



#11 (51), 2019 część 10

Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe
(Warszawa, Polska)

Czasopismo jest zarejestrowane i publikowane w Polsce. W czasopiśmie publikowane są artykuły ze wszystkich dziedzin naukowych. Czasopismo publikowane jest w języku polskim, angielskim, niemieckim i rosyjskim.

Artykuły przyjmowane są do dnia 30 każdego miesiąca.

Częstotliwość: 12 wydań rocznie.

Format - A4, kolorowy druk

Wszystkie artykuły są recenzowane

Każdy autor otrzymuje jeden bezpłatny egzemplarz czasopisma.

Bezpłatny dostęp do wersji elektronicznej czasopisma.

Zespół redakcyjny

Redaktor naczelny - Adam Barczuk

Mikołaj Wiśniewski

Szymon Andrzejewski

Dominik Makowski

Paweł Lewandowski

Rada naukowa

Adam Nowicki (Uniwersytet Warszawski)

Michał Adamczyk (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Peter Cohan (Princeton University)

Mateusz Jabłoński (Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)

Piotr Michalak (Uniwersytet Warszawski)

Jerzy Czarnecki (Uniwersytet Jagielloński)

Kolub Frennen (University of Tübingen)

Bartosz Wysocki (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Patrick O'Connell (Paris IV Sorbonne)

Maciej Kaczmarczyk (Uniwersytet Warszawski)

#11 (51), 2019 part 10

East European Scientific Journal
(Warsaw, Poland)

The journal is registered and published in Poland. The journal is registered and published in Poland. Articles in all spheres of sciences are published in the journal. Journal is published in **English, German, Polish and Russian.**

Articles are accepted till the 30th day of each month.

Periodicity: 12 issues per year.

Format - A4, color printing

All articles are reviewed

Each author receives one free printed copy of the journal

Free access to the electronic version of journal

Editorial

Editor in chief - Adam Barczuk

Mikołaj Wiśniewski

Szymon Andrzejewski

Dominik Makowski

Paweł Lewandowski

The scientific council

Adam Nowicki (Uniwersytet Warszawski)

Michał Adamczyk (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Peter Cohan (Princeton University)

Mateusz Jabłoński (Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)

Piotr Michalak (Uniwersytet Warszawski)

Jerzy Czarnecki (Uniwersytet Jagielloński)

Kolub Frennen (University of Tübingen)

Bartosz Wysocki (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Patrick O'Connell (Paris IV Sorbonne)

Maciej Kaczmarczyk (Uniwersytet Warszawski)

**Dawid Kowalik (Politechnika
Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)**

**Peter Clarkwood(University College
London)**

**Igor Dziedzic (Polska Akademia
Nauk)**

**Alexander Klimek (Polska Akademia
Nauk)**

**Alexander Rogowski (Uniwersytet
Jagielloński)**

Kehan Schreiner(Hebrew University)

**Bartosz Mazurkiewicz (Politechnika
Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)**

**Anthony Maverick(Bar-Ilan
University)**

**Mikołaj Żukowski (Uniwersytet
Warszawski)**

**Mateusz Marszałek (Uniwersytet
Jagielloński)**

**Szymon Matysiak (Polska Akademia
Nauk)**

**Michał Niewiadomski (Instytut
Stosunków Międzynarodowych)**

Redaktor naczelny - Adam Barczuk

**Dawid Kowalik (Politechnika
Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)**

**Peter Clarkwood(University College
London)**

**Igor Dziedzic (Polska Akademia
Nauk)**

**Alexander Klimek (Polska Akademia
Nauk)**

**Alexander Rogowski (Uniwersytet
Jagielloński)**

Kehan Schreiner(Hebrew University)

**Bartosz Mazurkiewicz (Politechnika
Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)**

**Anthony Maverick(Bar-Ilan
University)**

**Mikołaj Żukowski (Uniwersytet
Warszawski)**

**Mateusz Marszałek (Uniwersytet
Jagielloński)**

**Szymon Matysiak (Polska Akademia
Nauk)**

**Michał Niewiadomski (Instytut
Stosunków Międzynarodowych)**

Editor in chief - Adam Barczuk

1000 kopii.

**Wydrukowano w «Aleje Jerozolimskie
85/21, 02-001 Warszawa, Polska»**

**Wschodnioeuropejskie Czasopismo
Naukowe**

**Aleje Jerozolimskie 85/21, 02-001
Warszawa, Polska**

E-mail: info@eesa-journal.com ,

<http://eesa-journal.com/>

1000 copies.

**Printed in the "Jerozolimskie 85/21, 02-
001 Warsaw, Poland»**

East European Scientific Journal

**Jerozolimskie 85/21, 02-001 Warsaw,
Poland**

E-mail: info@eesa-journal.com ,

<http://eesa-journal.com/>

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Бурда Ю. І. ІНСТРУМЕНТИ МАРКЕТИНГОВОЇ КОМУНІКАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ В ПРОЦЕСІ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ.....	4
Жэнь Няньчэнь ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГЛАЗУРОВАННОГО КЕРАМИЧЕСКОГО ДЕКОРА В АРХИТЕКТУРЕ КИТАЕ ПЕРИОДОВ МИН (1368-1644) И ЦИН (1644-1912)	9
Дудинська О. О., Колісник О. В., Лук'яненко К. С. СУЧАСНИЙ СОЦІАЛЬНИЙ ПЛАКАТ: АСПЕКТИ ДИЗАЙНУ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	14
Копелюк О. О. ФОРТЕПІАННІ МІНІАТЮРИ ІВАНА КАРАБИЦЯ: ГЕНЕЗИС КОМПОЗИТОРСЬКИХ ШКІЛ	18
Марцинківський О. О. ПОСЛІДОВНЕ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК	23
Пескин А. Б. ОБ ОСНОВНЫХ СИСТЕМАХ ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ И ИХ ФАКТУРНОМ ВОПЛОЩЕНИИ В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	28
Рыжова О. О. ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ ИКОНОСТАСА (1802-1803 гг.) ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА НА ДАЛЬНИХ ПЕЩЕРАХ СВЯТО-УСПЕНСКОЙ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ	31

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Мринська Н. А. ТЕРПИМІСТЬ, ТОЛЕРАНТНІСТЬ, ДУХОВНІСТЬ - КРИТЕРІЇ ПРИЙНЯТТЯ: МЕТААНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД НА МУЖНІСТЬ	43
---	----

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Белік К. А. ЛІРИЗМ ЦИКЛУ ЕТЮДІВ «ОСЯЯННЯ» Є. ГУЦАЛА	48
Гладкова М. В. ЧАСОПРОСТОРОВІ МОДЕЛІ РОМАНУ «СПЕКТАКЛЬ» В. ДРОЗДА	52
Джаббаров Ф. Х. МОТИВ ЛОЖНОЙ СМЕРТИ КАК КЛЮЧ К ГЕНЕЗИСУ ДАСТАНА “МАЛИКА АЙЁР”	57
Керимова С.А. РОЛЬ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РЕАЛИЗАЦИИ КОМПЕТЕНТНОСТНЫХ ПОДХОДОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ	59
Копаница Л. Н. МОДЕЛИРУЮЩАЯ РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТОВ КАК КРИТЕРИЙ ПРАГМАТИЧЕСКОГО ИЗМЕРЕНИЯ НАРОДНОЙ ПЕСНИ	62

мистецькому часопросторі дають право вибору методів для оцінки його постаті та мистецької місії.

дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 338 с.

Список літератури:

1. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття :

2. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.

3. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 231 с.

УДК 784.087.61:378.091.33-027.21

Martsynkivskyi, O. O.,
Ukraine-wide national artist,
Professor for the Department of Academic and Pop Singing
at the Institute of Arts
for Borys Grinchenko Kyiv University, Kiev
+38 0672755500
<https://orcid.org/0000-0002-1635-1820>

PROGRESSIVE FOSTERING OF VOCAL SKILLS

Марцинківський О. О.,
народний артист України,
професор кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
Київ
+38 0672755500
<https://orcid.org/0000-0002-1635-1820>

ПОСЛІДОВНЕ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК

Summary. The article reveals the attempt to integrate different approaches to vocal training under the title of the methodology of “*Progressive fostering of vocal skills*” and substantiate its effectiveness. It has been theoretically and practically proved that the above method methodology is aimed at and has the potential to solve NOT only a number of pedagogical tasks in the development of singing breath, position of sounding of voice, ability to appropriately use certain types of voice, dynamics of sound, singing orthoepia, true singular articulation, and articulation, but it fosters the skills to sing being a “sound projector” with the use of a breast resonator to go to the smoothing of vowels, to master (and make them use automatically) the singing of vowels in the middle of the range and to smooth the sound of the vowels at the high voice tone range. It is claimed that this methodology of “*Progressive fostering of vocal skills*” allows the student to develop the automatic production of the correct sound. In addition, this method greatly speeds up the timing of voice training for beginning singers. Based on the assertion that the voice is not the one of the student who knows what and how to make the voice sound great, but the one who has trained the necessary vocal actions to use automatically, has gained the necessary vocal skills, and it is emphasized that only such a singer will be able to fully immerse yourself in creativity.

Анотація. Стаття описує досвід автора у спробі здійснити інтеграцію різних вокальних шкіл під назвою методика «Послідовного формування вокальних навичок» і обґрунтувати її ефективність. Теоретично і практично доводиться, що вищеописана методика спрямована і має потенціал до вирішення не лише низки педагогічних завдань з розвитку співацького дихання, позиції звучання голосу, володіння певними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією, а й розвинути навички співати «випромінювачем» з використанням грудного резонатору для переходу до згладжування голосних, довести до автоматизму спів голосних на середній частині діапазону та згладжування звучання голосних на верхньому регістрі голосу. Стверджується, що даний метод «Послідовного формування вокальних навичок» дозволяє сформувати АВТОМАТИЧНЕ продукування правильного звуку. Окрім зазначеного, цей метод значно прискорює терміни постановки голосу починаючим співакам. Виходячи із твердження, що поставлений голос не у того учня, який знає, що і як робити, щоб голос звучав чудово, а у того, хто довів потрібні вокальні дії до автоматизму, тобто отримав необхідні вокальні навички, й акцентується, що лише такий співак зможе повністю зануритися у творчість.

Keywords: vocal, solo singing, singer, vocal teacher, training system, tertiary school.

Ключові слова: вокал, сольний спів, співак, викладач вокалу, методика, вища школа.

Постановка проблеми. Проблема формування вокальних навичок є актуальною вже розроблення ефективної уніфікованої системи майже упродовж 500 років у педагогіці вокалу. Але,

на жаль, ця проблема залишається не вирішеною. Кожен педагог вчить співу по своєму, частіше всього виходячи з власного досвіду та інтуїції, оскільки загально визнаних й науково-обґрунтованих засад щодо підходів до розвитку співацького дихання, позиції звучання голосу, володіння певними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією досі немає. Зазначене дозволяє нам запропонувати на розгляд власну методіку навчання співу, яка базується на останніх досягненнях у вокальній науці й продуктивному педагогічному досвіді автора цієї публікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Автором проаналізовано праці зарубіжних та вітчизняних вокалістів, педагогів, науковців (В. Антонюк, Б. Гнидь, М. Давидов, А. Доліво, Дж. Лаурі-Вольпі, М. Микиша, В. Москаленко, С. Юдін), зокрема у музично-педагогічному аспекті. Окрім цього ми проаналізували ключові засади авторські методик навчання вокалу і розвитку голосу, серед яких: методика викладання вокалу А. Г. Менабені [3] Т. М. Пляченко [7], Б. Столоффа (B. Stoloff) [9] та описи виконавської та педагогічної діяльності авторів [2; 8]. Проте наш аналіз виявив значну кількість суб'єктивізму у підходах і ми з'ясували, що описаний досвід не відповідає нашим уявленням про ефективність педагогіки та методіки вокалу.

Отже, метою даної статті було визначено опис досвіду автора у спробі здійснити інтеграцію різних вокальних шкіл під назвою методика «Послідовного формування вокальних навичок» і обґрунтування ефективності останньої.

Виклад основного матеріалу. Сольний спів – це психофізіологічний процес. Тому процес навчання сольному співу має базуватися на основних законах психології. Багато педагогів вокального співу це не враховують і тому роблять великі помилки, які для молодого співака можуть бути фатальними і залишитись на все життя. Для прикладу вокалу урок може проводитись так. Студент стоїть біля роялю і співає, а викладач робить йому зауваження. Зауваження можуть бути різними і їх може бути дуже багато. Вони можуть стосуватися, як технічних, так і творчих помилок. Наприклад, «тут фальшива нота», «зняв з дихання», «мало відкрив рот», «не чути приголосної в кінці слова». Студент не може контролювати усі потрібні вимоги відразу і він продовжує далі робити помилки. Людина не в змозі виконувати декілька задач одночасно. Тому, на мою думку, слід змінити підхід до процесу навчання вокалу. В основі моєї авторської школи вокалу лежить метод ПОСЛІДОВНОСТІ набуття корисних навичок вокального співу.

Спочатку згадаємо, що таке навички. Як визначив Павелків Р. В у розділі 5.4. «Знання, уміння та навички» підручника “Загальна психологія” [5], навички є компонентами свідомої діяльності людини, які виконуються повністю

автоматично. Якщо під дією розуміти частину діяльності, що має чітко поставлену свідому мету, то навичкою також можна назвати автоматизований компонент дії.

Звичка, це навичка, яка стала потребою і яка виконується підсвідомо, автоматично. Якщо ми робимо щось свідомо і регулярно то через деякий час цей процес для нас стає навичкою, або звичкою. Якщо говорити про вокал, то в учнів, під час занять формуються навички і звички вокального співу. Звички і навички змінити дуже нелегко. Тому до процесу утворення необхідних навичок і звичок треба відноситись дуже обережно.

Різноманітність методик навчання вокалу та індивідуальні психофізичні особливості кожної людини не мають порушувати основний принцип виховання співака. Навчання вокалу має бути послідовним і включати в себе два аспекти: технічний та художній.

Розглянемо технічний аспект – формування співацького інструменту і вміння до автоматизму користуватися ним. Починаємо послідовно працювати над виробленням в учня правильних співацьких навичок і закріпленням їх у його підсвідомості, пам'ятаючи, що неодмінною умовою цього процесу є багаторазове повторення вокальних вправ.

Важливою, навіть вирішальною, є перша стадія навчання співака, як зазначав ще А. Доліво у своїй праці «Співак і пісня» [1]. Тільки планомірне, поступове набуття учнем вірних співацьких навичок може привести до майстерності.

Процес навчання співу є практичним, втім неприпустимо нехтувати теорією вокалу. На початковому етапі навчання важливо донести до студента техніку формування звуку людського голосу, природу його утворення та резонування. Уміння подавати звуки рівно, повноцінно, художньо, без реєстрової ломки вважається однією з головних ознак професійного рівня співака. Крім того, вчителю потрібно дати учневі знання про найпоширеніші захворювання голосу і способи їх уникнення, а при необхідності – лікування.

Протягом першого року навчання, коли йде робота над постановкою голосу, учень повинен співати тільки на уроках вокалу під контролем педагога. Непідконтрольний спів заважатиме виробленню потрібних навичок.

Навчити майбутнього співака володіти своїм співацьким інструментом означає навчити його вірно відтворювати вокальні звуки і довести ці навички до автоматизму. Наприклад, якщо нам потрібно навчити учня звільняти нижню щелепу від затисків, то він повинен легко відкривати і закривати рот багато разів, рухаючи щелепою, як вгору – вниз, так і праворуч-ліворуч. Виконуючи цю вправу багато разів протягом дня, то невдовзі він набуває базову навичку і звільнює м'язи щелепи від скутості і затисків. При цьому співати під час виконання даної вправи не потрібно тому, що ця вправа тільки готує співацький апарат до співу.

Так набуваються і інші навички, які потрібні співаку. При цьому слід пам'ятати такі правила:

- Набуття навичок має відбуватися послідовно;
- До набуття наступної навички можна переходити тільки після набуття попередньої;
- Весь час навчання слід перевіряти, як закріпились попередні навички.

Навчаючи вокалу педагог повинен пам'ятати послідовність наступних дій, які співак виконує підсвідомо і автоматично під час співу:

- Звільняє співацький апарат від затисків;
- Правильно набирає повітря;
- Атакує звук з атакою, потрібною для даної творчої задачі;
- Народжує звук не у зв'язках, а у випромінювачі; /тут говориться не про фізіологію звуковідтворення, а про відчуття при співі/.
- Пропускає звукові хвилі у груднину, тим самим опираючи звук на діафрагму (опора звуку);
- Діафрагма постійно подає повітря голосу (опора дихання);
- Між музичними фразами, при необхідності, можна видихнути залишки повітря.

Ці дії повторюються на початку кожної музичної фрази. Всі вони повинні відбуватися для співака автоматично.

Отже, велике значення у формуванні всіх типів умінь і навичок під час навчання вокалу мають вправи. Завдяки їм відбувається автоматизація навичок, удосконалення умінь, діяльності в цілому. Вправи необхідні як на етапі вироблення умінь і навичок, так і в процесі їх збереження. Без постійних, систематичних вправ уміння і навички часто втрачають свої якості.

Наведемо приклади вправ для формування основних навичок, які потрібні для співака:

Вправа 1. Вільно відкрити рот до максимуму. Слідкувати, щоб щелепа була у розслабленому стані. Вправу повторити 10 разів по 20 підходів на день, поки м'язи рота і горла звикнуть до відкривання.

Вправа 2. Звільнити м'язи гортані і щелепи від затисків і запам'ятати це відчуття можна виконавши наступне. Лягаємо на бік, щоб подушка була під виском. Закриваємо очі, відкриваємо рот. Розслабляємо нижню щелепу. Вона звисає донизу. Якщо ми достатньо розслабили нижню щелепу, то через хвилину відчуємо пульсацію у ній. Потрібно запам'ятати це відчуття. А потім, навчившись так розслабляти апарат, необхідно добитися цього відчуття перед початком співу.

Вправа 3. Дуже повільно набираємо повітря через ніс, уявляючи, що легені наповнюються водою знизу доверху, до повного наповнення. При цьому поступово піднімається груднина. Плечі не піднімати. Наповнивши легені повітрям, утримати його протягом 10 секунд. Потім слід повільно видихати повітря промовляючи букву «с». У процесі цього повільного видиху груднина не повинна спадати.

Вправа 4. Робити вдих, як у вправі №3, тільки швидше. Читати голосно книгу чи вірш. Звук має бути яскравий та об'ємний. При поступовому витрачанні повітря під час читання груднина не повинна спадати. При цьому рот повинен відкриватися більше, ніж зазвичай при розмові. Щелепа повинна рухатись вільно, без затисків.

Про необхідність спочатку навчитися правильно говорити і декламувати, а потім уже співати говорив ще видатний український співак і педагог М. Микиша [4]. Спів – це продовжена мова, на початках учень повинен навчитися правильно декламувати. Тоді він відчує свій апарат, навчиться прислухатись до резонувань у ньому. І тоді він зможе навчитися народжувати звук у масці. Ділюся власним досвідом щодо наступної вправи.

Вправа 5. Займаючись музично-вокальним читанням, я рекомендую голосно читати вірші, у середньому регістрі голосу на диханні, використовуючи при цьому «випромінювач» звуку, який знаходиться в районі передніх верхніх зубів. При поступовому витрачанні повітря при читанні груднина не повинна спадати. Голос повинен неначе наповнювати все тіло, але обов'язково «вилитися» назовні. Таке читання виробляє у співака чітку, виразну дикцію, сприяє однорідності звучання голосу, надає йому «політності». Ця вправа, як показує мій досвід, координує елементи, які беруть участь у процесі співу, дає розуміння що таке «випромінювач», де він розташований. Я не кажу учневі, що треба опустити гортань, пропустити звук у грудний резонатор. Ця вправа сама примушує учня робити все це підсвідомо.

Потім беремо фразу з якоїсь народної пісні, наприклад «Їхав козак за Дунай» і співаємо її на одній ноті у повільному темпі у розмовній тесатурі. Звук повинен бути яскравим і наповненим. У студента повинно бути почуття, що він співає не горлом, а всім організмом. Горлового відтінку у звуці не повинно бути. Горло має бути еластичним, розслабленим.

Створивши навичку правильного декламування, студент вчиться співати на середній ділянці діапазону. При цьому знімаються затиски як голосового апарату, так і всього тіла. Цей звук у студента – базовий. Він повинен співатися автоматично. Переходити до наступного етапу, якщо перший ще на досягнутий, неприпустимо. При виконанні вправ слід звертати увагу студента на низьке положення гортані та зняття напруги з м'язів нижньої щелепи, язика.

Тільки після того, як учень навчився правильно набирати і витрачати повітря, при чому робити це підсвідомо, ми робимо перевірку набутих звичок і пропонуємо йому заспівати якусь пісню. А також даємо йому у пісні якусь творче завдання. Наприклад, заспівати її весело. Це робиться для того, щоб побачити, чи буде учень, думаючи про інше, виконувати вимоги правильного користування повітрям автоматично. Якщо при виконанні пісні він дихає не вірно, ми

повинні повернутися знову до дихальних вправ і знову працювати над їх автоматизацією.

Щоб відчути «випромінювач» ми повинні навчитися правильній декламації. Тільки після цього ми відчуємо справжній, притаманний, саме нам «випромінювач». Декламувати можна по-різному, тому цей процес повинен бути під контролем викладача.

На мій погляд, на початковому етапі навчання практика виконання студентами вокалізів на якусь одну голосну є помилковою і шкідливою. Цей спосіб навчання вокалу може легко привести до втрати найголовнішого – природності співу. Студент думає, що співати на уроках вокалу треба не так як він співав до цього. Багато викладачів підтримують його у цій думці своїми діями. Студент починає співати не природньо і штучно. Із-за цього у багатьох починаючих співаків з'являється «козлетон» і інші неприродні звуки. Щоб не втратити природність звуковідтворення на початку навчання вокалу для розспівування потрібні тексти.

Хочу зазначити, що багато педагогів вокалу плутають поняття «опора звуку» і «опора дихання». Це не одне і теж. «Опора дихання» – це постійне постачання повітря співацькому апарату. Чим вища нота, тим більше «палива» потребує голос співака. А «опора звуку» – це голос, опертий на діафрагму. Це звукові хвилі, які ми пропускаємо у грудний резонатор і які спираються на діафрагму. Саме тому словосполучення «поставлений голос» має буквальне значення.

Після того, як учень довів до автоматизму правильний спів на одній ноті, можна повільно переходити до співу різних фраз, на ближніх нотах діапазону, не забуваючи весь час подавати повітря співацькому апарату діафрагмою. Для відчуття опори звуку і опори дихання корисно співати фрази у повільному темпі довгими нотами.

Після набуття навички співати «випромінювачем» на диханні, з використанням грудного резонатора переходимо до згладжування голосних. Як відомо, у професійного співака, різні голосні повинні звучати однаково тембрально і однаково наповнено. Для цього використовуємо вправи на зміну голосних. Спочатку доводимо до автоматизму спів голосних на середній частині діапазону, а коли ця завдання виконане, переходимо до згладжування звучання голосних на верхньому регістрі голосу. На це мало хто звертає увагу, але проблема потребує особливого підходу. Це спричинене тим, що на верхніх нотах голос формується інакше, голосні формуються також не так, як на середині діапазону. Тому і згладжування голосних на верхній ділянці діапазону набуває особливого значення.

Після набуття навичок співати голосні зладжено переходимо до роботи з приголосними звуками. Тут також вимову кожного приголосного звуку доводимо до автоматизму. Насамперед звертаємо увагу на подібні приголосні: дзвінке «б» і глухе «п», дзвінке «з» і глухе «с», дзвінке «д» і

глухе «т». Часто співаки так вимовляють ці звуки, що вони із дзвінких перетворюються у глухі. Саме тому ми часто чуємо фразу «я їту додому», або «сросумій мене». Дуже важливо сконцентрувати на цьому увагу студента. Для формування стійкого рефлексу необхідно проспівати фрази з різними приголосними багато разів.

Отже при співі ясно і чітко повинна звучати кожна приголосна і голосна. Щоб не співати «момо» замість «мама», «віттай» замість «віддай», «зарас» замість «зараз» і т. д. Якщо викладач просто вказав студенту на його помилку, то це не дасть бажаного результату. Потрібно над кожною деталлю багато працювати, повторювати спеціальні вправи, щоб довести студента до автоматичного виконання потрібних навичок.

На цьому етапі навчання доцільно ознайомити вокаліста з основами української орфоєпії. Ця наука про правила вимови букв в українській мові. Вона має бути невід'ємною складовою навчання кожного митця. Часто під співу в теле- і радіоєфірі замість слова «любов» ми чуємо «любоф», а замість слова «сказав» - «сказаф». В орфоєпії кожної мови є свої правила вимови. Їх не тільки потрібно знати, а і використовувати автоматично. Для цього відпрацьовуємо кожне правило багато разів.

Значною мірою потребують автоматизації ноти перехідного регістру співака. Голос має звучати однаково на всьому діапазоні. Тож згладжуванню регістрів треба приділяти не менше уваги, ніж іншим навичкам. Нагадаю, що кожну навичку необхідно створювати ПОСЛІДОВНО.

Отже, навчившись співати в середньому діапазоні різні голосні звуки та їх комбінації за допомогою спеціальних вокалізів та розспівок, а також довівши це до автоматизму і досягнення хороших результатів у цій роботі, можна переходити до розширення діапазону вниз і вгору на різних голосних і приголосних звуках. При цьому ноти всього діапазону мають звучати однаково тембрально і по насиченості. Легке звукоутворення і стійка інтонація досягаються роботою над штрихом *стаккато*.

Часто буває, що студент, а нерідко й педагог, для розширення діапазону порушує принцип послідовності у навчанні співу. Таке прискорення процесу негативно впливає на збереження якості голосу. Розвиток діапазону голосу студента повинен бути результатом дуже обережної, суворо систематичної і наполегливої роботи, спрямованої на формування якісного звучання середини діапазону. Після виконання цієї умови, дуже повільно, по півтону за місяць, або за три місяці можна переходити до процесу формування верхніх і нижніх нот. Спів спеціально підібраних вправ є найважливішою умовою природного розвитку діапазону голосу.

Особливої уваги потребує співацьке дихання. Для досягнення відчуття «опори звуку» значну роль відіграє діафрагма, як найголовніший орган дихання співака в процесі співу. З перших уроків необхідно стежити за природністю процесів, які

пов'язані з співацьким диханням, вчасно знімати затиски, що з'являються при надмірній роботі діафрагми і всієї дихальної системи. Більшість вокальних педагогів вважають, що тільки косто-абдомінальний тип дихання може привести до успіху в навчанні співу. Я згідний з цим. Втім хочу зазначити, що косто-абдомінальний тип набору повітря без зв'язку з «випромінювачем» не може забезпечити художнього звучання голосу. На мою думку, чим тісніший взаємозв'язок між діафрагмою і звуковим «випромінювачем», тим краща опора звуку. Якщо звукові хвилі /голос/ не стоять на діафрагмі, скільки б учень не напружував м'язи живота опори звуку не буде.

Виховання відчуття свідомого закріплення співацької позиції звуку – випромінювання – досягається за допомогою звуко-ритмічних вправ, насамперед, вправ з закритим і відкритим мугиканням, а також шляхом виспівування голосних і приголосних звуків. Дуже зручно і корисно для розвитку голосу практикувати вправи на розспівування букв «Е» та «І»

Коли учень опанував свій голос і співає впевнено і красиво, не задумуючись над тим, як він це робить, можна сказати, що технічний етап навчання вокалу він подолав. Але є ще дуже важлива деталь... Якщо співак не вміє володіти мікрофоном, то його чудовий голос, або спотвориться, або за музикою його не буде чути.

Навички роботи з мікрофоном потрібні співаку не менш ніж вміння співати. До речі, цьому не вчать академічних співаків у навчальних закладах. Дуже багато разів я бачив, як академічні співаки стають на сцені за три метри від мікрофону, щоб показати всім, що він має сильний голос і йому не потрібен мікрофон. Це приводить до того, що у глядацькій залі чути лише верхній спектр його голосу, голос звучить металево, пискляво, без бархатистості і м'якості тембру. Це все відбувається тому, що динамічні мікрофони, якими користуються на більшості концертних майданчиків, не сприймають низькі частоти на відстані. І це тільки один із можливих прикладів поганого звучання голосу без знання співаком методів і правил роботи з мікрофоном. Співак повинен інтуїтивно відчувати з якою силою голосу і на якій відстані від мікрофона треба співати у даний момент. Це набувається вправами і часом. Ці правила треба не тільки знати, а також і автоматично їх виконувати. Як досягати автоматизму, ви вже зрозуміли. Потрібно, також, знати найбільш розповсюджені типи мікрофонів і як ними користуватися.

Закцентуємо увагу не тому, що під час виконання твору артист повинен бачити все, що відбувається на сцені. Він повинен контролювати все, що знаходиться навколо нього, в тому числі інші виконавці, балет, музичні інструменти, різне обладнання. Важливо також відчувати освітлення на сцені, ні в якому разі не заходити у «мертві зони», де ваше обличчя не освітлене. Все це співак має робити теж автоматично і думаючи тільки про художній образ твору. Якщо учень набуде

потрібних навичок, він зможе більш продуктивно віддатися художнім завданням.

Якщо говорити про навчання вокалу, то педагогові слід пам'ятати, що в учнів, у ході занять можуть формуватися, як корисні, так і шкідливі звички. Наприклад, дехто з починаючих співаків, для того, щоб чути роботу свого співацького апарату, прикладають руку до вуха. Поспівавши так деякий час вони формують у себе шкідливу звичку і вже не можуть співати без руки біля вуха. Тож, педагог повинен вчасно зреагувати на звички, які пізніше заважатимуть учневі у його кар'єрі і ефективно долати їх.

І на завершення дамо відповідь на питання: чим відрізняється вокаліст від співака? Багато хто не бачить цієї різниці Проте вона дуже велика і полягає у професійності виконання вокального твору. Слухаючи співака, ми підсвідомо відчуваємо ті почуття, які він нам передає. Бо процес співу – це передача емоцій від однієї людини іншим. Якщо ж виконавець вокального твору під час співу думає, як краще і куди послати звук, як при цьому відкрити рот, як набирати повітря, то він ще не співак, він – вокаліст. І ніяких почуттів у своєму співі він не передає.

Свій творчий шлях кожен виконавець вокальних творів починає вокалістом. Він повністю занурюється у технічну сторону навчання вокалу. І у цей період йому не можна ставити творчі завдання. Коли ж він опанує техніку співу і набуде потрібних навичок можна переходити до наступного етапу. Як перетворити вокаліста у співака? Для цього і є ця методика, яка послідовно привчає вокаліста до автоматизації технічних процесів співу. Співак на сцені взагалі не повинен думати про вокальні дії. Він повинен співати і робити все необхідне для формування правильного звуку АВТОМАТИЧНО.

Висновки. Вищеописана методика, ефективність якої підтверджена практикою навчання студентів автора статті, спрямована і має потенціал до вирішення не лише низки педагогічних завдань з розвитку співацького дихання, позиції звучання голосу, володіння певними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією, а й розвинути навички співати «випромінювачем» з використанням грудного резонатору для переходу до згладжування голосних, довести до автоматизму спів голосних на середній частині діапазону та згладжування звучання голосних на верхньому регістрі голосу. Стверджуємо, що наш метод «Послідовного формування вокальних навичок» дозволяє сформувати АВТОМАТИЧНЕ продукування правильного звуку. Окрім зазначеного, цей метод значно прискорює терміни постановки голосу починаючим співакам і піднесе вітчизняне вокальне виконавство до нових висот. Виходячи із твердження, що поставлений голос не у того учня, який знає, що і як робити, щоб голос звучав чудово, а у того, хто довів потрібні вокальні

дії до автоматизму, тобто отримав необхідні вокальні навички, стверджуємо, що тільки такий учень зможе повністю зануритися у творчість.

Список використаної літератури :

1. Доліво А. Співак і пісня / А. Доліво. Москва: МУЗГИЗ. – 1948. – 252 с.
2. Мальцев С. М. О психології музикальної імпровізації / С. М. Мальцев. – М.: Музыка, 1991 – 88 с.
3. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 93 с
4. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. – Київ, 1971.

УДК 781.4 (476)

5. Павелків Р. В. Загальна психологія. Підручник. – К.: Кондор, 2009. – 576 с.

7. Пляченко Т. М. Методика викладання вокалу: Навчально-методичний посібник для студентів мистецького факультету. – Кіровоград: КДПУ, 2005. – 80 с.

8. Шуляр О.Д. Методичні поради з питань організації самостійної роботи студентів з сольного співу, вокальної майстерності та постановки голосу (на допомогу співакам - початківцям) / Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». – 2017. – 89 с.

9. Stoloff B. Vocal improvisation (Techniques scat) / Bob Stoloff. – New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1972. – p. 130.

Пескин А.Б.

(Гродно, ГрГУ ім. Я.Купалы)

ОБ ОСНОВНЫХ СИСТЕМАХ ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ И ИХ ФАКТУРНОМ ВОПЛОЩЕНИИ В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Историческая эволюция феномена звуковысотной организации музыкального материала высветила с одной стороны, формы взаимодействия устойчивых и неустойчивых звуков в условиях мажора и минора, т. е. «гармонической тональности», а с другой – формы согласования тонов в условиях ладов, отличных от мажора и минора, т. е. в контексте диатонической и хроматической модальности. Так как в музыке второй половины XX века тональность и модальность представлены в новом облике, считаем целесообразным вводить в научный обиход понятия «новотональные» и «новомодальные» системы [2]. В данной статье обратим специальное внимание на фактурное воплощение новотональных и новомодальных звуковысотных эталонов, которое, по нашему мнению, может функционировать в первичной и вторичной формах.

Первичные фактурные формы моделируют случайность возникновения звукосочетаний, что можно проследить в фольклорных образцах, а также на ранних этапах развития профессиональной музыкальной культуры. В основу первичных фактурных форм положена импровизационная природа взаимодействия элементов, в ряде случаев, не вписывающихся в слуховые стереотипы стройного звучания. *Вторичные фактурные формы* характеризуются через закономерности конкретного музыкального склада и прослеживаются в процессе многовековой композиторской практики.

Первичные и вторичные фактурные формы формируются на различных основаниях. В связи с условиями новотональных систем, отметим то, что поведение отдельных элементов фактуры, в известной мере, предсказуемо: движение голосов обнаруживается в контексте «гармонических

констант», а именно, автентических, плагальных или сложных гармонических оборотов, так или иначе обусловленных стремлением неустойчивых ступеней разрешиться в устойчивые. В условиях новомодальных систем, напротив, существует известная непредсказуемость взаимодействия элементов фактуры. Вертикаль часто оказывается результативной, обусловленной возможностями звукорядных ресурсов и характером мелодической линии, в связи с чем, становится актуальным само «поведение ладового звукоряда» (позиции модального тона и модально-окрашенных вертикалей, смены устоев, характера ладовой переменности и т.д.).

Последовательно рассмотрим эти категории на материале музыки белорусских композиторов второй половины XX века. Напомним, что первичные формы фактурного взаимодействия отражают специфику стихийного интонирования, в связи с чем, выделяем четыре дестинии: параллелизмы, бурдонирование, гласообмен и гетерофония. Остановимся на первых двух из них, а именно, параллелизмах и бурдонировании.

Параллелизмы, как важнейший фактор первичного взаимодействия голосов, могут быть представлены, в частности, как простые и сложные, обнаруживающиеся, прежде всего, в условиях новомодальных систем.

Простые параллелизмы, т.е. последования интервалов или аккордов, тождественных по структуре, часто встречаются в произведениях белорусских композиторов второй половины XX века. Аналитические наблюдения показали, что параллелизмы такого рода прослеживаются, в частности, в условиях таких ладов, как *уменьшенный и обиходный*. Уменьшенный лад, гармонические характеристики которого, были