

УДК 378.147:784.9

Леонтієва С. Л.

АКТУАЛЬНІ МЕТОДИ, ПРИЙОМИ ТА ПРОБЛЕМИ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

У статті розглядаються питання щодо формування рухових співацьких навичок у студентів в процесі постановки голосу. У сучасній вокально-методичній літературі зазначена тема активно розробляється, проте, ні в зарубіжній, ні у вітчизняній науці ми не знаходимо задовільного вирішення завдання, пов'язаного із формалізацією, уніфікацією методів навчання вокальній майстерності. Проблематика постановки голосу виходить за рамки такої дисципліни, як вокальна педагогіка і вимагає додаткових знань з фізіології, акустики тощо. Відтак існує велике різноманіття і навіть протилежність поглядів щодо підходів та методик вокальної педагогіки. У статті розглядаються та порівнюються вокальні методики наступних авторів Н. Компанійського, І. Гіллера, В. Деряжного, Е. Муравйової, Ж. Берара, І. Назаренка, Л. Дмитрієва, М. Дейша-Сіоніцької, В. А. Багадурова. Запропонована стаття є спробою подолання існуючих нерозв'язаних труднощів у методах вокальної педагогіки.

Ключові слова: постановка голосу, методи, дихання, гортань, м'язові установки, резонатори, атака звуку, опора.

Протягом усієї історії людського розвитку співацький голос вважався даром від Бога. Він завжди викликав інтерес, заздрість і бажання оволодіти ним. Величезний інтерес до співу як до чогось прекрасного і незрозумілого призвів до виникнення численних вокальних шкіл і методів постановки голосу. Це були спроби знайти шляхи до голосу через особисті вокальні відчуття педагога. Кожен із них пропонував свій метод, будучи, як правило, прекрасним співаком. Насправді ж мова йшла не про навчання студента, а про вдосконалення вже наявного у нього від природи голосу, розвитку його якостей. У такому випадку позитивний педагогічний результат міг бути досягнутий тільки при умові збігу вокальних відчуттів педагога та учня.

У науково-педагогічній та вокально-методичній літературі висвітлюються різні аспекти постановки голосу, пропонуються та наводяться різноманітні аргументи щодо оптимального вирішення проблем, які пов'язані з постановкою голосу студента та пошуку відповідних методів. У контексті нашої статті інтерес представляють методичні погляди Н. Компанійського, І. Гіллера, В. Деряжного, Е. Муравйової, Ж. Берара, І. Назаренка, Л. Дмитрієва, М. Дейша-Сіоніцької, В. А. Багадурова.

Мета статті – виявити та аргументувати актуальні методи постановки голосу студента в сучасному освітньому процесі.

Виклад основного матеріалу. Вирішальний внесок у створення науки про постановку співацького голосу зробив М. Глінка, коли написав для оперного співака О. Петрова “Вправи для вдосконалення гнучкості голосу”,

які вперше були опубліковані Н. Компанійським, учнем Петрова, в "Російській музичній газеті" у 1903 році. У передмові до "Вправ" Н. Компанійський писав: "У міркуваннях, поданих до етюдів, сам Глінка говорив: "... по моїй методи". Із цих слів видно, що Глінка у своїх етюдах проводив особливий метод, відмінний від методів інших учителів вокалу.

У чому ж виражається метод, настільки не схожий на інші, що Глінка називає його своїм? На це питання є категоричне роз'яснення в його етюдах.

"За моїм методом, – говорить Глінка, – треба спершу вдосконалити натуральні тони (тобто ті тони, які беруться без зусилля)". Ось ці-то кілька слів докорінно повинні змінити погляд на викладання співу. Метод Глінки потребує удосконалити спершу натуральні тони, в даному випадку тільки 2/5 всього обсягу голосу. Межа та найменування цих тонів Глінка пояснює словами "ті, які беруться без зусилля". Для голосу Петрова межа була вказана Глінкою в обсязі однієї октави, для голосів звичайних – вона менше октави, для голосів же слабких і нерозвинених – вона повинна обіймати всього декілька тонів. Тільки удосконаливши ці натуральні тони, говорить Глінка, "потім можна обробити і довести до можливої досконалості й інші звуки". Отже, до натуральних тонів, які беруться без зусилля, слід приєднати тони з інших суміжних реєстрів, які беруться із зусиллям, але не відразу, а розширюючи голос поступово.

Метод цей можна характеризувати як: вокальний концентричний, так як тут голос розвиваються від тонів натуральних (центру голосу) на яких тримається спокійна мова людини, до тонів, які оточують центр голосу [1, с. 204].

У 1780 році І. Гіллер також давав на цей рахунок поради: "Спочатку треба співати завжди тільки в початковому обсязі голосу, в межах якого можна відтворювати з легкістю світлі і чисті звуки, хоча б всього 8 або 10. Тиждень за тижнем або краще місяць за місяцем додавайте звук угору і вниз і будьте впевнені, що протягом півроку будете мати у вашому розпорядженні обсяг 18-20 тонів, а це майже більше, ніж потрібно" [2, . 279].

З часом "природний тон" перетворився на "примарний", який слід було вже відшукувати. Розроблялися методики його пошуку. Його знаходження, на думку І. Левідова, є "першим і найбільш нагальним завданням кожного педагога, принаймні на самому початку постановки голосу. Це його альфа і омега" [3, с. 38]. Однак ознаки "примарності" не виявлені й досі.

Суть емпіричного методу, на думку В. Деряжного, полягає в наступному: "Це метод показу і наслідування: "Співай так, як співаю я". Слід розрізнити наслідування у вокально-технічній і в художньо-виконавській роботі з учнями, хоча вони і пов'язані між собою досить тісно" [4, с. 27].

Можна припустити, що мова йде про три самостійні методи, так як важко знайти взаємозв'язок показу і наслідування з емпіричним методом, який існує як найбільш загальний метод наукового дослідження дійсності,

але не як її освоєння. “Показ” впливає з принципу наочності і виступати як самостійний метод формування навичок ні сам, ні в поєднанні з “наслідуванням” не може. Бажання вчителя навчити учня співати до методу відношення не має, оскільки бажання передати досвід має супроводжуватися реалізацією того методу, який ще слід відшукати.

Сутність фонетичного методу викладає В. Деряжний. Він пише: “Починаючи з першої вправи, педагог подумки визначає (за типом голосу та індивідуальних здібностей учня) первісну висоту тону кожної вправи, мелодичний рух (угору або вниз), інтервали, діапазон вправи, тривалість (темпо-ритм) і т.д. – усе, що стосується його структури і відразу проробляє (шляхом неодноразових спроб і слухового контролю) як доцільність застосування тієї чи іншої голосної і подальшу їх послідовність, так і раціональне поєднання з ним різних приголосних для правильного впливу на голосовий апарат учня, в залежності від поставлених вокально-технічних та художніх завдань” [4, с. 16].

Фонетика, як розділ лінгвістики, вивчає звукову сторону мови і на вокальну педагогіку особливого впливу не має. Для правильного впливу на голосовий апарат за допомогою звуку необхідно: по-перше, – знати, які дії слід вважати правильними і, по-друге, – відшукати той звук, який надасть правильний вплив саме на ваш голосовий апарат.

Також, для вирішення вокально-технічних проблем, необхідно володіти мистецтвом самонавіювання в більшій мірі, ніж волею. Так, Е. Муравйова вчила: “Перед співом, під час вдиху, учень повинен навіяти собі стан, який можна виразити словами: “Ох, як добре!” – тоді, при вдиханні, горло, гортань і весь голосовий апарат знайде потрібне їм вокально-активне положення, і звук з’явиться повний, вільний, красивий і життєрадісний, що для художнього співу головне” [1, с. 436].

Таким чином, при нормальному диханні видих є пасивним процесом, тоді як під час вокальної фонації видих являє собою активний процес, що забезпечує співіцький звук енергією.

Проблема співацького дихання не займала помітного місця в методичній літературі аж до середини XIX століття, а точніше, – до появи праць Мандла. Г. Берар писав у 1755 році: “Сила або слабкість видихання – суть головні пружини, що дають початок сильним або слабким звукам” [2, с. 200].

Інші висловлювання, що стосуються цього питання, свідчать про те, що вокальна педагогіка того часу не розглядала співацьке дихання як рушійну силу формування навичок. Проте із середини XIX століття і до наших днів “дихання” виконувало роль рятівного круга. Розроблялися і продовжують розроблятися методи постановки правильного дихання.

Для більш детального аналізу звернемося до першоджерел. Наприклад, Царліно у 1558 році писав: “Природними виробниками звуку, створеними природою, служать: горло, язик, піднебіння, зуби, і, нарешті,

легені... Шляхом відображення виходить відлуння (...) нам потрібні два природних інструменти: легені і горло. Легені набирають повітря і дмуть через гортань, де повітря здригається. Необхідно, щоб повітря, випущене з легень, здригалося в горловій трубці (...), спеціально створенній для цього струсу. Але незважаючи на те, що за допомогою легенів і горла народжуються звуки, це ще не є голос, бо подібно кашлю можуть відтворюватися й інші шуми ..." [2, с. 14].

Ефекти цього стилю, через свою надзвичайну тонкість, настільки численні й різноманітні, що краса органу є не менш необхідною гідністю, ніж вільний і легкий подих, який може служити співакові у всіх обставинах. Коли співакові доводиться співати одному під акомпанемент струнного інструменту, не пристосовуючись до голосів інших, він зробить добре, якщо вибере тон, в якому зможе співати повним і натуральним голосом, не вдаючись до штучних звуків. Останні, або принаймні найвищі з них, потребують для свого пом'якшення деякої витрати дихання, і тому, при потребі відтворити філігранні звуки ескламації і нюансів, слід намагатися уникати можливості опинитися при останньому видиханні в моменти, коли в ньому може виникнути найбільша потреба [2, с. 64].

Стосовно зміни дихання Тозі у 1723 році писав, що вчитель має забороняти брати дихання посеред слова, бо слово, розрізане повітрям, огидне за самою природою, якій слід постійно наслідувати, якщо не бажаєш себе приректи на глузуванням слухачів. Це правило може бути менш ретельно дотриманим у рухах перерваних або пасажах більшої тривалості, якщо їх не можна виконати одним диханням. У стародавні часи це правило було необхідне тільки для початківців, але в наші дні це зловживання в сучасних школах сильно збільшилося і стало звичайним серед тих, які мають претензію на талант.

Цієї проблематики торкається Ж. Берар (1755 р.), який акцентує увагу на тому, що для правильного дихання, треба піднімати і розширювати груди таким чином, щоб живіт надувався. Цим шляхом нутрощі будуть наповнені повітрям з більшою або меншою силою, в більшому або меншому обсязі, залежно від характеру співу. І. Назаренко вважає, що "це перша у вокальному керівництві вказівка на необхідність застосування грудобрюшного дихання, на відміну від практики грудного дихання, при якому живіт злегка втягується. Вказівки Ж. Берара були узаконені лише через сто років – після появи робіт Мандла, Гарсія, Ламперті і ряду інших авторів" [2, с. 199].

Отже, співак повинен привчатися набирати повітря непомітно. Разом із тим він не повинен залишати груди зовсім без повітря... Треба набирати дихання часто, так часто, як це можливо. Не слід принаймні пропускати жодного зручного для цього випадку, щоб не переривати співу там, де воно має бути зв'язним.

Для того щоб усвідомити для себе спосіб зупинок у тих місцях, де

немає ніяких пауз, треба зауважити, що зручна для цього нота береться тільки в половину своєї тривалості, а інша половина перетворюється на паузу, яка служить для того, щоб набирати дихання” [2, с. 223].

Якщо спочатку ледь вистачає дихання для двох цілих нот у темпі *moderato*, то вправою досягається те, що одним подихом можна витримувати 6-8 нот. Пізніше з цим пов’язується ще інша дуже корисна вправа: звук, протягом його тривалості, зводить від найбільшої сили до найлегшого подиху і, навпаки, те й інше з’єднувати в одному тоні.

При цьому дихання не треба виштовхувати, так як тоді, в особливості, перші тони, по виснаженні дихання, часто бувають занадто сильні на неналежному місці, а разом з тим різькі та грубі. Дихання має витікати рівномірно [2, с. 371].

Слід уникати всього того, що може ускладнити дихання, як, наприклад, положення тулуба, опускання вниз голови, внаслідком чого повітряна трубка і горло стискаються і легке відтворення звуку ускладнюється; треба уникати також відкидання голови назад, що веде за собою неприродне розтягнення частин. Особливо слід мати на увазі рот: відкривати його треба так, щоб випливаючи звукоутворююче повітря не зустрічало перешкод, що буває також при неправильному положенні або русі мови. При витримуванні звуку язик має бути плоским і спокійним і м’яко прилягати попереду до зубів. Дихання треба набирати спокійно, без видимої або чутної напруги. [2, с. 383].

Розглянувши першоджерела, що стосуються питання “співацького дихання”, складно виявити підтвердження на користь того, що до середини XIX століття “дихання” розглядалося як першопричина правильного співу, і про які-небудь типи його мова не йшла. Разом з тим, маестро минулого все ж рекомендували “набирати дихання” (Тозі Берар), “затрачати дихання” (Каччіні).

Слід сказати точно, що об’єктивних критеріїв будь-яких типів дихання не існує. В той же час, доктор наук Л. Дмитрієв знаходить відмінні ознаки, що дозволяють йому класифікувати співацьке дихання на: ключичне, нижнє грудне, нижньореберно-діафрагматичне (косто-абдомінальне) та брюшне. При цьому, Л. Дмитрієв упевнений, що “принципово можливе досягнення професійного звучання при будь-якому з названих типів дихання” [5, с. 375]. Однак Л. Дмитрієв все ж наполягає на тому, що “найбільш доцільно для співу косто-абдомінальне дихання, але можна успішно брати і при інших типах вдиху” [5, с. 383]. Якщо ж урахувати, що останні досягнення науки дозволяють “з повною очевидністю стверджувати, що не настільки важливим є тип вдиху, скільки організація видиху” [5, с. 379], то можна з такою ж упевненістю стверджувати, що у співі не такий важливий момент здуття живота при вдиху, як власне спів, яким і є фонаційний видих.

Якщо поставити питання, з чого треба починати заняття – з дихання, з роботи гортані або з укладання язика, то правильною була б відповідь – з

того недоліку, який заважає хорошому голосоутворенню. Цей кардинальний недолік і повинен бути першим узятий в роботу. Однак для цього необхідно заздалегідь знати, яке голосоутворення слід вважати хорошим. Знаючи ознаки цієї неправильності та їх міру, можна сміливо приступити до роботи над кардинальним недоліком.

Для утворення високих звуків потрібно змусити гортань піднятися; що для того, щоб зробити звук у шість разів вище іншого, гортань повинна піднятися на шість ступенів, на шість ліній; що для того щоб зробити звук вищим на половинну ступінь, гортань треба підняти на пів-лінії. І назад: для звуків низьких треба гортань опустити, – і ступені зниження знаходяться зовсім у таких же відносинах, в яких знаходяться ступені підвищення.

Переконалися у правильності й точності цього відношення можна, накладаючи палець на гортань в той час, коли відбувається відтворення звуків високих і низьких.

Із вищесказаного очевидно, що згідно з тим, наскільки гортань піднімається і опускається, звуки бувають більш-менш гострими або важкими.

Якщо говорити про причини та наслідки зв'язків у роботі голосового апарату, то слід зупинитися на тому, що хоча голос (тобто результат дій) і є наслідком роботи виконавчих органів, без координуючого центру – головного мозку – ми не зможемо видати і звуку. Постановочна ж педагогіка, вважаючи причиною правильного звуку правильні м'язові установки, шукає способи правильного встановлення голосоутворюючих органів. Однак ці пошуку не вдалі, оскільки установки є наслідком координуючої роботи мозку.

Ось і Л. Дмитрієв це підтверджує: “Більшість дослідників відзначало сталість рівня гортані у хороших професійних співаків, в той час як в учнів воно такою стабільністю у співі не відрізнялося” [5, с. 387]. І далі: “Відмінна якість звучання співацького голосу визначається не єдиною у всіх співаків співацькою установкою гортані, а навпаки, різними, завжди індивідуальними рівнями положення” [5, с. 389].

Це ж підтверджує і І. Левідов: “Дослідження рухів язика, губ, нижньої щелепи при співі зазвичай виконуються переважно простим спостереженням, так як точних методів для вивчення роботи (положення, а головним чином ступеня напруженості) цих органів у даний час ще немає.

Спостереження показує, що, незважаючи на по суті однакові умови голосоутворення у співаків, отвір рота і мова приймають у різних суб'єктів різні форми, причому різниця в положенні цих органів при виконанні одних і тих же фонаційних завдань буває настільки значно вираженою, що зазвичай насилу вдається підмітити загальні риси в русі артикуючих органів, що характеризують правильне звукоутворення. Особливо виразно виступає різниця укладу губ і язика у різних співаків при відтворенні високих нот” [3, с. 80].

За рахунок чого ж забезпечується оптимізація дій, тобто найкраща робота гортані? Л. Дмитрієв вважає, що “артикуляційний апарат у співака завжди повинен бути вільним... Глотка, по відчуттю, завжди повинна бути вільна. Рот і губи повинні бути вільні й активні” [5, с. 508], “... М’яке піднебіння у співі має бути у всіх випадках підняте, але міра його підняття повинна визначатися індивідуальністю учня” [5, с. 508]. Як же цього домогтися? Далі Л. Б. Дмитрієв радить: “У процесі занять можна проекспериментувати над укладом мови, щоб метою знайти найбільш зручні позиції при формуванні тих чи інших голосних” [5, с. 487].

“Цінність м’язових прийомів, – вважає Л. Б. Дмитрієв, – полягає в тому, що за їх допомогою вдається свідомо виправити недоліки роботи будь-якої частини голосового апарату і відразу поліпшити координацію – поліпшити якість звучання голосу. Складність користування ними в тому, що подібний прийом повинен диктуватися глибоким знанням роботи голосового апарату, знанням реальної функції, його частин, а не домислами або відчуттями від звуку, як це, на жаль, буває у багатьох педагогів” [5, с. 390]. Ще в минулому столітті І. Сеченов назвав галузь понять про довільний рух “цитаделлю фізіологічних забобонів” [6, с. 131].

Акустичний резонатор здатний здійснювати низькочастотні власні коливання. Якщо такий резонатор помістити в гармонійне звукове поле, частота якого відповідає власній частоті акустичного резонатора, в ньому виникають коливання з амплітудою, яка у багато разів перевищує амплітуду звукового поля.

Методичні рекомендації “посилати звук в резонатори” є основоположними у постановочній педагогіці. Л. Дмитрієв запевняє нас, що “головний резонатор – найважливіший індикатор правильного співіцького звучання голосу”, що дозволяє сформувати психологію співака в напрямку усвідомлення того, що “головним завданням у формуванні професійного співіцького звучання голосу є “попадання в головний резонатор”, “напрямок звуку в маску” [5, с. 515].

Акустична проблема не знайшла свого відображення в методичній літературі аж до середини ХІХ століття (тобто до появи робіт з акустики Гельмгольца). Поняття ж “резонаторів” виникли для пояснення природи реєстрів співацького голосу і мають лише стосунок до формування м’язових (кінестезійних) відчуттів, як деякий образ результату дій при відсутності будь-яких об’єктивних критеріїв.

Постановча педагогіка пропонує нам навчитися правильно атакувати звук, тому що “атака має не тільки значення як засіб виразності у співі, а й є найважливішим засобом педагогічного впливу на голосовий апарат” [5, с. 438].

Атакувати звук – значить починати його. Існує три способи починати звук: твердий (жорсткий), м’який і придиховий. Ніхто не стане заперечувати, що “починати звук” слід так, як того вимагає або виконавська практика, або дидактичні завдання.

Звернемося до досвіду М. Дейша-Сіоніцької: “Поставивши звук на маску (на те місце, де надягають пенсне), ви не повинні його штовхати знизу вгору або виштовхувати по прямій лінії вперед, а треба тягнути зверху широкими ніздрями по діагоналі до себе, розтягуючи у лінії очей горизонтально і напружуючи квадратні м’язи, уявляючи собі, що квадратні м’язи обличчя служать опорою звуку особливо на піано. Боки тримати міцно, ніби розширюючи їх... Треба нижню щелепу прибирати під верхню. А верхню як би висунути вперед, щоб на неї оперти звук зверху. Чим вищий звук, тим більше треба висувати верхню щелепу і лобову кістку вперед (відчуття)” [7, 21, 26].

У тому ж ключі поради Г. Панофки: “Корпус і голова прямі, без напруги (без зусилля); груди вперед, плечі назад... Вдихніть середню кількість повітря, зробіть атаку звуку вільно і легко невеликим поштовхом голосової щілини на голосну “а” і співайте її протягом тільки однієї чверті.

Остерігайтеся найменшого поштовху грудної клітини і не забувайте відкривати рот, перш ніж видавати звук: рот – двері, через які повинен вийти голос...” [8, с. 31].

І все ж пріоритет у розробці цієї проблеми належить М. Гарсія. Термін: “coup de glotte” (удар голосової щілини) належить йому. В. Багадуров пропонує нам тлумачити його в сенсі “миттєве змикання голосової щілини”. М. Гарсія висловлюється щодо “артикуляції голосової щілини або атаки звуку”: “Тримайте корпус прямо, спокійно, прямовисно на обох ногах, ні на що не спираючись; відкрийте рот не у формі овального “О”, а відокремлюючи нижню щелепу від верхньої, від якої вона повинна опуститися вниз унаслідок своєї власної ваги, трохи відсунувши назад кути рота” [9, с. 21].

Висновки. Отже, дослідження процесу роботи співацького апарату дає можливість удосконалити процес постановки голосу студентів вищих мистецьких навчальних закладів. А науково-методичні напрацювання провідних викладачів вокалу, мають бути методологічною основою процесу постановки співацького голосу.

Використана література:

1. Назаренко И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко ; Государственное музыкальное издательство “Музыка”. – М. : Изд-во “Музыка”, 1968. – 530 с.
2. Мазурин К. М. Методика пения : в 2 т. / К. М. Мазурин. – М. : Изд-во “Левинсон”, 1902. – Т. 1. – 698 с.
3. Левидов И. И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии / И. И. Левидов. – Л. : Изд-во “Искусство”, 1939. – 256 с.
4. Вопросы вокальной педагогики, 1967 год: ежегодник / Издательство “Музыка”. – М., 1967. – 168 с.
5. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев ; Государственное музыкальное издательство “Музыка”. – М. : Изд-во “Музыка”, 1968. – 674 с.
6. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса / Д. Л. Аспелунд ; Государственное музыкальное издательство “МУЗГИЗ”. – М. : Изд-во “МУЗГИЗ”, 1952. – 192 с.

7. Дейша-Сионицкая М. Пение в ощущениях / М. Дейша-Сионицкая. – М. : Изд-во “Музыкальный Сектор”, 1926. – 31 с.
8. Панофка Г. Искусство пения / Г. Панофка. – М. : Изд-во “Музыка”, 1968. – 216 с.
9. Гарсия М. Полная школа пения / М. Гарсия ; Государственное музыкальное издательство “МУЗГИЗ”. – М. : Изд-во “МУЗГИЗ”, 1957. – 298 с.

References :

1. Nazarenko Y. K. Iskustvo peniia / I. K. Nazarenko ; Gosudarstvennoe muzykal'noie izdatel'stvo “Muzyka”. – М. : Izd-vo “Muzyka”, 1968. – 530 s.
2. Mazurin K. M. Metodika peniia : v 2 t. / K. M. Mazurin. – М. : Izd-vo “Levinson”, 1902. – Т. 1. – 698 s.
3. Levidov I. I. Pevcheskij golos v zdorovom i bol'nom sostoianii / I. I. Levidov. – L. : Izd-vo “Iskustvo”, 1939. – 256 s.
4. Voprosy vokal'noj pedagogiki, 1967 god: ezhegodnik / Izdatel'stvo “Muzyka”. – М., 1967. – 168 s.
5. Dmitriiev L. B. Osnovy vokal'noj metodiki / L. B. Dmitriiev ; Gosudarstvennoie muzykal'noie izdatel'stvo “Muzyka”. – М. : Izd-vo “Muzyka”, 1968. – 674 s.
6. Aspelund D. L. Razvitiie pevtsa i ego golosa / D. L. Aspelund ; Gosudarstvennoe muzykal'noie izdatel'stvo “MUZGIZ”. – М. : Izd-vo “MUZGIZ”, 1952. – 192 s.
7. Deisha-Sionitskaia M. Peniie v oshchushcheniiah / M. Deisha-Sionitskaia. – М. : Izd-vo “Muzykal'nyj Sektor”, 1926. – 31 s.
8. Panofka G. Iskustvo peniia / G. Panofka. – М. : Izd-vo “Музыка”, 1968. – 216 с.
9. Garsia M. Polnaya shkola peniia / M. Garsia ; Gosudarstvennoe muzykal'noie izdatel'stvo “MUZGIZ”. – М. : Izd-vo “МУЗГИЗ”, 1957. – 298 с.

ЛЕОНТИЕВА С. Л. Актуальные методы, приёмы и трудности постановки голоса.

В статье рассматриваются вопросы формирования двигательных певческих навыков у студентов в процессе постановки голоса. В современной вокально-методической литературе уже активно разрабатывается данная тема, однако, ни в зарубежной, ни в отечественной науке мы не находим удовлетворительного решения задачи, связанной с формализацией, унификацией метода обучения вокальному мастерству. Проблематика постановки голоса выходит за рамки такой дисциплины, как вокальная педагогика и требует дополнительных знаний в физиологии, акустике и тд. Таким образом, существует большое разнообразие и противоположность мнений относительно подходов и методик вокальной педагогики. В статье рассматриваются и сравниваются вокальные методики следующих авторов Н. Компанийського, И. Гиллера, В. Деряжного, Е. Муравьевой, Ж. Берара, И. Назаренко, Л. Дмитриева, М. Дейша-Сионицкой, В. А. Багадурова. Предлагаемая статья является попыткой преодоления существующих неразрешимых трудностей в методах вокальной педагогики.

Ключевые слова: *методы, постановка голоса, дыхания, гортань, мышечные установки, резонаторы, атака звука, опора.*

LEONTYEVA S. L. Methods and problem in voice training.

The question of formation of singing skills goes far beyond such disciplines as vocal pedagogy. In fact, the whole vocal-methodical literature has developed this theme, but vocal training also demands the knowledge in physiology, acoustics. However, neither in foreign, nor domestic science we can find a solution to the problem related to the formalization and unification of the process of learning vocal skills. In this article the author presents a review and comparison of different authors' vocal methodics': N. Companijs'kyj, I. Giller, V. Derjazhnyj, Y. Muravjova, G. Berar, I. Nazarenko, L. Dmitrieva, M. Deisha-Sionits'ka, V. A. Bagadurov. In this way there are huge amount of methods and approaches in vocal pedagogy. The proposed article is an attempt to overcome existing difficulties of vocal pedagogy methods.

Keywords: *methods, techniques, voice training, breathing, throat, muscle training, resonators, sound attack.*