2. Гончарова Е.П. Развитие творческой индивидуальности школьников в условиях профильного музыкально-педагогического обучения / Е.П. Гончарова. – Минск: Адукацыя і выхаванне, 2007. – 416 с.

3. Наумчик В.Н. Воспитание творческой личности: учеб.-метод. пособие / В.Н. Наумчик. – Минск: Універсітэцкае, 1998. – 189 с.

4. Гребенюк О.С. Основы педагогики индивидуальности: учеб. пособие / О.С. Гребенюк, Т.Б. Гребенюк. – Калининград: Калинингр. гос. ун-т, 2000. – 572 с.

5. Громыко Ю.В. Мыследеятельностная педагогика: (теорет.-практ. руководство по освоению высш. образцов пед. искусства) / Ю.В. Громыко. – Минск: Технопринт, 2000. – 373 с.

6. Анисимов О.С. Педагогическая акмеология: общая и управленческая: энцикл. упр. знаний / О.С. Анисимов. – Минск: Технопринт, 2002. – 787 с.

7. Ушинский К.Д. Педагогические сочинения: в 6 т. / К.Д. Ушинский. – М.: Педагогика, 1988. – Т. 6: Человек как предмет воспитания: Опыт педагогической антропологии. – 528 с.

8. Библер В.С. На гранях логики культуры: кн. избр. очерков / В.С. Библер. – М.: Рос. феноменолог. о-во, 1997. – 440 с.

9. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания / Б.Г. Ананьев. – 3-е изд. – СПб.: Питер: Питер бук, 2001. – 282 с.

10. Гершунский Б.С. Философия образования для XXI века / Б.С. Гершунский. – М.: Совершенство, 1998. – 607 с.

УДК 372.4-053.66:[37.036:792]

ЗНАЧЕННЯ СОЛЬНОГО СПІВУ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Квєтков М.М., викладач

Запорізький національний університет

У статті висвітлюються й обгрунтовуються педагогічні умови значення сольного співу у професійній підготовці студентів спеціальності театральне мистецтво, а також методи постанови дихання студентів акторів у русі.

Ключові слова: вокал ,сценічна мова, дихання, театральне мистецтво, драматичний актор, сольний спів, голосоутворення.

Квєтков М.М. ЗНАЧЕНИЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО / Запорожский национальный университет, Украина

В статье освещаются и обосновываются педагогические условия значения сольного пения в профессиональной подготовке студентов специальности театральное искусство, а также методы постановки дыхания студентов актёров в движении.

Ключевые слова: вокал, сценическая речь, дыхание, театральное искусство, драматический актёр, сольное пение, голосообразование.

Kvetkov N.N. THE MENING OF THE SOLO SINING IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF THE THEATRICAL ART SPESIALITY STUDENS. / Zaporizhzhya National University, Ukraine

This article deals with the ground of the pedagogical coditions of the solo singing meaning in the professional training of the studens studying Theatrical Art and also with the methods of the studens actors breathing while moving.

Key words: vocal, scenic speech, breathing, theatrical art, drama actor, solo singing, voice formation.

Поющий драматический артист в первую очередь
заботиться о содержании, о стихах. Для него,
прежде всего, важна драматургия песни, сюжет,
конфликт, динамика. Музыка для него лишь
элемент, усиливающий восприятие

Алексей Покровский

У наш час, як і раніше, залишається актуальною стара добра традиція - драматичний актор, що співає на сцені театру, з екрану кіно або концертної естради. Згадується черга славетних імен: Володимир

Висоцький, Олексій Покровський, Валерій Золотухін, Олег Ануфрієв, Андрій Міронов, Любов Орлова і багато інших. Висока культура, ретельно відібраний репертуар, стійкість перед спокусами миттєвої моди. А головне - висота позиції актора, коли навіть ліричний, камерний твір підіймається до суспільного звучання, не втрачаючи при цьому ні грані своєї індивідуальності, ні неповторної значущості.

Вокальне виховання майбутніх акторів вирішує два основні завдання: поширює засоби акторської майстерності; розвиває музичність студентів, допомагає їм відчути настрій мови партнера, музику вірша, прозу, всього спектаклю у цілому.

У процесі занять сольним співом розвиваються і закріплюються ті навики, які учні придбали, набувають при вивченні такої суміжної дисципліни, як «Сценічна мова», бо одним з основних засобів виразності для драматичного актора є слово. Від дикції актора, активності та емоційності його мови залежить сприйняття глядачами ідеї і змісту твора, образа героя. «Сольний спів» і «Сценічна мова» є дисциплінами, що найбільшою мірою збагачують одне одного, бо слово — це культурна спадщина народу, що несе не лише сенс і зміст, але і його єство.

Для того, щоб більш усвідомлено та успішно оволодівати вокальними навичками, правильно сприймати вказівки і поради педагога сольного співу щодо звукоутворення, опори дихання, тривалості вокальної фрази тощо. Учню необхідно мати уявлення про будову і роботу дихального апарату, гортані, губ, м'якого піднебіння (зіву), глотки.

Значення сольного співу в професійній підготовці студентів спеціальності – акторська майстерність, головним чином полягає в постановці дихання, бо лише правильне дихання робить голос польотним, малостомленим, еластичним, голос набуває більше кольорів (обертонів), правильне дихання виправляє всі побутові дефекти мови, а також шепелявість і картавість.

Новаторський характер методики постанови голосу для драматичного актора пропонував ще К.С. Станіславський, він полягає у вихованні голосу і вимовлення за допомогою деяких прийомів та засобів, що відносяться до вокальної методології. До цих засобів відносяться, як основний прийом постановки голосу, так і напрацювання навичок вимови і дикції.

К.С. Станіславський звертає нашу увагу на необхідність переглянути існуючу методику викладання основ техніки мови, виражаючи своє переконання у тому, що природа мистецтва хвилювання вимагає сучасних і тонких засобів виховання голосу та промови для свого словесного втілення. Він мав на увазі не спів, як таковий, а використання основних законів звукоутворення, властивих вокальній майстерності, що є обов'язковими для актора.

Ці вокальні прийоми, органічно виховують голос і вимову, відносяться до правильного виховання професійного дихання, організуючого усю «установу» голосоутворюючого апарату, і до роботи над кожною буквою – і голосною, і приголосною, на цьому єдиному принципі голосоутворення. Це — є поза сумнівом, нове у методології виховання голосу і звертає нашу увагу на те, що «техніка мови» є предметом основним у мовному вихованні актора школи К.С. Станіславського та не менш складним і відповідальним, чим виховання голосу оперного співака. Але вокальне мистецтво нам потрібно не для самого співу, а заради пошуків найкращих прийомів, вироблення природної, красивої, внутрішньо насиченої мови**.**

Ми знаємо, що існує інша точка зору**,** яка стверджує, що спів і мова в системі навчання антагоністи і голос для мови виховується цілком іншими, частіш «мовними» прийомами. Таке переконання грунтується на наступних поглядах:

1) у мовному вираженні спів, негативно впливає на розмовну мову, додаючи їй небажану зайву співучість, що набуває інколи і носовий відтінок;

2) у вокальному вираженні мова порушує властиві вокалу кантіленне, плавне звучання. І те і інше справедливе, але тільки при неправильному розумінні вибору тих, або інших прийомів постановки голосу.

Поза сумнівом, що надмірно розтягнуті голосні, які органічно властиві вокалу та неувага до приголосних негативно вплинуть на мовну манеру вимови так само, як надмірно підкреслені приголосні у співі перешкоджатимуть плавному перебігу голосу**.** Тому необхідно детально з'ясувати саму суть питання для того, щоб впевнено визначити всю принциповість поглядів, та вказівок К.С. Станіславського на єдиний принцип виховання голосу, як для мови, так і для співу, з самого початку звукоутворення.

Немає сумніву в тому, що мистецтво співу і мистецтво мови мають цілий ряд специфічних рис, які відрізняють мистецтво виконання, про що ми скажемо нижче.

Але оскільки розбирається питання про основи техніки мови, що правильно виховують весь звукоутворюючий апарат, а не питання виконавчої майстерності, то зупинимося на точці зору К.С. Станіславського та простежимо, чи існує єдиний початок звукоутворення в мові і в співі.

Якщо звернутися до історії вокальної культури, то знайомлячись з працями видатних педагогів-вокалистів далекого минулого і наших сучасників, ми знаходимо підтвердження того, що спів і мова принципово не протипоказані одне одному (при відповідній цьому переконанню методиці). Це розбіжність в поглядах можна віднести до відмінності виконавської культури, до педагогічної манери, до вибору, як вже було сказано, тих або інших тренувальних засобів, але не до науково-обгрунтованого принципу.

Звернемося до найвидатніших педагогів-вокалистів минулого і коротко переглянемо розвиток поглядів на виховання співецького голосу, значення, що мають, та інтерес в світлі розбираного питання.

Мануель Гарсіа-син (1805 – 1908г.г.) – професор співу Паризької консерваторії видав у 1847 році знамениту працю «Повний трактат про мистецтво співу». Гарсій перший дав наукове обґрунтування законам звукоутворення, вказавши, що голос є результатом коливань повітря, що викликаються періодичними зімкненнями і розмиканнями голосової щілини. Він перший винайшов ларингоскоп.

Вивчаючи фізіологічні процеси голосоутворення, Гарсіа-син звертає увагу на те, що «співецький голос відтворюється за допомогою тієї ж комбінації органів, як і розмовний, і звукові хвилі проходять через ті ж дві порожнини: ротову і носову. З цих двох порожнин перша (рот) найбільш важлива, тому що її стінки і органи, які вона в собі містить, - головні чинники вимови (артикуляції) слова». У цьому вислові одного з найкрупніших методологів минулого ми вже маємо можливість переконатися в єдиній природі звукоутворення, як мовного, так і співецького вираження.

Одним з видатних учнів Гарсіа-сина був Камілло Еверарді (1825 - 1899), що відіграв виняткову роль у справі виховання цілої плеяди російських співців. Вокальна школа К. Еверарді за своєю суттю є російською вокальною школою, що виросла на російському вокальному матеріалі. Не можна не пригадати, що серед учнів Еверарді був тенор Д.А. Усатов, про якого Ф.І. Шаляпін згадує як про свого першого і улюбленого вчителя.

«Звук повинен уміло і компактно спиратися на дихання, як смичок повинен уміло і компактно торкатися до струни, скажімо, віолончелі і по ній вільно рухатися. Точно так, як і смичок, зачіпаючи струну, не завжди породжує лише один протяжний звук, а завдяки незвичайній його рухливості на всіх чотирьох струнах інструменту викликає і рухливі звуки, так само і голос, стикаючись з умілим диханням, повинен уміти народжувати всілякі звуки в легкому русі. Нота, що виходить з-під смичка або з-під пальця музиканта, чи буде вона протяжною або рухливою, має бути кожна чутна однаковою мірою. І це, ж неодмінно обов'язково для нот людського голосу. Отже вміти «спирати на груди», «тримати голос в масці» і тому подібне означає уміти правильно водити смичком по струні, диханням по голосових з'язках і це, звичайно, необхідно». [3, 45]. К. Евераді, що вважав себе учнем Гарсиа і Ламперті. Будучи вже відомим всім визнаним оперним співцем (для нього композитор Гуно писав партію Мефістофеля), все ж продовжував в розквіті своєї слави вчитися у своїх великих викладачів, що особливо коштовно у зв'язку з тими поглядами і вимогами, які він вимогав до своїх учнів, серед яких незрідка зустрічалися вже відомі всьому світу співаки. Вимоги його були величезні, як до зовнішньої технічної сторони, так і до глибоко насиченому думкою, емоційно вираженому вмісту виконуваного твору: «Потрібно відчувати, потрібно переживати, потрібно думати, інакше в співі немає життя, а лише звуки, звуки!» [7, 104].

Тим значніше буде його увага до вимови слів, для якої він вимагав особливої роботи над виразними приголосними, що має вже пряме відношення до елементів мови.

Не можна, не відзначити тієї спадкоємності в розвитку поглядів на вокальне виконання, яка логічно приведе нас до засновників російської школи співу.

Д.А. Усатов, користуючись всім багатством вокальних прийомів, успадкованих ним від свого вчителя, розвиває виконавську майстерність своїх учнів, за свідченням Ф.І. Шаляпіна, не лише на умінні володіти досконало технікою дихання, опори і звуку, але вимагає від учня психофізіологічного розкриття музичного образу через прекрасно виголошене, емоційно заспіване слово. У цьому випадку, що знайшов вираження в таланті Шаляпіна, закладено дорогоцінне зерно російської школи співу.

Перш ніж перейти до поглядів засновників російської школи, що цікавлять нас, згадаємо ще одне ім'я, що залишило слід в історії вокальної культури. Франческо Ламперті (1813 - 1892) – видатний педагог XIX століття, що виховав цілий ряд видатних співаків , що залишили після себе «Мистецтво співу». Він протягом 25 років викладав спів у Міланській консерваторії. Ламперті особливо детально розробив питання з дихання («вдиху» і «видиху»).

Йому належить добре відомий всім прийом роботи над плавним витрачанням видихання, дмухаючи на «запалену свічку». Цей прийом частіш наводиться як приклад у сучасній педагогіці техніки мови в роботі над розділом дихання.

Дозволимо собі навести один з висловів Ф. Ламперті, що характеризує його погляд на значення професійного дихання для звукоутворення, що має виняткове значення для правильного розвитку голосу.

«Але, правильно кажучи, не існують ні носові голоси, ні головні, ні піднебінні, ні грудні, як звичайно говориться, вони не що інше, як різні явища удару і віддзеркалення дихання. Голос утворюється єдино в горлі, і всі ці явища залежать більш-менш, від поганого голосового органу, або від недоліку вправи і також інколи від вчителя, що не умів навчити учнів правильному співочому диханню» [8, С. 5].

К. Еверарді також вказував нам, що «якщо направити повітряний струмінь в одне місце резонатора, то вийде один тембр, а в іншій – інший, і можливо, кращий» [7, С. 198].

Ці погляди підтверджують нам, що ми можемо довільно створити ті умови у нашому голосоутворюючому апараті, які сприятимуть правильно звукопроизводству при вірному використанні дихальних рухів.

Подібні висловів дуже багато, і немає необхідності їх наводити. Поважно лише підкреслити, що всі вони говорять про засоби правильного утворенні звуку, серед яких провідне місце займає робота над вірно організованим диханням, що довго виробляється, що зводиться в результаті до повного володіння вдихом і видихом. Ці два елементи грають однаково важливу роль у голосоутворенні, у роботі всіх букв, на цьому єдиному принципі дихальних рухів. У мові так само, як і в співі, професійне вміння користуватися свідомо вдихом і видихом є найважчим і найвирішальнішим, тим більше, що у мові доводиться набагато частіше «міняти дихання», чим в співі. Драматичний актор повинен так само, як і співець, володіти диханням, тому що «функції дихання одні і тіже при мові і при співі, і витриманий тон вимагає менше дихання, чим розмовна пропозиція» [9, С. 119].

Усі педагоги минулого – і Тозі, і Крашентіні, і Ламперті, і Еверарді, і Мазетті – говорять про провідне значення дихання в голосоутворенні; тому до нас і дійшла формула: «школа співу – школа дихання».

Студентові, що навчається вокалу, необхідно знати, що існує декілька видів дихання і, що при правильному володінні співецьким диханням поширюється діапазон голосу, з'являється польотність голосу і мала стомленість голосового апарату.

1. **Грудний (реброві) тип,** при якому грудна порожнина розширюється переважно в поперечному напрямі, завдяки підйому ребер та їх боковим зсувам. При цьому діафрагма майже не бере участі в процесі дихання.

2. **Черевний або абдомінальний (від латинського слова abdominum - живот) тип.** Цей тип дихання інколи називають діафрагмальним, оскільки при ньому об'єм грудної порожнини змінюється лише трохи. При вдиху, коли діафрагма опускається, черевна стінка випинається вперед під тиском діафрагми і внутрішніх органів.

3. **Змішаний тип, що змішав (реберно-діафрагмальний),** при якому активно включаються у роботу грудні стінки і діафрагма. Деякі педагоги сольного співу називають його кістково-абдомінальним (реброво-черевним) і найчастіше рекомендують використовувати саме цього типа дихання.

Слід звернути увагу на резервний об'єм повітря — максимальний об'єм, який людина може видихнути із зусиллям після спокійного видиху. Без резервного запасу повітря, фактично не мислимий процес правильного співу.

Початківець, що навчається сольному співу повинен засвоїти, що зовсім не обов'язково і навіть не бажано використовувати при співі усе повітря яке є у легенях і його значну частину. Для співця важливе не тільки те, скільки повітря при вдиху введено в легені, а як повітря введене, використовується і, як взаємодіють частини дихального і артикуляційного апаратів.

Необхідно засвоїти, що таке затримка дихання і як відчути зімкнення голосових з'язок. Вдих має бути швидким, бажано набирати повітря через ніс, видих, - якомога довгим, повільним, плавним, без різких поштовхів з вимовою звуків «С» або «З». Необхідно контролювати, аби під час набору повітря плечі були в спокої і не підіймалися. Для цього всі вправи необхідно виконувати перед дзеркалом.

Можна показати студентові вправу «Лов комара», воно розвиває дыхання, затримку дихання, акторську увагу і оцінку. Обов'язково довгий і плавний видих повинен закінчуватися різким скиданням повітря, що залишилося.

За час навчання сольному співу потрібно опанувати прийом скидання і миттєвого набору дихання. Особливу увагу потрібно приділяти вправі на вимовлення приголосних букв «т», «ч», «с», «п», «ф», «х» і так далі, при цьому стежити, аби низ живота скорочувався і повертався на місце.

Якщо учень не розуміє, як продихати повітря і як його затримувати можна запропонувати зображити собаку, а саме собачий гавкіт, бажано в зручному для нього регістрі. При цьому стежити, аби із звуком не виходило багато повітря. Звук має бути короткий та уривчастий. У цій вправі обов'язкова до роботи включується реберно-діафрагмальний тип дихання, так необхідний при співі та сценічної мові.

Сучасний театр за своєю динамікою наблизився до кінематографа, у ньому немає колишньої статики і пафосності, акторові доводиться не тільки говорити в русі, а ще і співати. Але на відміну від кіно, де звук записується окремо і є можливість виправити помилки, підчистити слово або погано узяту ноту, театральне дійство миттєве і помилок не вибачає, воно вимагає від актора граничної концентрації всього організму і, головним чином, дихання. Тому для розвитку дихання акторів необхідні вправи в русі.

Враховуючи особливості фізичного здоров'я студента, для розвитку дихання можна запропонувати роботу зі скакалкою. Під час стрибків потрібно виконувати усі вимоги, що стосуються співочого дихання: швидкий подих через ніс, затримка і плавний видих. Необхідно користувався лише реберно-диафрагмальним диханням. Стрибки мають бути легкими з дотриманням одного ритму, дихання глибоким без переходу до грудного типу дихання.

Після того, як стрибки стануть легкими і упевненими, зникне втомленість при диханні, ритм стрибків буде однаковий без збоїв, можна підключати у вправу мовний апарат. Починати під час стрибків промовляти дитячі лічилки, пізніше перейти до промовляння гекзаметра.

Гекзаметр виник у Древній Греції, засвоєний був Римськими поетами, німецькими (XIV в.), французькими(XVI в.), англійськими. Перший гекзаметр у російській поезії - у Тредіаковського (Телемахіда) [5, С.19].

Гекзаметр (гр. Hexametron < hex шість + metron міра) - шестистопний дактиль з хореїчним закінченням; допускає стягнення ненаголошених проміжків у стопах до одного складу; наприклад: «Слышу божественный звук умолкнувшей эллинийской речи» (Пушкін) [4, С.117].

Дактіль (гр. daktylos) - трискладовий віршований розмір, стопа котрого містить один наголошений (довгий) і два ненаголошені (короткі) склади, наприклад: «Было двенадцать розбойников» (Некрасов) [4, С.150].

Хорєїчний -1) що відноситься до хорея, написаний хореєм; 2) відносний до хореї [4, С.562].

Хорей (гр. horeios < choros круговий танець) - двостопний віршований розмір, строфа, якого містить ударний (довгий) і ненаголошений (короткий) склад, наприклад: «Терек воет, дик и злобен» (Лермонтов) [4, С.562].

Античний вірш складається з упорядкованої послідовності коротких та довгих складів (квантитативний вірш). З цих елементів складаються метричні одиниці стопи [6, С.550].

Перш ніж підключати у вправу зі скакалкою мовний апарат, потрібно переконатися, що студент знає і розуміє текст, який йому необхідно промовляти. Текст потрібно читати виразно, напам'ять, непоспішаючи, вдумуючись, і виконучи своєю дією сенс кожного рядка.

Наприклад: слід грудну клітку розширити злегка і при цьому низ живота підібрати для опори диханню та звуку.

Потрібно розширити злегка грудну клітку, встати рівно, підвівши плечі і трохи втягнувши живіт. Тоді буде легко відчути звукову опору. Необхідно пояснити, що відчуття опори є суб'єктивним почуттям: кожен співець відчуває його індивідуально. Але в основі всього різманіття суб'єктивних відчуттів, лежать об'єктивні фізіологічні механізми.

Так, об'єктивною ознакою «опори» є особлива діяльність м’язів дихального апарату, що включає діафрагму. Виникненню відчуття опори сприяють підвищення подскладочного тиску повітря, напруженість голосових складок, горлових м'язів, а також вібраційні відчуття.

Основою співецької опори, є правильна організація видиху: видих потрібно вести – економно з рахунком на цілу строку, має бути постійне дозування подачі підскладочного повітря, його економна витрата при співі і читанні, що сприяє якісному голосоутворенню.

При надмірному утриманні стислого повітря потрібне перенавантаження голосових складок, що веде до напруги шийних вен, почервонінню обличчя та утворенню здавленого звуку.

Голосу звук не глушиться придихальним тьмяним відтінком - при слабкому тиску повітря в підскладочному просторі звук виходить слабким та сиплим. Практично встановлено, що реберно-діафрагмальний тип дихання найбільшою мірою сприяє здійсненню співецької опори.

Закінчивши читати рядки, не квапся з переходом до подальшого - темп читання не повинен бути швидким, аби студент встигав між рядками скинути залишок повітря, зробити вдих і затримку дихання, тобто відповідати 65-75 ударам за хвилину. Між рядками мають бути два удари.

Потрібно увагу направити на рівність, стійкість звуку. Пильно слухати, щоб голос ніде не тремтів, не гойдався - звук має бути в зручному регістрі, злегка протяжним, без різких поштовхів. Учень повинен відчувати певну вібрацію в області обличевих кісток черепа, де знаходяться п'ять додаткових пазух носа. Ці пазухи викликають найбільш сильні вібраційні відчуття.

Рот не лінуйся відкривати, щоб для голосу дорога була вільною - мається на увазі внутрішнє відкриття рота, корінь язика має бути укладений та піднятим, м'яке піднебіння у стані напівпозіху.

Пам’ятай про дикцію, ясну та чисту на звуках приголосних - всі приголосні треба виголошувати, злегка заїкаючись, підштовхуючи діафрагмою, упираючись в передні зуби.

За гегзаметр ми пропонуємо узяти вправу А.В. Пряшникова «Правила читання». Ця вправа скоріш допоможе учню зрозуміти усі правила, які потрібні при читанні і при співі.

А.В. ПРЯШНИКОВ « ПРАВИЛА ЧТЕНИЯ»

Твёрдо запомни, что прежде чем слово начать в упражнении,
Следует клетку грудную расширить слегка и при этом
Низ живота подобрать для опоры дыханью и звуку.
Плечи во время дыханья должны быть в покое, недвижны.
Каждую строчку стиха говори на одном выдыхании.
И проследи, чтобы грудь не сжималась в течение речи,
Так как при выдохе движется только одна диафрагма.
Чтенье, окончив строки, не спеши с переходом дальнейшей.
Выдержи паузу краткую в темпе стиха, в тоже время.
Воздуха часть добери, но лишь пользуясь нижним дыханьем.
Воздух сдержи на мгновенье, затем уж чтенье продолжи.
Чутко следи, чтобы каждое слово услышано было.
Помни о дикции ясной и чистой на звуках согласных,
Рот не ленись открывать, чтоб для голоса путь был свободен;
Голоса звук не глуши придыхательным тусклым оттенком.
Голос и в тихом звучании должен хранить металличность
Прежде чем брать упражнение на темп, высоту и на громкость,
Нужно вниманье направить на ровность, устойчивость звука.
Пристально слушать, чтоб голос нигде не дрожал, не качался,
Выдох веди – экономно с расчётом на целую строчку.
Собранность, звонкость, полётность, устойчивость, медленность, плавность –
Вот что внимательным слухом ищи в упражнении.

Вправа зі скакалкою допомагає учню, що навчається сольному співу, та сценічній мові швидше відчути опору звуку. Звільняє ноги і тіло для сцени, укріплює фізичне здоров'я майбутнього актора, драми та кіно. Допомагає концентрувати увагу та осмислювати кожне слово і дію.

Не потрібно забувати про індивідуальний підхід до кожного студента, враховуючи його фізичний стан здоров'я, якщо були у минулому ортопедичні та інші травми, вроджені вади серцево-судинної системи. Щоб не було погіршення стану здоров'я студента, навантаження треба давати поступово. Не займатися цими вправами перед уроком вокалу! Перші уроки мають бути лише під наглядом викладача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Станиславский К.С. Моё гражданское служение России. Воспоминания, статьи, очерки, речи, беседы из записных книжек / К.С. Станиславский - М: Правда, 1990. – 654 с.
2. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни / Ф. Шаляпин. – Л.: Музыка, 1990. – 352 с.
3. Шаляпин Ф. Маска и Душа / Ф. Шаляпин. - Москва: ВАГРИУС, 1997. – 320 с.
4. Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1989 (I). - 624 с.
5. Малый энциклопедический словарь. Т. II. / ред. Брокгауз и Эфрон С-Пб., 1900. -1375 с.
6. Словарь Античности. – М.: Прогресс, 1989. – 704 с.
7. Назаренко И.К. Искусство пения / И.К. Назаренко. - М.: Музгиз, 1948. – 384с.
8. Фр. Ламерти . Искусство пения / Фр. Ламерти. - М.: Изд. Юргенсона, 1892. – 215 с.
9. Богодуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии / В.А. Богодуров. –Т. II. - 219 с.