

УДК ?????????????????

Леонід Ятло, Людмила Ятло

## СПЕЦИФІКА ТЕХНІЧНИХ ПРИЙОМІВ СПІВУ ТА ЇХ ЗАСТОСУВАННЯ ВЧИТЕЛЕМ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРАКТИЧНІЙ РОБОТІ ЗІ ШКІЛЬНИМ ХОРОМ

*У статті розглядаються питання оволодіння технічними прийомами співу в сегменті вокального звуковедення, що відповідають штрихам legato, non-legato, staccato, marcato, portamento, співу з закритим ротом на сонорні приголосні «м», «н», порушені питання виконавської техніки основних видів динамічних відтінків, рухливих нюансів, переносу звукових позицій, а також подаються методичні поради щодо їх застосування у практичній роботі вчителя музичного мистецтва зі шкільним хором колективом.*

**Ключові слова:** *техніка співу, прийоми звуковедення, хор, вчитель музичного мистецтва.*

*В статтє рассматриваются вопросы овладения техническими приемами пения в сегменте вокального звуковедения, соответствующие штрихам legato, non-legato, staccato, marcato, portamento, пения с закрытым ртом на сонорные согласные «м», «н», затронуты вопросы исполнительской техники основных видов динамических оттенков, филировки звука, переноса звуковых позицій, а также предоставляются методические советы по их применению в практической работе учителя музыкального искусства со школьным хором коллективом.*

**Ключевые слова:** *техника пения, приёмы звуковедения, хор, учитель музыкального искусства.*

*The purpose of this article is to examine the specifics of the basic techniques of singing and their application by teacher of musical art in practical work with the school choir. The article deals with the issues of mastering the techniques of singing in vocal segment of zvukovaya corresponding to the strokes of legato, non-legato, staccato, marcato, portamento, singing with a closed mouth on sonora consonants «m», «n», the issues of performing techniques of the major types of dynamic shades – pianissimo, piano, forte, fortissimo, moving nuances – crescendo, diminuendo, thinning out the sound, transfer the sound, marked their influence on vocal and choral technique, the specificity of the techniques of singing, their nature and principles of execution. The article also provides methodological advice on their application in the practical work of the teacher of musical art with the school choir. In the final part of the article concludes that the quality of the work of the teacher of music in the work with the school choir depends on knowledge of the basic techniques*

*of singing, successfully completing and applying them in practice. Broad generalization of scientific and practical experience resulting from there search and study of this issue is very important for practical work with the choir.*

**Key words:** *singing technique, techniques zvukovaya, choir, teacher of music.*

Діяльність шкільного хорового колективу ставить перед собою розв'язання низки специфічних завдань, серед яких головним є опанування вокально-хорової техніки.

У розробку проблем музично-співацького виховання дітей внесли вагомий внесок В. Попов [2], Д. Огороднов [3], Г. Струве [4] та інші.

Питання сучасної методики хорового співу у початковій школі розглядається Т. Стуловою [5], Л. Хлебніковою [6]. Ними були розглянуті деякі питання розвитку і виховання голосу в підлітковому й юнацькому віці, відзначена роль вокально-хорової техніки, але сама специфіка технічних прийомів співу, їх природа і принципи виконання в процесі співу не досліджувалися, що залишає проблему вивченою недостатньо повно.

Метою статті є розгляд специфіки основних технічних прийомів співу та їх застосування вчителем музичного мистецтва у практичній роботі зі шкільним хором.

Техніка співу – це оснащеність голосу технічними виконавськими прийомами, без яких неможливе високохудожнє виконання вокальних та хорових творів будь-якого стилю, будь-якої епохи.

У суму якостей, обов'язкових для гарного звучання шкільного хору, входить володіння всіма можливими технічними прийомами, складовими мистецтва співу. Зрозуміло, що їх повинен добре знати і уміти показати особисто сам учитель, диригент хору.

В хоровій практиці, як і в оркестровому виконанні, є різні прийоми звуковедення, які відповідають штрихам легато, нон легато, стаккато, маркато тощо. Звуковедення об'єднує інтонаційні сполучення співацьких звуків, злиття їх у фрази, періоди, свідоме виділення логічних наголосів, чітке проспівування поетичного тексту відповідно до емоційних особливостей твору.

Однією з головних форм звуковедення, основним штрихом у хоровій та вокальній музиці є легато (*від італ. — зв'язано, злитно*) – кантилена, що характеризується плавним переходом від звука до звука, безперервним співом без поштовхів. При правильному виконанні цього прийому один звук плавно переходить в інший.

Для вироблення кантилени рекомендується наступне: перш за все встановлюється правильна позиція на першому голосному звуці (наприклад, *a*), тобто опускається щелепа, активно підводиться піднебінна завіска, форма рота овальна (зверху вниз), голосний зароджується чітко,

сконцентровано, звук прикритий. Переходити на наступний голосний потрібно так, щоб зміни форми порожнини рота і глотки, необхідні для його утворення, були мінімальними. Видих йде суцільним потоком, ні на секунду не припиняється атака звуку. У момент переходу голосу на наступний голосний звук «смичковий» видих-атака виносить його на потрібну інтонацію і позицію.

При виконанні хорових творів з текстом співаки стикаються з тим, що потік голосних розділяється безліччю приголосних, які ніби розрізають на окремі шматки вокальну лінію. Щоб уникнути цього, зберігається «смичковий» видих, а приголосні вимовляються миттєвим єдиним рухом, щоб перерва потоку голосних була мінімальною, і разом з тим зберігалася б чіткість дикції. Крім того, застосовується наступний загальновідомий прийом: всі голосні в тексті відкриваються, а всі приголосні, незалежно від поскладової побудови слова, переносяться до наступного складу-звуку. Виглядає це так: пишеться «Щед-рик, щед-рик, щед-рі-воч-ка», співається «Ще-дри-кще-дри-кще-дрі-во-чка». Голосний тягнеться максимально довго, а приголосний вимовляється в найостанніший момент перед наступним складом.

Прийом цей, загалом, нескладний, але вимагає наполегливого тренування. В результаті виробляється кантілена – легато.

При кантіленному співові необхідно пильнувати, особливо в низхідних мелодіях, щоб не було «змазування» окремих звуків. Цього досягають за допомогою збільшення, тривалості звучання голосних та швидкої вимови приголосних, що справляє враження невинного звукового плину. Іншим недоліком може бути зловживання прийомом портаменто при переході, від звука до звука, що може спричинити інтонаційну невпевненість та фальш, а також додаткові поштовхи при звуковисотних змінах мелодії. Навіть поступовий рух мелодії на півтонах або тонах становить певні труднощі для виконання, не говорячи про стрибки. Штрих легато потребує уміння володіти навичками правильного дихання, особливо економічного видиху, і є найбільш складним видом звуковедення, що вимагає повсякденної роботи і контролю з боку керівника хору.

При виконанні штриха нон легато (*від італ. – незв'язно, роздільно*), що є музичним штрихом, протилежним легато, слід звернути увагу на розмежованість кожного звука мелодії. Цей прийом звуковедення характеризується логічним виділенням звуків, але без переходу до навмисних акцентів.

Спів *с т а к к а т о* (*від італ. – уривчасто, відокремлено*) – один з найбільш складних технічних прийомів. Робота над стаккато необхідна для оволодіння ним не тільки як виконавським художнім штрихом, але і як допоміжним прийомом для вироблення легкості звучання і точності атаки, виправлення інтонації, знищення «під'їздів» тощо.

Перш за все необхідно твердо усвідомити, що кожен звук стаккато – це частина єдиної лінії, а не щось відірване, незалежне один від одного. Це означає, що стаккато не повинне братися кожного разу наново, але, раз узятє, продовжується абсолютно однаковим прийомом, об'ємом, фарбою. Вироблення відчуття єдності руху і дасть рівний, м'який потік стаккато.

Виконується стаккато за допомогою переривчастої повітряної атаки (видиху), що супроводжується активними поштовхами діафрагми і м'якою, гнучкою реакцією гортані. Звук (переважно на голосному «а», зрозуміло, якщо він по тексту не пов'язаний з іншим голосним), повинен бути високо стоячим – головним, тобто обов'язково озвученим головними резонаторами. Нижня щелепа, так само як на кантілені, повинна бути достатньо опущена, м'яке піднебіння піднято, звук прикритий. Голосний повинен формуватися у високій позиції, сконцентровано. Його не можна насильно висувати вперед, оскільки це спричинить стиснення глотки, дрібний, загальмований рух і так зване «скляне» (сухе) стаккато. Необхідно стежити за тим, щоб стаккато зароджувалося не в результаті удару гортанню, а на м'якій атаці і щільному диханні. Інакше позиція його буде низька, і в ньому не буде досягнута дійсна легкість і рухливість.

При роботі з хором над стаккато починати відпрацьовувати цей прийом потрібно з дуже повільного темпу. По руці диригента хор співає стаккато на голосний *a* або тимчасово із прилученням якого-небудь приголосного (наприклад, *b*), який дозволить добитися точнішої, одночасної атаки. Поступово темп виконання стаккато можна прискорювати, але не раніше, ніж буде досягнута м'якість і рівність руху.

При стаккато, що позначається в партитурі крапками над нотами, звук виконується чітко, максимально різко, пружно. Головна ознака цього штриха – це те, що приголосні вимовляються дуже коротко, а також є невеликі цезури між звуками.

Штрихи стаккато, маркато, сфорцандо потребують твердої атаки звуковидобування, і вчитель повинен стежити, щоб учні не зловживали надмірним напруженням голосового апарату, наслідком чого найчастіше буває крикливий форсований спів, який дуже шкідливий, особливо в мутаційний і післямутаційний період, а головне спричиняє втрату тембрового забарвлення і навіть призводить до небезпеки «зірвати» голос.

Якість хорового звучання шкільного хору багато у чому залежить від уміння юних співаків правильно співати *forte* і *piano*. Працюючи над цими нюансами, треба пам'ятати, що в кожному *forte* повинні бути закладені елементи *piano*, тобто м'якість і деякий запас звучності, настільки, щоб слухач не відчував «стелю» в звучанні хору. *Forte* не можна знаходити через тверду, жорстку атаку, через м'язовий натиск. Цей нюанс залежить від опори дихання, від емоційної наповненості.

У свою чергу, в кожному *piano* повинні бути закладені елементи *forte*, тобто велика насиченість і активність дихання, яке дасть звучне,

опорне ріано і вбереже від бездиханного наспівування.

При роботі з хором над нюансом ріано треба дуже уважно стежити за диханням, бо хор, що знімає ріано з дихання, починає сипіти і звучить дуже слабо і нестійко, хоч і відносно чутний завдяки своїй масі. Соліста ж, що співає таким «неякісним» ріано, тобто без дихання, просто не буде чути, особливо у творах із супроводом.

Хор, що не володіє кантиленою, ріано і особливо філіруванням звуку, малоцікавий і зазвичай не справляє яскравого враження на слухача.

Термін «філірування» походить від французького слова *filer* і означає – тягнути звук. У співі він набуває особливого сенсу, що означає поступове посилення звуку починаючи від *pianissimo*, до *fortissimo* і потім знов ослаблення до початкового *pianissimo*.

Уміти філірувати, це означає уміти «гнути» звук, гнучко оперуючи всією шкалою динамічних відтінків залежно від вимог виконуваного твору.

Як і всі технічні прийоми, філірування звуку вимагає великої натренованості дихання (точніше, видиху), його сили, гнучкості і рівномірності. Отже, починати працювати над філіруванням можна тільки тоді, коли учні опанували основи дихання і звуковедення.

На початку роботи над філіруванням звуку краще розділити цей прийом на дві частини, особливо якщо дихання у співаків не дуже міцне. На одне дихання вести звук від *pianissimo* до *forte* і на друге дихання – від *forte* до *pianissimo*. Потім весь прийом можна з'єднати в один рух, застосувавши ланцюгове дихання.

При відпрацюванні філірування треба мати на увазі, що нюанси *crescendo* і *diminuendo* – це зміни не тільки кількісні, але і якісні. Вони є наймогутнішим засобом виразності. Проте виконання їх може здійснюватися лише за наявності технічного навичку управління силою і швидкістю видиху. Щоб дійти до поступового *crescendo*, треба, включивши звук на якнайлегшому *pianissimo*, поступово прискорювати видих, збільшуючи його силу і щільність атаки. Досягнувши деяких результатів, можна починати роботу над філіруванням звуку у зворотній динаміці – *diminuendo*. Це робиться шляхом уповільнення видиху і зменшення сили його, причому звук треба поступово затемняти і відводити назад і вгору в голову.

Прийом портаменто полягає в перенесенні голосу з одного звуку на інший за допомогою гліссандо (ковзання) через всі проміжні ступені, що знаходяться між цими двома звуками. Портаменто вважається цілком допустимим і, в деяких випадках, в цілях особливої виразності, навіть необхідний. Цей прийом досить часто застосовується при виконанні творів сучасних авторів. Проте часте і безладне його застосування робить виконання манірним і вважається проявом поганого смаку. В деяких випадках портаменто взагалі неприпустимо, оскільки порушує стиль

виконуваного твору.

Хористи повинні володіти технікою перенесення звуку вгору і вниз на широких інтервалах. Такі інтервали важкі перш за все тому, що їх верхній і нижній звуки зазвичай знаходяться в різних регістрах. Хоча формування їх повинно проводитися різними механізмами звукоутворення і з використанням різних резонаторів, забарвлення і характер їх звучання не повинні відрізнятися один від одного. В даному випадку йдеться про спів вправ. При виконанні ж художніх творів, фарба звуку будь-якого інтервалу цілком залежить від виконавських завдань.

Для того, щоб співаки не витрачали зайве повітря, не видавлювали звук штучно вперед і точно потрапляли в інтонацію, застосовується спеціальний прийом «економізації» дихання, що утворюється в результаті атаки звуку не вперед, а «на себе» і вгору. Суть цього прийому полягає в наступному: необхідно правильно, на високій позиції, сформувані нижній звук так, щоб в ньому технічно і психологічно перспективно вже був закладений верхній. М'яко, вільно відкривається рот, голосний прикритий, закруглений, м'яке піднебіння високо піднято. На верхню ноту звук переводиться миттєвою і точною атакою «на себе і вгору», без перерви або гальмування потоку дихання із збереженням фарби і об'ємності звуку. У цей момент глотка повинна розкритися трохи більше і «прийняти в себе» верхній звук. При цьому дуже важливо стежити, щоб верхній звук інтервалу не «відривався» від грудного резонатора і в той же час позиційно не «забирився» дуже високо, для чого його слід «осадити» прийомом прикриття.

При співі широких інтервалів зверху вниз потрібно прагнути максимально точно утримати високу установку – позицію звуку. Цьому сприятиме спокійне, вільно зафіксоване положення гортані. Якщо ж їй дати можливість зробити дуже різкі або непотрібні рухи, вона негайно позиційно скине звук. В результаті весь рух голосу втратить рівність і м'якість.

Вчителю музичного мистецтва необхідно знати про особливості співу із закритим ротом, який в хоровій практиці, як концертній, так і учбовій, застосовуються досить часто.

Прийом цей має значення не тільки як виконавський штрих, але є і досить дієвим засобом для вирівнювання звучання хору при його настройці.

Спів із закритим ротом в хоровій практиці отримав назву «мугикання», унаслідок того, що приспіві з щільно зімкнутими губами чується приголосний звук *м*.

У практиці було б значно краще називати цей прийом просто «співом із закритим ротом», оскільки часто термін «мугикання» викликає у школярів неправильні звукові асоціації і примушує хористів впадати в грубу технічну помилку, тобто співати позиційно низько, затиснутим,

гугнявим звуком.

Окрім так званого «мугикання», в хорівій практиці застосовуються ще прийоми співу на приголосний *н*.

Що ж собою представляють ці два способи?

Вимовляючи приголосний *н*, ми притискуємо передній край язика до піднебіння біля коріння зубів з розімкненими губами. Отже, виходить спів не із закритим, а з напіввідкритим ротом.

Завдяки тому, що порожнина рота перекрита притиснутим до піднебіння язиком, звукова хвиля майже позбавляється можливості в ній резонувати, і основне резонування відбувається в порожнині носа, чому звук майже неминуче набуває гугнявого відтінку. Потрібно володіти дуже великою технічною майстерністю, щоб цього уникнути.

Найбільш раціональним прийомом є спів із закритим ротом, при якому чується приголосний звук *м*, який є сонорним приголосним.

Прийом співу із закритим ротом на приголосний *м* знайомить співака з відчуттям резонування у верхніх резонаторах. При переході до співу з відкритим ротом це відчуття необхідно зберігати, оскільки воно сприяє знаходженню високої позиції звуку. І останнє: спів із закритим ротом на приголосний *м* є сильно емоційно впливовим виконавським штрихом, що широко застосовується в хорівій практиці.

Підготувавши таким чином позиційно голосовий апарат, можна переходити до співу з відкритим ротом: широко і м'яко відкидається вниз нижня щелепа так, щоб форма рота була овальною зверху вниз (вертикально). Губи активні, але не перенапружені, піднебінна завіска піднята. Проводиться достатнє розширення глотки, схоже з відчуттям позіху, але без властивого йому надмірної напруги м'язів.

Звук подається на голосний *а* або на склад *ма* і повинен продовжувати позицію і лінію співу із закритим ротом. Співати з розкритим ротом, особливо спочатку, краще всього саме на цьому складі, оскільки він є природним продовженням співу із закритим ротом, при якому, як мовилося, чується приголосний *м*.

Важливим методом виховання у дітей правильного співацького звукоутворення та звуковедення є демонстраційний зразок у виконанні вчителя – керівника хору, як треба співати. Досить ефективним є прийом співставлення правильного і помилкового співу, коли на прикладі їх порівняння у дітей активізується увага, виховуються вокальний слух, музичний смак, позитивна манера звуковедення, а це у свою чергу сприяє вихованню звукової гармонії та інтонаційної чистоти звучання хору.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити висновок, що якість роботи вчителя музичного мистецтва у роботі зі шкільним хором напряму залежить від знання специфіки основних технічних прийомів співу, успішного засвоєння та застосування їх на практиці.

Осмислення і широке узагальнення наукового і практичного досвіду

отриманого в результаті дослідження і вивчення цього питання є вкрай важливим для практичної роботи з хором.

Перспективність напряму педагогічних досліджень у сфері техніки співу в дитячому хоровому колективі вимагає своєї подальшої розробки.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Пігров К. Керування хором. – К., 1962.– 220 с.
2. Попов В., Соколов В. Школа хорового пенья. – М. : Музыка, 1987. – 161 с.
3. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. –К., 1989. – 165 с.
4. Струве Г. Школьный хор. –М.: Просвещение, 1981. – 192 с.
5. Стулова Т. Теория и практика работы с детским хором. – М. : Гуманит. изд. Центр Владос, 2002. – 176 с.
6. Хлебнікова Л. Методика хорового співу у початковій школі. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006.– 216 с.
7. Чесноков П. Хор и управление им. – М. : Музгиз, 1961. – 240 с.