонал в галузі методики вокального виховання, людина високої загальної культури. П. Голубєв у публікаціях виклав основні положення своєї вокальної школи.. Це результат багаторічної педагогічної діяльності та узагальнення роздумів визначного педагога-вокаліста, результат пильних спостережень. Шляхом глибокого аналізу і застосування логіки мислення він дійшов цікавих і корисних висновків щодо різних аспектів звукоутворення у співаків. Ці висновки були пізніше підтверджені експериментально вченими-фізіологами і акустиками.

2. ОСНОВНІ ФАХОВІ КРИТЕРІЇ ПРИ ВІДБОРІ АБІТУРІЄНТІВ

При прийомі професійними вокальними даними слід вважати:

- тембр голосу, який має бути красивим і багатим на обертони;
- професійну силу звучання голосу (або певну перспективу в цьому відношенні);
- достатній діапазон звуків, які інтонують ся більш-менш рівно.

Поряд з професійним голосовим даними необхідні: музичний слух, який забезпечує бездоганну інтонацію, музична пам'ять, почуття ритму ти загальна музикальність.

Під час дослідження голосових даних, як і в початковий період навчання, слід утриматися від визначення голосу, якщо він не має яскраво виявлених характерних якостей.

3. ЗАГАЛЬНІ УСТАНОВКИ ЩОДО ПОЧАТКОВОГО ПЕРІОДУ ВИХОВАННЯ ГОЛОСУ

Павло Васильович підкреслює, що уникає вислову «постановка голосу», замінюючи його словами «виховання співака». Це більш широке визначення, що містить у собі й постановку голосу.

Найчудовіший голос без загального розвитку є лише нерозробленим природним багатством. Потрібні не такі виконавці, що добре співають епізодично і навіть непогано «поставленими голосами», а вокальні кадри, що починають життя з певними навичками самостійної роботи з будь-яким матеріалом. А. Доліво в праці «Співак і пісня» пише: «Перша стадія навчання співака найчастіше буває вирішальною. Нерозумною буде позиція того співака, який спокуситься привабливістю коротких шляхів до успіху. Коротких шляхів він не знайде і у тих, хто спрямує його сили лише на опанування звукової сторони голосу, ні у тих, хто через неспроможність дати йому надійну технічну базу, користуватиметься надміром молодих сил і свіжістю природного вокального матеріалу, передчасно подразнюючи темперамент учня та розпалюючи уяву, замість того, щоб терпляче й мудро виховувати гармонійне сполучення інтелектуальних і фізичних ресурсів».

В початковий період виховання учня поряд з детальним ознайомленням з його фізичними даними педагог повинен знайти найбільш природний короткий шлях до глибокого вивчення його індивідуальності. Педагогічна майстерність полягає не у нав’язуванні своїх методів, а в терпеливому систематичному творенні сприятливого грунту для свідомого, критичного їх сприйняття.

Недопустиме форсування звуку та передчасне використання репертуару, недоступного художньому сприйняттю та технічним можливостям учня. Методичні настанови також передбачають:

- грудо-черевне дихання;

- - високу позицію звучання голосу, що забезпечує характерні для всіх голосів норми коливань нижньої та верхньої формант;
- - змішування головного та грудного резонаторів з переважною участю кожного з них для різної висоти звуків і в залежності від змісту виконуваного твору;
- - вільне положення гортані;
- - розкріпачення м’язів надставної труби (губи, щоки, язик і т. ін.) від напруження.

При дотриманні цих умов можуть бути вироблені округлий, опертий і змішаний звук голосу та кантиленний спів як вокально-технічна основа української школи співу. Ці настанови носять загальний характер, недопустиме їх догматичне застосування, що привело б до порушення принципу індивідуального підходу.

4. ЗАГАЛЬНІ ВИМОГИ ДО СТУДЕНТА-АКТОРА НА ЗАНЯТТІ З ПЕДАГОГОМ

На початку кожного заняття необхідно мобілізувати увагу учня, викликати в нього відчуття бадьорості й віри в свої сили. Слід остерігатися інертності учня на заняттях, бо цей стан згодом може увійти в звичку і навіть передатися самому педагогові. У таких випадках треба довести до свідомості учня, що він своїм зниженим настроєм викликає у педагога зниження енергії. Не слід, прагнучи активізувати увагу учня, створювати атмосферу поспіху.

Одним з перших і найважливіших моментів роботи педагога над звукоутворенням у нового учня є спостереження процесу дихання як однієї з головних умов правильного творення професійного співацького звука. На першому занятті це має бути лише спостереження, а не керування диханням. Навіть у випадках неправильного дихання краще продовжити процес спостереження на два-три заняття,щоб дати учневі можливість виявити спосіб свого робочого дихання на різноманітних звукових комбінаціях.

У вправах для розвитку голосу слід дотримуватися принципу суворої послідовності: від вправ у повільному, спокійному темпі – до більш рухливих, від вправ, які охоплюють обмежену ділянку діапазону, де ноти звучать без напруження, - до вправ на всьому наявному в даний період діапазону, утримуючись від крайніх його меж; від вправ на дотримування вокальної лінії на одній зручній голосній до комбінування голосних з приголосними; від застосування незначної сили звука до його нормальної сили.

Вправи передують звучанню вокалізів, що їх склади М. Глінка, О. Варламов, Д. Аспелунд, Конконе, Панофка, Зейдлер, Люттен, Бордоні та інші. Співанні вправ на подолання тих або інших недоліків, а також співання вокалізів не повинно втомлювати учня. Тому доцільніше проводити технічні заняття у спеціальні дні, а в дні роботи над репертуаром обмежуватись на початку заняття лише порівняно коротким, з відпочинками «розспівуванням», яке звичайно викликає бажання продовжувати спів.

Вокальні вправи за своїм характером неповинні бути формальною гімнастикою голосового апарата, без гармонійного поєднання з метою виразного, художнього виконання. Конче потрібно, щоб педагог міг пояснити учневі доцільність і спрямованість тієї або іншої вправи.

5. ВОКАЛІЗИ ТА ЇХ ЗНАЧЕННІ У РОЗВИТКУ ГОЛОСУ

Значення вокалізів у системі технічного й музичного розвитку співака надзвичайно велике, якщо використання їх не формальне. Використання вокалізів повинно бути пов’язане з індивідуальним підходом до учня в залежності від його недоліків на даному етапі і врахуванні його можливостей. Не слід намагатися пройти велику кількість вокалізів, оскільки робота над ними є засобом розвитку техніки поліпшення якості звука, розвитку діапазону голосу, його витривалості в співу у певній теситурі, відчуття музичної фрази, володіння динамічними відтінками та загального

музичного розвитку. Вивчення і засвоєння музики кожного вокалізу напам’ять сприяє подоланню його технічної складності.

Вивчення обмеженої кількості вокалізів, доведених до граничної «вспіваності» з використанням їх вже у вигляді щоденних вправ, незрівнянно доцільніше й продуктивніше від гонитви за кількістю пройдених номерів.

Співанні вокалізів з вимовлянням назв нот та на окремі голосні має чергуватися в залежності від необхідності виправляти ті або інші недоліки учня. При твердій або зовсім еластичній гортані краще застосовувати вимовляння назв нот, оскільки намагання учня подати чітке слово змушує гортань більш природне положення, розвивати необхідну їх гнучкість. Млява артикуляція і пов’язана з нею не досить чітка дикція також виправляється тривалою роботою над сольфеджуванням вокалізу. Для голосів глухуватого тембру, «далекого звучання» сольфеджування також є корисним методичним прийомом.

Виконання вокалізів на окремі голосні добре тренує професійну витривалість голосового апарата співака. Коли педагог помічає деякі ознаки втоми, викликані тривалим одноманітним положенням гортані, спів слід припинити зовсім. Або перейти на сольфеджування. Якщо вокаліз технічного характеру, його корисно виконувати в поступово прискорюваних темпах.

Працюючи над вокалізом, слід намагатися зацікавити учня не тільки самим процесом подолання технічних труднощів, в й його музичним та емоційним змістом. Вдало підібрані вокалізи дають змогу учневі в майбутньому легко долати будь-яку технічну й художню складність вокальних творів.

6. ОСНОВНІ НЕДОЛІКИ ЗВУКОУТВОРЕННЯ І ШЛЯХИ ЇХ ВИПРАВЛЕННЯ

Досвід роботи з різними «співацькими організмами» показує, що одним з основних недоліків учнів є потяг до звукоутворення на «низькій позиції».

Однак робота над опануванням так званого високого звучання з вичерпним використанням верхніх резонаторів має провадитися з максимальною обережністю; потрібен індивідуальний підхід до голосового апарата учня з врахуванням диспропорції його складників (глибина піднебення, будова щелепи і т.ін.).

Високе звучання не можна завжди ототожнювати із звукоутворенням при високому положенні гортані, яке ніби наближає звук до резонаторів. Є випадки, коли високе положення гортані (йдеться про верхню ділянку діапазону) знебарвлює натуральне звучання голосу.

У боротьбі з вібрацією звука або з «гойданням» голосу потяг до інструментального звучання дає користь. Тут навіть тимчасова втрата індивідуального забарвлення не повинна викликати побоювання, оскільки після набуття рівного, інструментального звучання, як тільки звук дістане належну опору співацького дихання, якість тембру повернеться ніби у звільненому вигляді.

Однією з вимого, що ставляться перед учнями, є вимога так званого «близького звука». Саме поняття про близькість та про методи опанування нею таке різноманітне, як жодна з вокально-технічних вимог. На жаль, досягнення в цій галузі обмежуються «удаваною близькістю» звука, застосуванню не на максимальному використанні верхніх резонаторів, що дають природну близькість без втрати індивідуальних обертонів, а на неприродному «розбілюванні» та знебарвленні звука.

Явища ці відбуваються внаслідок потягу до звукоутворення лише в порожнині рота, з перебільшеною артикуляцією; часто з підміною однієї голосної іншою. Таке звучання збіднює звукову палітру співака. Загроза втрати індивідуальних барв при такому способі звукоутворення спонукає педагога до справжньої витримки і до терпіння в поступовому, систематичному набутті природного тембрового металу шляхом розвитку опори співацького дихання. Узгоджена робота співацького дихання і

природної вільної гортані повністю забезпечує незавужене, неспотворене резонування голосної.

Необхідно спинитись на форсуванні звука, яке, на жаль, має місце в педагогічній практиці, завдає відчутної шкоди співакові і особливо небезпечне, коли стає співацькою звичкою.»Хто кричить, той не співає» - промовляє стара вокальна приказка. Одним з недоліків, які породжує форсування звука, є «гойдання голосу». В більшості випадків «гойдання» звука можна ліквідувати зовсім, або значною мірою послабити за допомогою вправ на ряді послідовних нот в межах квінти і нони, ведучи їх в такому темпі, який не припускав би «гойдання» голосу. Завдяки такому прийому звук ніби не встигає гойднутися на окремих нотах, переходить у рівне звучання кантилени в даній вправі. Слід зазначити, що на такій «вокальній дієті» корисно потримати учня досить довгий час.

Млявість вдихальної установки гортанних м’язів, яка створює грунт для неточного інтонування навіть при наявності доброго музичного слуху, як правило, долається вправами на стаккато з негайним повторюванням тієї ж вправи на легато. Щоб досягти легкого стаккато, слід співати вправи, не поновлюючи вдиху на кожному звуці, а тільки припиняючи видих між ними. Тільки такі вправи допомагають виробити необхідну легкість у пасажах на стаккато в швидких темпах без поштовхів.

У жіночих голосів, частіше у меццо-сопрано і в драматичних сопрано, зустрічаємо іноді природжений недолік рухливості голосу й повільний розвиток на ранніх та середніх етапах навчання. Практика показала, що форсування роботи над технікою в таких випадках може бути небезпечним насильством над природою. Тимчасова невідповідність між сильним голосом і порівняно слабким організмом учениці може з часом зникнути; тут необхідні витримка педагога і його вміння визначити час, коли не ризикуючи розхитати молодий голос, можна розпочати нормальну систематичну роботу над розвитком потрібної йому рухливості.

7. ДЕТОНАЦІЯ ТА ШЛЯХИ ЇЇ ПОДОЛАННЯ

При нормальному стані голосового апарата цей недолік є наслідком недостатнього розвитку музичного слуху, а також у недостатньо узгодженій роботі окремих частин голосового апарата. Детонація головним чином на середній ділянці діапазону є наслідком перебільшеної опори, коли учень, а інколи й педагог, загострює увагу на співацькому диханні, не узгоджуючи його зі звуком. Важливими тут є вправи щодо регулювання сили звука і встановлення спочатку її в такій пропорції, в якій інтонація буде бездоганною. Зміна сили звука на тих самих вправах поступово приведе до завоювання нових позицій щодо точного інтонування.

Корисною є методика М. Глінки щодо витримування звука «рівною силою». При витримуванні окремих нот в одній силі встановлюється незалежність сили звука від запасу повітря в легенях співака. Намагання утримати звук на одній силі, не звертаючи уваги на безперервну витрату запасу повітря, дає особливо цінне відчуття нормально прогресуючої «опори», регульованої за бажанням співака.

8. ВАЖЛИВІСТЬ ВИРОБЛЕННЯ ПРАВИЛЬНОГО СПІВАЦЬКОГО ДИХАННЯ

Більшість висловлювань авторитетних теоретиків і практиків вокальної майстерності, які містять рекомендації того або іншого сопору «правильного» дихання, позначені істотними недоліками, передусім – відсутністю необхідного врахування індивідуальних якостей кожного співацького організму, а також зведенням питання про «правильне» дихання в процесі співу на рівень панацеї від усіх бід. Досвід дозволяє стверджувати, що ознайомлення учні з розподілом співацького дихання на різні типи ніякого практичного значення для учня не має і скоріше дезорієнтує його сприйняття узгодженої роботи всіх частин голосового апарата. Сліпе схиляння перед якимось одним типом дихання згубило чимало цінних

голосів, або уповільнило нормальний розвиток співаків, поки вони самі, вже закінчивши навчання, не почали п***росто співати***, інстинктивно користуючись всіма видами дихання в залежності від художніх вимог виконуваного твору.

Від такої надмірної переоцінки значення співацького дихання, яке, безперечно, є одним з важливих моментів звукоутворення, у тих, хто починає навчання співу, ***всі інші, не менш важливі вимоги*** відходять ніби на другий план. При такому захопленні питанням співацького дихання іноді порушується вже наявна узгодженість всіх частин голосового апарата.

Ізольованість типів дихання в співі і поза ним не існує. Визначення різних типів дихання, які подаються нижче, наводяться лише для встановлення їх фізіологічної сутності за переважанням рухів на різних ділянках голосового апарата.

1. Під ключичним (верхньореберним) диханням мається на увазі такий тип дихання, в якому переважають рухи верхніх ребер, ключиць і плечей.
2. Під середгьореберним (грудним, ковтальним, боковим0 диханням мається на увазі тип дихання, в якому переважають рухи ребер і грудної клітини
3. Під нижньореберним диханням мається на увазі тип дихання, при якому переважають рухи нижніх ребер
4. Під діафрагматичним (черевним, абдомінальним) диханням мається на увазі такий тип дихання, при якому переважають рухи діафрагми.

Оптимальним для співу вважається мішане дихання (косто-абдомінальне, реберно-діафрагматичне), яке здійснюється за рахунок рухів в ділянці середніх і нижніх ребер, а також черевної стінки. Опора дихання і опора звука можуть змінюватись не тільки в залежності від висоти і сили зівука, а й від різного емоційного стану співаків у художньому виконанні тих або інших музичних творів.

У вокально-педагогічний літературі і практиці під «опорою дихання» мається на увазі м’язове відчуття узгодженої роботи вдихачів і випихачів, яка полягає в тому, що з поступовим скороченням випихачів відбувається відповідне розслаблення вдихачів.

Під «опорою звука» мається на увазі взаємодія між ступенем скорочення голосових зв'язок, з одного боку, і відповідним підзв’язковим повітряним тиском – з другого. Ця взаємодія зумовлюється відповідною опорою дихання і залежить від висоти і сили звука. На жаль, взаємодія зв'язок і дихання у спробах пояснити їх суть мають у вокальних педагогів різне тлумачення. Головним чином, внаслідок індивідуальних властивостей відчуття співака, що виявляються в процесі дихання.

У практиці викладання «опертий звук» - поняття досить ясне: це звук енергійний, зібраний, забарвлений, такий, що легко лине до слухачів. Всупереч йому «не опертий звук» – кволий, блідий, розсіяний, безбарвний, беззмістовний. Добре опертий звук уявляється нам результатом гармонійної, узгодженої роботи всіх частин голосового апарата, керованого та корегованого бажанням співака.

Що ж до опори звука, то тут необхідно врахувати значення діафрагми як найголовнішого органу сівацького дихання в процесі співу. Націй основі відчуття «опори дихання» і звука легше викликати за допомогою вправ на твердій атаці звука. Однак слід застерегти, що засобом цим треба користуватися з певною обережністю, оскільки існує загроза парез микання зв'язок і пов’язаної з цим перевтоми. *Розвиток співацького дихання повинен відбуватися на співацькому звуці.*

Досвід показав, що систематичний розвиток співацького дихання найефективніше відбувається на вправах, які поступово ускладнюються. Згадаємо вправу М. Глінки – витримування звука «в рівній силі» на одній ноті до кінця. За допомогою даної вправи досягається незалежність сили і рівності звука від наявності запасу повітря в легенях. Намагання утримати звук водній силі дає відчуття зростання опори.

Наступні вправи слід проводити з поступовим подовженням цього звука, не доводячи, однак, учня до втоми, бо в такому разі корисна вправа може завдати шкоди. На подальших етапах роботи над диханням вказані вправи виконуються з наростанням звука від піано до форте і навпаки; для відчуття опори корисно також філірувати звук. При цьому слід керуватися прагненням зберегти характер і тембр голосу.

Корисною є вправа на плавну вимову групи голосних на одній ноті в послідовності ***– і – у – е – о –а,*** а також ***-а –о – е – і – у;*** всі голосні потрібно співати однаковою силою, з не завуальованою звучністю і незмінним забарвленням звука. За допомогою даної вправи виробляється автоматичність регулювання опори дихання і звука для однакового за характером і різного за силою звучання різних голосних. Послідовність голосних наведено в залежності від певного тиску для кожної голосної у висхідному та низхідному порядку. Надалі з тією ж метою ці вправи потрібно ускладнювати, додаючи до вказаних голосних окремі приголосні в різноманітних комбінаціях.

При млявому відчутті опори, що спостерігається в учня, можна рекомендувати вправу на голосний а, яка виконується на стаккато (***до –мі – соль – до*** і навпаки) на вдихальній установці, без відновлення вдиху між окремими звуками. Ці ж вправи можуть бути підготовчими до виконання їх на легато. В такому разі їх слід виконувати спочатку стаккато (для відчуття опори), потім легато.

Всі вказані вправи для розвитку співацького дихання в принципі полягають у вмінні розподіляти запас повітря, наявного в легенях, для виконання того або іншого завдання. Зумовленого певним часом. Тому вміння розподіляти дихання необхідно виробляти не на великому запасі повітря в легенях, бо при ньому завжди є небезпека перевантаження. А на вдиху дещо глибшому, ніж нормальний мовний, або навіть на звичайному мовному. Такі вправи на розподіл співацького дихання навчають

автоматичності вдиху відповідно до обсягу завдання й оберігають від перевантаження дихання.

Співацьке дихання, яке є одним із головних моментів звукоутворення, більш вдало і природно буде розвиватися у співака-музиканта, ніж у співака-«звуковидобувача», яких. На жаль, немало.

9. РОЗВИТОК ДІАПАЗОНУ ГОЛОСУ

Це одне з важливих питань в системі виховання співака. У практиці вокальних педагогів існує гонитва за розширенням діапазону. Проте таке форсування тільки в поодиноких випадках проходить безкарно для збереження якості голосу. Розвиток діапазону голосу студента має бути результатом дуже обережної, суворо систематичної роботи, спрямованої на формування якісного звучання середини діапазону. В щоденних вправах індивідуального характеру необхідно дотримуватись режиму вільної, зручної для голосу теситури. Теситурний режим у вправах в обсязі квінти і октави з обережним, через певні періоди, підвищенням по півтонах, починаючи з середньої ділянки діапазону, є природним і водночас правильним шляхом до розширення діапазону із збереженням якості тембру. Необхідно виховати в учня художній смак до якості тембру свого голосу.

Вокально-технічний розвиток голосу часто залежить від смаку і слухової націленості педагога. Можна спостерігати як педагоги, що володіють низькими голосами, несвідомо переобтяжують легкі голоси учнів ущільненням звука на середній ділянці діапазону. Це утруднює природний розвиток верхніх нот діапазону. Буває й навпаки, коли педагоги, які мають високі голоси, обезбарвлюють і збіднюють низькі голоси своїх учнів, намагаючись швидше домогтися верхньої ділянки діапазону.

10. ЄДНІСТЬ ТЕХНІЧНОЇ ТА МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОЇ РОБОТИ НАД ТВОРОМ

Щоб систематично розвиватися й виховувати майбутнього виконавця, слід у суворій послідовності ставити перед ним нові й нові художні завдання, уникаючи нагромадження вимог на початкових етапах роботи з матеріалом. Тому на перших заняттях при опрацювання матеріалу найдоцільніше вимагати від учня передусім ґрунтовного засвоєння авторського музичного тексту з точним дотриманням позначених у творі темпів і динамічних відтінків. Міцна технічна виучка і повинна стати основою в справжній творчій роботі над твором. Перше виконання на занятті розучуваного твору краще прослухати цілком, не зупиняти учня на окремих епізодах навіть коли є неминучі на початку помилки. Це ні в якому разі не означає, що не слід у певних випадках зупиняти свою увагу на якості виконання окремих фрагментів і фраз і попрацювати над ними.

Іноді чуємо антихудожні фермати, позбавлені почуття міри і необхідного для них ритму, що їх дозволяють собі «звучкісти» для зривання оплесків у невимогливої частини аудиторії.

З метою досягнення вільного нюансування окремих частин та фраз твору в процесі «вспівування» необхідно стежити за учнем, щоб він взяв свій природний середній силовий фон, відповідний природній силі його голосу, без найменшого форсування звука. Тільки за цієї умови виконавець може вільно користуватись своїм голосом і його технічними можливостями і для відбиття необхідних нюансів.

Оскільки надзвичайно важливо виховати в учня особисту ініціативу, доводиться постійно звертатися до застережень від штампованого «натаскування» його щодо прийомів і способів виконавства. У студента, навіть на самих ранніх етапах розвитку засоби і прийоми виконавства є відбиттям внутрішньої, загальної і музичної культури виконавця. Ось чому процес розвитку виконавського обдарування уявляється більш цінним і перспективним за своєю якістю у особи скоріше боязкої і сором’язливої, ніж

у сміливої і надмірно невимушеної. З метою витримування суворої послідовності в розвитку художніх здібностей саме у таких більш глибоких натур основа найбільш сприятлива. Студенти такого типу розвиваються в межах почуття більшої художньої міри і більш суворої витриманості виконавського стилю.

У процесі виховання в учня свідомого ставлення до змісту твору можна нагадати висловлювання відомого режисера: «Передусім – думка. Думка дає вираз обличчю, осмислену міміку, виправданий жест. Думка забарвлює слово і звук, надаючи фразі належного звучання».

11. НЕГАТИВНІ ЯВИЩА В РОБОТІ НАД ВОКАЛЬНИМ ТВОРОМ І ЇХ УСУНЕННЯ

Зосереджуючи увагу на питаннях, що стосуються фразування, збереження вокальної лінії, володіння динамічними відтінками та іншими елементами вокально-виконавської майстерності легше відзначити деякі поширені явища негативного характеру, ніж встановити будь-які непорушні позитивні догми. Беручи за основу бездоганно точне засвоєння вокального твору з боку музичного тексту (мелодія, ритм, динамічні відтінки за втором), необхідно стежити за розглянутими нижче небажаними, але досить поширеними явищами і вести роботу над їх усуненням.

Співання повним голосом недостатньо засвоєного матеріалу

У процесі опрацювання матеріалу не раз спостерігаємо як учень безцільно перевтомлює свій голосовий апарат, виконуючи повним голосом ще недостатньо засвоєний матеріал. Надалі це може привести до невпевненості у виконанні як окремих фраз, так і всього твору. При ознайомленні х новим матеріалом найкраще, коли сам педагог заспіває даний твір під акомпанемент концертмейстера. Тільки після точного і досить вільного засвоєння своєї партії можна приступити до «вспівування».

12. ПОШИРЕНІ НЕДОЛІКИ ВОКАЛЬНОЇ РОБОТИ СПІВАКА-АКТОРА

а) Не абсолютно точні моменти вступів співакана першому слові музичної фрази іне досить точні моменти останнього слова в кінці фрази

Цей дуже поширений недолік ритмічної нечіткості є надзвичайною прикрістю і важко сприймається слухачем. Тут має місце якась «ритмічна неохайність» у виконанні, а часто й відсутність природного ритмічного чуття. Можливо, що для усунення цього недоліку, могли б відіграти плідну роль заняття ансамблевим виконанням – дуетів, тріо, квартетів.

б) Порушення вокальної лінії.Затухання окремих слів і складів в середині музичної форми. Поквапливість переходу до наступної після голосної приголосної – скорочення належної тривалості голосних.

Вказані недоліки в основі своїй є результатом недостатньої уваги до роботи над манерою широкого кантиленного співу. Вихованню такої манери співу значною мірою заважають такі обставини:

а) впровадження моментів мовної установки для «виразної» подачі слова за рахунок належної витримки вокальної лінії. Тут має місце порушення нормальної співацької установки, скандування окремих складів за рахунок вказаної тривалості інших.

б) більш глибокою і серйозною обставиною є порівняно ранній вихід учня-студента з одноосібної безпосередньої сфери впливу педагога з фаху. Ці сторонні впливи шкодять належному вокальному вихованню.

в) Довільна, музично невиправдана зміна темпів,окремих фраз твору

Це, на жаль, поширене явище у виконавців, які недостатньо відчувають стиль твору. Не треба доводити, що оперна арія, романс або народна пісня передусім є твори музичні, і тому дотримання музичної форми цих творів – основне завдання виконавців. Відхилення від встановленого темпу твору, які допускаються, повинні мати строго визначення пропорції по відношенню до основного пульсу.

Тривалість фермати має визначатися вимогами суто музичного характеру, але ні в якому разі не вокального, коли виконавець, який має в діапазоні свого голосу дві-три найбільш вдалі ноти, хоче «посидіти2 на ожній з них, не рахуючись з вказівками автора, ні з додержанням пропорцій ритмічного характеру. Важко визначити норми тривалості тієї або іншої фермати. Можна тільки сказати, що головним орієнтиром тривалості фкрмати мають бути музичний смак і почуття художньої міри. Боротьбу з безглуздою «вокальною» ферматою вести не легко, тому що належну тривалість її учневі важко аргументувати. Проте шляхом ряду прикладів із застосуванням перебільшеного показу, який різко виявляє диспропорцію між ритмічним рисунком автора і «вільною ферматою» виконавця, вдається викликати в учня критичний підхід до невиправданого затягування фермати і поступово підвести його до вимог музично-художньої норми. Все сказане про фермату частково стосується і паузи, що, як і фермата, повинна бути художньо закономірною.

д)Про мелізми Нерідко доводиться чути, як мелізми Генделя і Баха, фіоритури Доніцетті та Белліні виконуються вокалістами за допомогою однакових технічних прийомів і засобів виразності. З метою збереження стилю твору слід диференціювати виконання прикрас, які підкреслюють мелодичну лінію (у Генделя і Баха), і прикрас, які спрямовані на показ вокальної майстерності (у Доніцетті і Белліні). В першому випадку вони не мають самодостатнього значення і виконуються у строгому ритмічному рисунку, в другому – вони можуть мати своє самостійне значення, однак, в межах почуття художньої міри.

Література

1. Голубєв П. Поради молодим педагогам-вокаліста - К., Музична Україна,1983. – 61 с.
2. Гринь Л. Теоретико-методичсні основи вокальної підготовки майбутніх акторів. Науково-методичний посібник для студентів спеціальності «Театральне мистецтво». –Запоріжжя.,ЗНУ,2011. – 149 с.
3. Дорошенко В Сольний спів як тзасіб виховання студента-актора: навчально-методичний посібник. Х.,Колегіум,2010. – 152 с.
4. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. – К.,Муз. Україна,1988. – 144 с.
5. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа: навч. посібник для студ.вищ. навч.закл. культури та мистецтв.- Вінниця,:Нова книга, 206. – 384 с.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

ОСНОВИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА
МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ КЛАС

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЇ
(ДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ)

Для студентів спеціальності «Сценічне мистецтво»
Освітньо-професійної програми підготовки
«Акторське мистецтво драматичного театру та кіно»

Розробник
Гуріна Алла Вікторівна,
Кандидат мистецтвознавства, доцент

Друкується в авторській редакції
Комп'ютерний набір та верстка
Гуріна А.В.

План 2023

Підписано до друку 2023 р. Формат 60 /84 /16
Гарнітура «Times». Папір для мн. Ап.. Друк ризограф.
Ум. друк. арк., 1, 38. Тираж 50 прим. Зам.№
ХДАК,61057, Харків 57, Бурсацький узвіз, 4
Надруковавно в лаб.множ.техніки ХДАК