

**Бєдакова С. В.**

**ФАХОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ  
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**(дисципліна „Вокально-хорове виконавство з методикою викладання  
(Сольний спів)”)**

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМ. В.О.СУХОМЛИНСЬКОГО**

**БЄДАКОВА С. В.**

**ФАХОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ  
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**(дисципліна „Вокально-хорове виконавство з методикою викладання  
(сольний спів)”)**

УДК 786.2 (477) „20/21” О75

ББК 85.315.42-03я73С 24

Рецензенти:

**Нарожна Н.І.**

д-р педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва (Київський національний університет культури і мистецтв);

**Виткалов В.Г.**

Канд. педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства (Рівненський державний гуманітарний університет)

Рекомендовано вченою радою  
Миколаївського національного університету  
імені В. О. Сухомлинського □  
(протокол № 23 від 25.05.2020 р.)

**Б38           Бєдакова С.В.**

**Фахова підготовка муйбутньбго вчителя музичного мистецтва (дисципліна „Вокально-хорове виконавство з методикою викладання (сольний спів)“): Навчально-методичний посібник.- Миколаїв: Вид-во РАЛ-поліграфія, 2020. – 325 с.**

Матеріал посібника адресований студентам музичних спеціалізацій вищих навчальних закладів. Даний навчально-методичний посібник відповідає меті та завданням одної з провідної дисципліни «Постановка голосу» Він придатний для навчальної та самостійної роботи.

Автор приділив значну увагу розкриттю питань з навчальному процесу вітчизняної педагогіці, надані методичні поради з питань організації самостійної роботи студентів з сольного співу, вокальної майстерності та постановки голосу.

Посібник буде корисним студентам, магістрам, викладачам спеціальності музичне мистецтво, мистецьких факультетів вищих навчальних закладів, а також всім хто цікавиться вокальною майстерністю та постановкою співацького голосу.

Окремі теми зазначеного посібника можуть отримати подальшу розробку як самостійні проблеми науково-методичного та науково-дослідного характеру.

## Зміст

<b>Передмова.....</b>	<b>6</b>
<b>Розділ I. ГОЛОСОУТВОРЕННЯ ТА ЙОГО СТРУКТУРНІ</b>	
<b>КОМПОНЕНТИ .....</b>	<b>8</b>
1.1. Екологічна концепція української вокальної школи .....	8
1.2. Вокальна діяльність як мотиваційний процес .....	18
<b>Розділ II. ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ</b>	
<b>УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАНЯТТЯХ З</b>	
<b>ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ.....</b>	
2.1. Музика й спів – засоби формування педагогічної культури.....	32
2.2. Формування вокально-виконавської культури у студентів в процесі освоєння ними навчальної фахової дисципліни «Постановка голосу».....	37
2.3. Реформування освітянської сфери.....	44
2.4. Виховний зміст вокальної педагогіки .....	50
<b>Розділ III. ФАКТОРИ ВПЛИВУ НА ВОКАЛЬНУ ПІДГОТОВКУ</b>	
<b>ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....</b>	
3.1. Техніка співу.....	59
3.2. Розвиток вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва.....	68
3.3. Проблемні аспекти вокальної підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва.....	76
<b>Розділ IV. ЕФЕКТИВНІ МЕТОДИ ТА ПРИЙОМИ</b>	
<b>ФОРМУВАННЯ СТІЙКИХ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК НАВЧАННЯ</b>	
<b>СОЛЬНОГО СПІВУ.....</b>	
	<b>82</b>

4.1. Основні форми і методи вокальної роботи.....	82
4.2. Вправи для розвитку співочого дихання.....	89
4.3. Якісні характеристики вокального голосу.....	99
<b>Розділ V. ПРАКТИКА ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ.....</b>	<b>116</b>
5.1. Контроль та керування процесом навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва.....	116
5.2. Формування умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки педагога-музиканта.....	137
5.3. Виховний зміст вокальної педагогіки.....	149
5.4. Робота над репертуаром.....	158
<b>Розділ VI. МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ З ПИТАНЬ ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ З СОЛЬНОГО СПІВУ, ВОКАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ.....</b>	<b>193</b>
6.1. Організація самостійної роботи студентів вузу за допомогою засобів інформаційних технологій.....	195
6.2. Характерні особливості самостійної підготовки студентів до музично-виконавської діяльності у вузі.....	202
6.3. Організація самостійної роботи студентів з предмету «Постановка голосу».....	204
6.4. ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ СТУДЕНТІВ З ДИСЦИПЛІНИ «ПОСТАНОВКА ГОЛОСУ».....	217
<b>КОРОТКИЙ ВОКАЛЬНО-ТЕРМОНООГІЧНИЙ СЛОВНИК.....</b>	<b>231</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>314</b>

# ФАХОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

## Передмова

Зважаючи на потребу з'ясування суті голосоутворення та необхідність для майбутнього вчителя музики теоретичних знань про будову і функціонування голосового апарату та основних біоакустичних закономірностей, що лежать в основі вокальної технології, у статті розкрито структурні компоненти голосоутворення, особливу увагу звернено на будову та особливості голосового апарату та його значення у процесі навчання сольному співу, побіжно проаналізовано взаємодоповнюючі теорії голосоутворення, умовно виокремлено показники співочого голосоутворення, наголошено на необхідності дослідження методів спектрального аналізу у вокальній педагогічній практиці.

Реформування освітянської сфери вимагає від учителів творчого самовиявлення, професійної компетентності, здатності до саморозвитку та самоосвіти для забезпечення високого рівня освіченості, особистісного й духовного становлення своїх учнів. Значне місце у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва посідає вокально-методична підготовка, яка формує музичну культуру особистості, і потребує постійного вдосконалення. Формування вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу спрямовується на вирішення задач, пов'язаних з майбутньою професією студентів, тобто з роботою в загальноосвітній школі та різноманітних позашкільних закладах. Результатом цього процесу повинно стати досконале оволодіння основами співацького дихання, вірною позицією звучання голосу, різними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією.

## Глава I. ГОЛОСОУТВОРЕННЯ ТА ЙОГО СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ

### 1.1. Еколого-культурна концепція української вокальної школи

Для сьогодення української вокальної школи є актуальним урізноманітнення форм діяльності зі збереження та розвитку її кращих традицій. Це - нива праці педагогів, менеджерів та самих музикантів, поставлених перед фактом виживання національної культури у складних сучасних умовах загальної глобалізації, інтеграції та беззупинного прогресу нових інформаційних систем. Вокальна школа, як важлива частина українського культурного світу, є складною, здатною до відтворення системою, котру живить конкретна діяльність фахових осередків і персоналій та загальне мистецьке середовище, основу якого має становити розвинена й відповідна часові інфраструктура, дбайлива організація культуротворчих процесів, а також - політико-економічні умови країни. Порушення будь-якого з цих компонентів неминуче призводить до розбалансування й поступового знищення даної культурної системи, вразливість якої потребує необхідності вироблення цілого арсеналу засобів захисту того середовища, в якому вона виявиться здатною до самовідтворення, себто, сприятливих екологічних умов. Якщо культурне середовище зруйноване, має бути зорганізована відповідна відновлююча діяльність, яку правомірно називати еколого-культурною місією, а самих діячів - екологами культури.

Екологія культури, що являє собою біосферну концепцію й відчутна практично в усіх аспектах життєдіяльності людини, є значною ланкою культурологічних знань. У 70-х рр. минулого сторіччя Д.Лихачов запропонував поняття "гомосфера", вельми співзвучне вченню В.Вернадського, який розрізняв біосферу та ноосферу як два різних, але взаємопов'язаних поняття й задекларував тезу про взаємодію живої й неживої природи, господарської та духовної діяльності людини. Сформульоване у їх працях, дане поняття позначає коло етнологічних

проблем з вивчення і збереження традиційної спадщини і сьогодні привертає дедалі більшу увагу сучасних українських дослідників.

Стосовно вокальної сфери - це одна з осьових, особливо актуальних на сучасному етапі українського культурного ренесансу. Зокрема, це вивчення напрямків, утворюючих цілісний комплекс-систему “вокальна школа”, - прикладну культурологічну сферу, в рамках якої розвиваються широкі фонопсихолінгвістичні можливості мовної комунікативності, нами було виведено важливі положення сучасного екологічного змісту вокальної освіти та виховання, що дозволило доповнити відомі й виявити нові важливі складові формування цілісного образу художньої особистості.

Уточнення екологічного змісту й визначення напрямків та перспектив успішної еколого-культурної місії української вокальної школи здійснюємо шляхом постановки назрілих проблем, викликаних реальними вокально-екологічними потребами культурного середовища та через пошуки шляхів їх вирішення. Осьовою проблемою сучасних культурологічних знань є морфологія культури, що вивчає окремі її види й форми побутування як самобутні та самодостатні феномени. Специфіку культурологічного феномена української вокальної школи утворює поєднання усних і письмових, мовних і вокальних, педагогічних і психологічних, фольклорних і академічних методів навчання. Розглянемо найперспективніші з них.

М.Леонтович, створивши у 20-ті рр. ХХ ст. “Практичний курс навчання співу” для учнів українських загальноосвітніх шкіл, вважав за потрібне починати ставити голос з безнотного співу на основі народних мелодій. Його методична концепція полягає в розвитку та вихованні ладового слуху й ладового мислення з відданням належної уваги свідомому звуковисотному уявленню, заснованому на конкретних мелодичних прикладах. “Розвиток слуху має бути на першому плані й походить передовсім від вивчення нотної грамоти. Враховуючи це, в першу чергу, з учнями проводять слухові вправи”, - писав М.Леонтович, основоположні принципи самобутньої методики якого виявилися, на жаль, призабуті. Його сучасник Кирило Стеценко ніколи не



розспівував своїх солістів та хорів ансамблі під акомпанемент темперованого музичного інструмента, надаючи перевагу такому ж нетемперованому, як і голос співака: скрипці, з якою не розлучався. Тут доцільно послатися також на зауваження П.Сокальського, котрий нарікав, що “...народ співає в природних інтервалах (піфагорійських квінтах), а ми псуємо ці інтервали темперованими (порівняльними) тонами нашої музичної системи”.

У часи діяльності музичної секції ДІМН (20-ті рр. ХХ ст.) для вищих музичних закладів освіти було вироблено спеціальне Положення про обов’язкове виконання народної пісні без супроводу в консерваторіях колишнього СРСР. Нині, на жаль, це Положення виконується лише подеколи, хоча доцільно було б упровадити його також у вступних іспитах на вокальні спеціальності. Зазначимо, що, скажімо, в Японії абітурієнти музичних ВНЗ неодмінно мусять знати й співати цілі низки (до сотні!) народних пісень. Будучи твором, обов’язковим для виконання на деяких міжнародних конкурсах, народна пісня а сареіа відразу ж підвищує професійний ценз учасників таких змагань, виявляє ментально колоритні, перспективні співацькі особистості.

Про користь виховання голосів на народнопісенному матеріалі писав у 40-і рр. ХХ ст. Золтан Кодай (автор угорської національної системи музичного виховання), наполягаючи на введенні зразків традиційного співу в усі освітні структури країни (від дошкільних закладів до музичних академій), завдяки чому найпрогресивніші принципи й методи професійної вокальної освіти Угорщини були призвичаєні до особливостей давньо-угорського селянського співу. Кодай прийшов до широко відомого нині метода відносної сольмізації, завдяки створенню вокальних вправ, що стали етнологічним явищем, сутність якого - у виявленні народнопісенної й вокальної основ та їх застосуванні в музичному вихованні на базі саме співацької природи (а не інструментальної, як у Карла Орфа).

Вокальну основу релятивної сольмізації Кодая, на жаль, мало застосовують у сучасному процесі навчання сольному співу, особливо в тих випадках, коли музична підготовка слаба чи відсутня. За цією системою італійські (складові) назви нот узгоджують не з абсолютною висотою звуків, а зі ступенями мажорного та мінорного ладів. Таким чином, зв'язуючи ступені ладу з певними назвами (складами), можна досягнути сприйняття кожного звука як ладового ступеня й тим самим - розвинути ладовий слух та посилити точність музичного й вокального слуху співака. Засвоєння ж вокалістами ладових уявлень через вправи для розспівування зазвичай починають від мажорного строю, а буває, що на ньому й зупиняються. У подальшому це викликає труднощі інтонаційного характеру, породжує горе-співаків, залежних від темперації й піаністів-концертмейстерів.

Такі виконавці безсилі втілити архаїчну народнопісенну спадщину з властивими їй мікроальтераціями та гострототою ладових тяжінь, а рівнозначно - й складні інтерпретації сучасних музично-художніх концепцій, де централізовану ладо-тональну концепцію епохи музичного класицизму витіснено схильністю до децентралізації в методах організації звукового матеріалу.

Культурологічна система сучасної української вокальної педагогіки здавна ґрунтується на досвіді дитячих фольклорних шкіл, яких ніколи не буває забагато. Однією з таких шкіл є гурт "Цвітень" при Національному заслуженому академічному українському народному хорі ім. Григорія Верьовки, де діти отримують надійні базові знання для подальшого навчання у середніх та вищих музичних закладах. Керує фольклорним осередком композитор Марія Пилипчак, яка успішно втілює засади К.Стеценка, М.Леонтовича, С.Людкевича, Б.Бартока, З.Кодая, навчаючи співу та музичній грамоті на матеріалі народних пісень. Марія Пилипчак (дів. - Моріка К&дар) родом із Закарпаття, походить з українсько-мадярської родини. Закінчила Ужгородське музичне училище як піаністка та Ленінградську консерваторію як композитор.

Слухачка лекцій Л.Гумільова, у своїй музично-освітній діяльності вона втілює пасіонарну концепцію національної художньої культури. Дослідниця архаїчного традиційного співу й виконавиця народних тужинь. У роботі відштовхується від фольклорного досвіду “польового” збирання в регіонах, що є рідними для її вихованців (у репертуарі колективу - близько двохста пісенно-фольклорних номерів-сцен). М.Пилипчак - упорядник репертуарної збірки “Співає “Цвітень”, де представлено сто наспівів ігрового характеру, серед яких - ладканки й лічилки, колисанки й колядки, з дбайливо перенесеними на ноти особливостями вимови й вокальної інтонації: будь-яку з них (на один, два і більше голосів) майстерно ілюструють вихованці, котрі вільно читають з листа, володіють різними стилями гуртового співу, кожен може виступити із сольним номером.

Старші співають складні зразки ансамблевого багатоголосся, як народного, так само й академічного штабу. Керівник не прагне до імітацій автентичного співу (хоч у репертуарі, одязі та сценічному інтер’єрі номерів представлені чи не всі регіони України), вважаючи це фальшивою пародійністю як для столичного гурту, де зібралися “діти асфальту”; не займаються тут і постановкою голосу. Беручи за взірець педагогічне кредо Еміля Арто: зробити кожного співака справжнім музикантом, Марія Пилипчак екстраполює цей вислів на сьогоднішня й пише: “...конче необхідно зробити музикантами співаків, бо їхній музичний аналфабетизм (антиграматичність - В.А.) - давно вже притча во язицах. Ось перша термінова реформа для відродження викладання співу”.

Такий підхід до справи музичного виховання засобами співу - надзвичайно актуальний і з огляду на традиційність (українська культура має превалююче вокальне минуле) і, зважаючи на переважну відсутність можливостей у батьків забезпечити дитину вартісним музичним інструментом, що найчастіше стає на перешкоді занять. Отже, розглянутий досвід втілює сучасну концепцію авторських шкіл співу, де відбувається різнобічне, музично-вокальне й духовне виховання особистості.

У колективі сповідаються духовні норми християнської моралі. Діти знають біблійні притчі, якими жваво ілюструють сюжети з життя. Концертні виступи колективу привертають увагу широкого загалу в Україні й поза її межами, де тільки пролягають гастрольні шляхи “Цвітня”. За майже два десятиліття свого існування іурт “Цвітень” неодноразово чули й у самостійних концертах, і у виступах Національного академічного хору ім. Григорія Верьовки; відзнято й записано безліч теле- й радіопрограм, кращі з яких увійшли до компактдисків. Про все це можна було скласти уявлення на концертах колективу під час святкування 60-ліття уславленого хору, що співпало з різдвяними та новорічними святами 2004 р. На кону Палацу культури “Україна” та експоцентру “Український Дім” були представлені Вертеп та інші дійства річного обрядового кола, а також - фрагменти українського весілля (із Закарпаття). Як і завжди, разом із дітьми різного віку у концертах брала участь керівник колективу.

Зауважимо на те, що виконавські традиції народного співу виникають з огляду на специфіку звукового оточення і є своєрідним показником екології музичного соціуму. Як показав досвід республік колишньої Радянської Прибалтики, прищеплення навичок академічного співу з дитячих літ, поставлене в краї на державний рівень, призвело там до цілковитого викорінення народної манери співу і в побуті, і на сцені. З іншого боку, взірцем спотворення традиційного співу стала мода на народні хори та їх солістів, чию манеру часом важко визначити (варто пригадати звучання авторських пісень у темперованому супроводі).

Важко переоцінити екологічну роль народної пісні для збереження ноосфери українського академічного співу. За ступінню загальнокультурної екологічної активності цей жанр охоплює і об'єднує усі види вокальної діяльності, а концепція постановки голосу на матеріалі народних пісень є тією життєтворчою силою національної вокальної школи, що втілює могутній етномузикологічний чинник, у якому акумульовано онтологічну проблематику [природа (природне) і культура (штучне)].

Інтенсивне застосування зазначених етнологічних принципів у вокальному навчанні створюватиме нові можливості педагогічного впливу на виховання екологічно свідомих співаків, яким однаково важливі почуття національної та професійної гідності, - усе, що спрямовуватиме їхню діяльність на високий світовий рівень репрезентативності, позбавлятиме від маргінальності й спрощення. Розглядаючи ж національну вокальну школу в якості феноменологічного рівня мови, в семіотиці її текстів знаходимо способи входження в смислові поля різних етнокультурних феноменів та риси самозбереження й самозахисту.

У ході аналізу вокальної культури не в якості вузьких рамок співу, а як необхідної складової мовлення, варто зіслатися на Л.Виготського, що наголошує на існуванні внутрішньої (смислової, семантичної) та зовнішньої (фазичної) якостей мовлення, що мають свої особливі закони руху, які утворюють складну єдність і не є однорідно-гомогенними (так, на прикладі вивчення розвитку дитячого мовлення ним доведено, що смислова якість мовлення спрямована від цілого до часткового, фазична ж - навпаки: від слова до речення). На підставі даного твердження можна зробити висновок про вироблення необхідного для вокаліста навику свідомого диференціювання смислового та звукового мовлення (оскільки довго співати небажано, особливо - на початковому етапі навчання, специфічне "вспівування" складних творів можна і треба продовжувати подумки, що завжди дає позитивні результати).

Необхідність розвитку фазичності мовних процесів визначається їх формуючим впливом на семантичну частину мовлення співака, дедалі більш очевидну та диференційовану в ході комунікації, коли "...опанування інтонаційними, ритмічними, тембровими й артикуляційними засобами, з одного боку, розширює та якісно збагачує можливості мовної взаємодії (що є видимою, відчутною, визначуваною стороною мовної культури), з іншого - змінює всю психічну діяльність особистості, що становить прихованіший і важче фіксований процес". Перенесення їх на сферу відчуттів призводить до

кореляції з психологічною сферою сприйняття, а тому істотнішим буде не усталене твердження про відчуття у співі, а ще недостатньо розроблене сприйняття у процесі навчання співу. Адже ми таким чином беремо на себе значно більшу педагогічну відповідальність.

Разом із тим установлюється коректна співмірність між об'єктом і предметом педагогічної творчості, а також моделюються знакові варіанти індивідуального підходу. Вони обумовлюють наступний культурно-антропологічний феномен: якщо взяти до уваги хрестоматійно відомі, окреслені М.Бахтіним чотири знакових рівні сприйняття, а це - 1) психофізіологічне сприйняття знака; 2) його пізнаваність; 3) його пізнаваність у контексті; 4) введення його до контексту діалогу, то, зокрема, індивідуальне осмислення учнем знакової системи образних зрівнянь, превалюючих у тезаурусі вокального педагога і відповідних семіозису професійної ментальності, сприяє утворенню знакової системи стійких художніх асоціацій.

Творення й розвиток мовно-вокальної культури на різних освітніх щаблях великою мірою зумовлює якісний прорив у розвитку екологічної концепції української вокальної школи в цілому. Важливим є усвідомлення суспільної значущості розвитку цього явища на емоційний, а, відтак, і мотиваційний аспекти формування особистості "людини співаючої". Тут важливе вчасне виявлення вокального типу індивідуальності вже в ранньому віці й мудрий підхід до загальномузичного розвитку такої дитини, обмеження вокальних навантажень у мутаційний період, а також - дбайливе професійне виховання й підготовка до самостійної роботи на сцені. Численні ж існуючі форми психічних проблем і патологій, які ми передбачаємо та виявляємо в окремих випадках індивідуальної вокальної педагогіки дорослих (адже допрофесійних занять співом як правило приходять повністю сформовані повнолітні особистості, що не завжди мають музичну освіту), виникають здебільшого з неможливості емоційного самовираження та особистісної самореалізації, що пов'язане з відсутністю більш різноманітних

засобів виявлення й проживання таких специфічних станів у інших, і зовсім не обов'язково - вузько професійних вокальних сферах.

Мовний імідж фахівців, не пов'язаних безпосередньо з професійним вокалом, часто має особливості, що також базуються на суто вокальних засобах комунікативності, спектр яких - значно ширший, ніж можна собі уявити, а вплив на формування особистості важко переоцінити. Зростаючі мовно-комунікативні вимоги сьогодення спричиняють до необхідності вироблення таких засобів спілкування ще в дитячому віці. Спеціальні навчальні цикли даного напрямку слід заохочувати і вводити до учбових програм різноманітних вікових та фахових груп, що урізноманітні існуючі форми опанування вокальною культурою та її збереженням.

Відповідні програми мають органічно увійти до змісту мовно-вокального виховання кожного вікового періоду та відповідати завданням і принципам діяльнісної педагогіки, що передбачає наступні етапи: 1) матеріалізованої дії в формі побудови орієнтовної схеми артикуляційного, ритмічного, тембрового та інтонаційного аспектів вокальної діяльності; 2) зовнішньо-мовленнєвої дії як первинної основи осмислення засвоєних засобів та 3) переходу до внутрішньої автоматизованої, інтериоризованої форми, що є основою переструктурування всіх форм психічної діяльності. Надто важливим є виховання цих якостей у студентів вокальних спеціальностей, - майбутніх виконавців та педагогів, котрі мусять сформувати під час учбового процесу власну екологічну культуру й продовжити її в своїх учнях "...у глобальному розумінні, бо неможливо переоцінити роль вчителя... у створенні гармонійної екологічно мислячої особистості". Важко перебільшити значущість ініціатив, націлених на розширення спектру можливостей опанування вокальними навичками, доступність отримання відповідних знань для різних фахових, вікових і соціальних категорій населення.

Вони сприяють вирішенню проблеми екології вокального середовища, а також створюють ефективний "інструментарій" для пізнання музичного світу

любителями співу та плідних здобутків у тих, для кого вокальне мистецтво стало фахом, здатні прикликати до життя веремію науково-дослідних і соціальних програм. І як результат - перспектива вивчення: а) діагностики вихідного рівня використання вокальних засобів; б) визначення шляхів формування вокальних засобів, якісно змінюючих орієнтовну схему й структуру вокальної школи; в) здійснення аналізу впливу засвоєних вокальних засобів на розвиток провідної фахової діяльності, комунікативні можливості та переструктурування психічної діяльності.

Формування екологічної свідомості вокаліста є важливим культуротворчим процесом (надто, якщо його спрямовано на природний об'єкт, а саме - власний голос). Не викликає заперечень твердження: виховання співаків має бути націлене на екологічну турботу про вокальне здоров'я. Це - дотримання необхідних правил гігієни й режиму співака, дбайливе ставлення до природи даного голосу вокального педагога (вірне визначення типу голосу й поступове ускладнення навантажень, знання репертуару, психологічна сумісність тощо).

Актуалізація екологічних засобів у цьому контексті поглиблює структурування семіозису вокальної культури, розширює спектр її знаковості. Вокальна екологія, отже, - категорія водночас педагогічна, виконавська та валеологічна. Йдеться про збереження і захист вокально-природних даних у процесі навчання й амортизації співацького голосу. Вироблення у співака екологічної свідомості (сукупності стратегій і технологій взаємодії людини з природою) має бути першорядним завданням вокального навчально-виховного процесу, основними методичними принципами якого є: 1) відповідність вокально-педагогічного процесу етапам формування вокально-екологічної свідомості; 2) когнітивність навчання, коли вищим завданням є інтелектуалізація емоцій (пробудження і формування сталого дослідницького інтересу до природи і природного, яким є і природний співацький голос, і народнопісенний репертуар); 3) перцептивний зв'язок (живі приклади, подразники сенсорної системи учня:



слухові враження від переглядів вистав, концертів, а також природного осередку побутової вокальної культури; спів педагога тощо); 4) практичний зв'язок, який забезпечується педагогічною дією на співацький голос.

Опанування сукупністю даних методів дозволить виробити систему екологічних знань вокальної індивідуальності, сформує критерії вибору репертуару, зробить її чутливішою до пошуків зручностей у співі, зосереджених на фіксації природних відчуттів (адже відомо, що вокаліст себе не чує адекватно). Така екологічна система стане відчутним результатом педагогічних зусиль, спрямованих на виховання голосу і художньої особистості, свідомої відповідальності за збереження (екологію) природного в природному: вокальної природи - в народнопісенній і навпаки.

Екологічна концепція української вокальної школи, отже, не зводиться до одного лише виховання голосу на матеріалі народних пісень. Так само, як і термін "українська вокальна школа", що передбачає вибір найбільш репрезентованих проектів та специфіку виявлення й вивчення феноменів, утримуваних у його змісті, а також - відповідне розташування ситуативних акцентів, які покажуть українську вокальну школу як унікальне явище в лоні євро-азійської культури.

Виходячи із сучасної концепції екології як однієї з форм культури, що проявляється в здатності людини відчувати себе частиною живого світу, пристосовуватися до нього і пристосовувати природу до свого існування, шляхом взаємоузгодження власних потреб із устроєм довкілля, зазначимо, що рушійною силою та передумовою еколого-культурного змісту української вокальної школи є утворення її розвиненої інфраструктури, адекватної українській вокальній культурі в цілому; такої, що охопить всі види й форми діяльності учасників культуротворчого процесу із представництвом у ній різних культурних об'єктів, які б забезпечували українській вокальній школі продуктивність та сприяли відтворенню її кращих традицій, особливо - на зламних і перехідних історичних моментах.

## **Питання для самоконтролю**

1. У чому полягає методична концепція М.Леонтовича “Практичний курс навчання співу”.
2. Назвіть сучасників М.Леонтовича, які опікувалися проблемою постановки співацького голосу.
3. Розкрийте особливості угорської національної системи музичного виховання Золтана Кодайа .
4. У чому полягає культурологічна система сучасної української вокальної педагогіки?
5. Пригадайте досвід видатних представників української культури, праці яких втілює сучасну концепцію авторських шкіл співу.
6. Розкрийте екологічну концепцію української вокальної школи мовно-вокальної культури на різних освітніх щаблях.
7. У чому полягає екологічна концепція української вокальної школи?

## **Реферати, доклади**

1. Концепція авторських шкіл співу видатних представників української культури.
2. Культурологічна система сучасної української вокальної педагогіки.
3. Екологічна концепція української вокальної школи.
4. Угорська національна система музичного виховання Золтана Кодайа.

### **1.2. Вокальна діяльність як мотиваційний процес**

Усі професії - родом із дитинства, з інтуїтивного моделювання маленькою людиною своєї майбутньої фахової діяльності через улюблену гру, забаву. Майбутні професійні співаки починаються з ранньої вокальної діяльності: малими дітьми, часом іще навіть не почавши ходити й розмовляти, вони вже відтворюють почуті мелодії; підрісши ж, прагнуть стати на стільчик, заспівати й уклонитися, отримавши оплески. Такими, загалом, є витoki формування самобутніх, яскравих, експресивних особистостей співаків-солістів, котрим, найчастіше з представників інших мистецьких професій, притаманна велика амплітуда емоційних реакцій. Адже йдуть у цю професію люди не лише з голосом, красивою й виразною

зовнішністю та очевидним сценічним хистом, а й з нездоланим, вродженим потягом до публічності, що, врешті, виявляється одним із головних мотивів фахового вибору.

Вивчення професійної діяльності вокалістів як мотиваційного процесу зумовлене недостатньою увагою до емоційно-афективної поведінки даних фахівців, очевидної саме тоді, коли окремі мотиви (причини обраного напрямку дії), є надто сильними. Такий підхід виводить дослідників вокальної педагогіки за межі вивчення усталеного набору психічних процесів і функцій: сприйняття, пам'яті, мислення й здатності до навчання, що передбачає досі приховані, культурологічні критерії та водночас можливості більшого взаємозв'язку даних функцій. Метою такого підходу вбачаємо введення психологічного поняття "мотивація" в царину педагогічних знань як величини суто культурологічної та експериментальної. Завданням є доказ означеної проблеми через дослідження емоційно-мотиваційної сфери професійної діяльності вокалістів як культурної моделі особливої (часом - дещо дитинної фахово-ментальної) поведінки, зорієнтованої на творчі досягнення.

Осмислення психологічного ракурсу проблеми професійної мотивації вокалістів не дозволяє чітко визначити, що ж саме спрямовує людину співаючу до діяльності. Відповіді на це питання нам не дають ні декілька теорій мотивації, диференційованих на: а) змістовні (теорія потреб М.Туган-Барановського, ієрархія потреб А.Маслоу, двофакторна теорія Ф.Герцберга) та б) процесуальні (теорія сподівань В.Врума, теорія справедливості Дж.Роузла, комплексна процесійна теорія М.Портера-Лоулера); ні відомі результати Н.Аха, Р.Кларка, Д.Макклелланда, КЛевіна, Ж.Піаже й П.Фресса, Х.Хекхаузена, Л.Виготського, Д.Леонтьєва та ін. Очевидним недоліком цих праць є їх відірваність від контексту професійної діяльності творчої особистості. Це надто помітно, коли йдеться про таку особливо сприятливу для вивчення зазначеної проблеми галузь музичної культури як сольний спів.

Розв'язання сучасних проблем профіпізації вокалістів через види фахової підготовки пропонує фонопсихолінгвістична теорія сольного співу, положення якої підтверджує емпіричний досвід, що базується на основі практичних надбань української вокальної школи.

Нетрадиційний ракурс дослідження емоційного стану співаків із позицій медичної психології пропонує Т.Зубарева. У музикознавстві закони професійної діяльності вокалістів через закони педагогіки було виведено Н. Гребенюк. Дію свідомого та несвідомого на творчі процеси й емоційну сферу художньої особистості співаків вивчає І.Колодуб. Цікавим є підхід до процесу виникнення та взаємодій так званих вокальних феноменів, що стали цариною вивчення Р.Стевика, Р.Уорнера та Дж.Хансена. Йдеться про специфічні, проміжні стани фонації, що виникають на стику мовчання, мовлення і співу, вмотивовані тим особливим емоційним станом комунікантів, що виникає мимовільно, у ході фахового спілкування. Аналіз результатів цих авторів корисний в подальшому уточненні культурологічних аспектів сольного співу.

У монографії “Українська вокальна школа” та окремих публікаціях нами було розглянуто лінгвокультурні проблеми вокалістів, які приходять до сольного співу дорослими, з інших фахових страт; цього ж разу дослідницьким матеріалом є реальна мотиваційна сфера тих, для кого вища музична освіта є першою і відправною точкою професійної діяльності. Незмінно спрямовані на досягнення високих професійних результатів у молоді роки, прагнуть якомога довше їх утримати, передовсім - у виконавстві, або через опанування новими фаховими видами (найчастіше - це вокальна педагогіка; оперна режисура; музичногромадська, науково-методична, публіцистична діяльність) чи й іншими професіями (відомі приклади перекваліфікації співаків у політиків, дипломатів, чиновників культури, музичних редакторів, концертних адміністраторів тощо). Так чи інакше, але всі відомі вокалісти прагнуть творчого довголіття і працюють до останнього подиху. Поняття “пенсія” сприймається ними як екстрим, а для

кар'єри вокального педагога і поготів не існує вікових обмежень. На такому довгому професійному шляху відбуваються численні драми й трагедії, киплять шекспірівські пристрасті, - нуртує безперервна емоційна діяльність непересічних обдарованих особистостей, що має постати тут цілісним мотиваційним процесом.

Як відомо, спорідненість між поняттями мотивації та емоції походить від спільного латинського терміна “тоуеге” - (спонукати до дії) адже між мотивацією та емоцією є подібність і різниця, що полягає не лише в префіксі “е”, що позначає рух назовні. Акумуляовані в особі вокаліста, обидві зазначені професійні якості (в їх позитивному вимірі) - конче необхідні для творчого зростання й посилюють одна одну, стимулюючи кар'єрний рух. Однак надмірна мотивація та різнополусові емоції, що виникають у ході подолання нових фахових завдань, можуть і зашкодити, й навіть сприяти втраті певних вокальних можливостей, особливо ж, коли вони незначні від природи (доцільно тут згадати філософську ідею радісної, “сродної” праці Г.Сковороди). Так, надто інтенсивна мотивація ускладнює адаптацію співаків-виконавців, по-перше, до нового репертуару (особливо - сучасної атональної музики, що подекуди потребує застосування антивокальних прийомів, а це призводять до перевиснаження й навіть псування голосниць) і, по-друге - до нових видів фахової діяльності, передовсім - педагогічної. Адже бути досвідченим співаком зовсім не означає, що можна відразу ж стати таким самим вдатним вокальним наставником: це різні, хоча й суміжні професії. Потрібен час для психологічної перебудови і напрацювання конкретних педагогічних навиків (зазвичай, отримуваних емпірично, через проби й помилки, результатом чого є зіпсовані молоді голоси). Тоді в професійній діяльності такого зрілого вокаліста, але молодого педагога з'являються певні ознаки негативних емоцій, що підмінюють адаптивну поведінку емоційно-афективною аж до повної перебудови особистості.

Існує ще одна важлива проблема психологічної самоадаптації співаків, і пов'язана вона з віковими змінами. Суть її полягає в тому, що мотиви

професійної діяльності вокалістів-виконавців (особливо - такого умовного жанру, як опера) з віком трансформуються в особистісні якості й часто стають емоційним віддзеркаленням зіграних ними типажів, ототожнюючись із власними, дуже часто - патологічними рисами характеру. Не в змозі вийти з ролі не тільки по закінченні вистави, а й по закінченні своєї сценічної кар'єри, продовжують інтригувати, часто змінюють свій зовнішній образ та психологічно роздвоюються у реальному житті, що також є демонстрацією зразків емоційно-афективної поведінки. У будь-якому разі, - щаслива чи невдала кар'єра оперного співака, - момент її завершення є завжди серйозним потрясінням, навіть для осіб зі стійкою психікою. Навіть ті відомі оперні співаки, що залишили сцену із власної волі та вчасно й успішно зайнялися педагогікою чи вдало перекваліфікувалися, буває, зізнаються, що їм доводиться пересилювати себе, щоб увійти до свого колишнього театру в якості слухачів, чи навіть пройти повз нього.

У зв'язку з усім цим доцільно вдатися до виразу: “оптимум мотивації-”, а точніше, - відомого закону Йєркса-Додсона, пов'язаного своїм змістом із адекватністю чи неадекватністю реакцій особи даній ситуації, а відповідно - співвідношенню між інтенсивністю мотивації та реальними психоемоційними та психофізичними можливостями індивіда. Описана ж тут емоційно-афективна демонстративна поведінка вокалістів виникає саме за межею класичної норми моделі культурної поведінки, - власне, оптимуму.

Цікаво, що описи її клініки в медичній літературі практично співпадають із рясніючими на сторінках періодики, документальних і художніх видань описами характерів найвідоміших вокалістів, особливо оперного та естрадного напрямків. А схильність до невірноважених емоційних реакцій помітна вже на початку занять із деякими молодими співаками, особливо - колишніми вундеркіндами (якщо ті не втратили голос, експлуатуючи його в мутаційний підлітковий період). До них належать і ті, для кого властивий так званий “синдром відмінника” (причиною ж типової ситуації: “п'ятірки” з усіх предметів, окрім фаху, також є завелика

мотивація). Серед інших прикмет зазначимо специфічні слізні реакції початківців на професійні зауваження викладача (надто - межуючі зрізкими перепадами настрою, аж до надмірних веселощів).

Надто ж небезпечними є випадки “зникання” студента з класу сольного співу на тривалий час і без попередження та поважних на те причин, з наступними посиленнями на уявну хворобу, поважні обставини тощо (нормою ж є здатність до стабільно-позитивних емоцій в режимі довгих дистанцій творчої співпраці, - свого роду комунікативний “марафон”).

Ці спостережені нами моделі поведінки учнів-вокалістів (на перший погляд, - “дивацтва”) найчастіше екстраполюються на зазначену фахову площину. Як правило, в роботі з такими особами виникають проблеми не лише виховного, а й вокально-методичного змісту: таким учням буває важко фіксувати вірні м’язові відчуття та відтворювати вже знайомі прийоми співу; врешті, вони можуть виявитися нездатними до навчання (навіть із вираженим комплексом природних даних для сольної кар’єри). Тому слід відразу пояснювати бідолахам, безпідставно “хворим на спів”, що у світі існує безліч інших професій, які дозволяють їм бути причетними до вокального світу, не співаючи самим. Адже припинити цей потяг із часом важчає з-за вельми вагомої обставини: виникає нездоланна потреба в співі, по-перше, як джерелі насолоди (через специфічні відчуття резонування), по-друге, як у можливості емоційного задоволення через демонстративну поведінку. Попри існуючий жорсткий природний відбір, що врешті-таки відсіває випадкових вокалістів-виконавців і вимушує їх перепрофілюватися, було б суттєвим розробити і впровадити попередню психологічну експертизу та спеціальні тестування для абітурієнтів, наявні в інших, далеких від співу й сцени професіях.

Зосередимося на такому типіві емоційних взаємодій творчої особистості та середовища, який ввібрав у себе ідею вокально-професійного досягнення, - змагання з установленими фаховими критеріями найвищої якості. Змістом професійного стимулу (лат. згішіїиз - спонукання до дії) є творчий процес, який неминуче призводить або до успіху, або до поразки: у спрощеному

вигляді ця система становить пару протилежностей: “добре-погано”; “успіх-невдача”. Щодо співаків, то подібна класифікація доцільна не лише для періоду учнівства та на ранніх стадіях самостійного професійного становлення, - їй підпорядковане все життя в мистецтві, коли кожен вихід на сцену є іспитом на фаховість. Критерії успішності також легко диференціювати, особливо, якщо певна взаємодія із середовищем залишається орієнтованою на досягнення; результат же (високий рівень майстерності) вокалісти прагнуть зафіксувати на тривалий період, і часто зберегти результат буває значно важче, ніж його досягти. Такий підхід зумовлює формування своєрідних психологічних стандартів оцінювання, тому й критерії творчої успішності співаків, в ідеалі, мають бути орієнтовані на: а) якість виконання (рівень майстерності як результат діяльності), б) особу (порівняно з попередніми результатами тієї ж особи), в) інших осіб (у порівнянні з досягненнями інших у ситуації змагання). Завдяки цьому, виробляється певна модель спонукання досягнення успіху вокалістами, що постає спробою збільшити чи зберегти максимум здатності до тих видів професійної діяльності, відносно яких можна й надалі застосовувати даний критерій успішності. Якщо ж досягнення мети з часом і досвідом спрощується, то й стимул поступово зменшується, навіть до його повного зникнення, хоча зовнішні та внутрішні подразники залишаються незмінними (йдеться про динаміку посилення конкуренції, необхідність у повсякчасному дотриманні вокальної форми тощо).

Так само буває, коли щось професійно бажане залишається недосяжним: скажімо, перші ролі, сольні концерти, перемоги в конкурсах, високі звання, премії тощо. Трапляється, що вокаліст довіку залишається на других чи епізодичних ролях або навіть мусить перепрофілюватися в хориста (що нині буває досить-таки непросто з-за відсутності у більшості солістів необхідних для цього навичок гуртового співу, а також відповідної моделі поведінки “несоліста”). Це часто деморалізує вокаліста-індивідуала, призводить до значної психологічної перебудови особистості, вмотивовує емоційно пригнічений



стан, що часом переходить у тривалу депресію. Тому назріло питання вчасної диференціації студентів музичних ВНЗ на солістів і артистів хору. Досвід же ансамблевого співу, на нашу думку, неодмінно мав би отримати кожен вокаліст, оскільки нині вже втрачено традицію виховання солістів у хорових колективах, що є одвічною, питомою ознакою української вокальної школи.

Саме тут слід зазначити існування цілком протилежного процесу: повернення солістів-вокалістів до хорового співу через церковні осередки. Відлік розпочав відомий баритон, у 1928-49 рр. - провідний соліст Київської опери Всеволод Пекарський (1906-2001), котрий паралельно співав у Володимирському соборі у страшні тоталітарні часи ХХ ст., через що й змушений був передчасно, на піку кар'єри залишити театр (з розповіді співака, його поставив перед таким вибором тодішній директор театру). Подібне ж сталося в 1947 р. й у житті талановитого студента вокального та диригентського відділень Полтавського музичного училища Михайла Бойка (1924-2003), якого було виключено з цього навчального закладу по доносу, й він не став світським співаком, а відомим у православному світі Протоієреєм і до останніх років опікувався хором Київського Свято-Покровського жіночого монастиря (у розмові з автором 14.01.1998 р., о. Михайл вмотивував цю драматичну обставину свого життя тим, що не можна служити водночас Богові й момоні).

Відрадно, що нині частішають випадки, коли молоді українські оперні співаки є відкритими прихильниками церковного хорового співу й роблять це не ради слави й грошей, а для спасіння душі, демонструючи справді християнське смиріння, що, в ідеалі, має бути визначальним мотивом завше непростого процесу психологічної й фахової перебудови соліста в хориста (зазначене заслуговує окремої уваги й вивчення).

Ідея професійної мотивації вокалістів, таким чином, обертається докіль двох можливостей: досягнення успіху або уникнення невдачі (відповідно, превалюють дві тенденції: досягнення й уникання, тобто, “надія на успіх” і “страх поразки”). Остання часто провокує третій, проміжний стан

“психологічної втечі”: найчастіше - в хворобу, вигадані обставини, яких існує стільки, скільки є змістовно еквівалентних класівспіввідношення “індивід - середовище”. Їх розмежовують, виходячи з особливого цільового стану, прагнення до якого особливо спостерігається у вокалістів. Ідеться про мотивування: раціональне пояснення індивідом причин дії через вплив певних обставин. Цільовий стан мотивування відрізняється від мотивів поведінки як одна з форм їхнього усвідомлення та дозволяє виправдовувати й навіть маскувати свої дії, начебто приводячи їх у відповідність із соціально-суспільними, а також особистими нормами. Це, звичайно ж, славнозвісні “пошуки винних” (наприклад, голос не звучить внаслідок порушення режиму, поганого вчителя, неправильного лікування у фоніатра тощо). Поряд із бажаними цільовими станами дійсні мотиви професійної діяльності вокалістів можна визначати ще й через ті специфічні, приховані емоційні стани, яких дана особа старанно й демонстративно уникає, користуючись словесними формулами типу: “Мені це не властиво”, насправді ж чинить навпаки (відомі випадки демонстративно-епатажної й навіть зловмисної поведінки світових вокальних знаменитостей, що, будучи особами публічними, дають численні інтерв'ю протилежного до своїх дій змісту). Вміло використовують у особистих цілях свою професійну популярність і деякі відомі вокалісти з комерційними нахилами, стрімко й легко роблячи підприємницьку чи іншу кар'єру, завдяки “впливовим” знайомствам із любителями їх мистецтва.

Розглянемо, нарешті, емоційний статус співака в проекції на його голос, як найбільш вразливий та стрижневий пункт вокально-мотиваційного процесу. Професійно-виконавська практика робить емоції тим головним виражальним засобом, від якого походять якості голосу: тембр, динаміка, інтонація, а також рівень енергетичної мобілізації організму, необхідний для здійснення емоційних функцій, забезпечуваних діяльністю вегетативної нервової системи в її взаємодії зі структурами головного мозку (отримання очікуваних емоційнопозитивних стимулів від слухачів оптимізує цільовий

емоційний стан вокаліста). Мотивом внутрішнього стимулу є відчуття комфорту в голосовому апараті співаючого (зрілі співаки кажуть, що вони досягли максимуму зручностей у співі). І педагогу слід віділяти головну увагу не покращенню якостей звука (що є кінцевим результатом процесу виховання голосу), а формуванню власне голосотворчої системи (дихання - гортань - резонатори). Це вимагає довгого часу й послідовної клопіткої роботи над створенням цілісного комплексу психофізіологічних та психоемоційних компонентів, стосунки яких в ідеалі мають носити характер комфортної взаємодії, націленої на отримання корисного результату. Великою оманю для спраглих співу помилково вважається спрощення і скорочення насправді довгого й тернистого шляху виховання голосу, що спостерігається у хибній практиці скороченого терміну навчання сольного співу й навіть існуючого подекуди екстернату. Фактором, детермінуючим формування й реалізацію голосотворчої системи, дійсним і незмінним її компонентом, що впорядковує взаємодію елементів голосотворення, є емоційно-мотиваційний механізм вокаліста. Водночас це - визначальник рівня професійної культури співака. Ситуативний парадокс полягає в тому, що модель майбутнього звукового результату виступає в якості емоційно-мотиваційної детермінанти, яка формує параметри цього результату ще задовго до його появи, й тут дуже допомагає зосередження співаючого на особливому емоційному стані передчуття досконалого звука, що спостерігається при переході від звичайної мови до вокальної. Цікавими є медико-психологічні спостереження Т. Зубаревої, яка за основний мотиваційний компонент процесу голосотворення взяла фарингс.

Зосередимося на аналізі вищого мотиваційного стимулу вокалістів: прагненні художнього результату творимого ними співослова, - тієї сукупності знаків і значень, де кожен склад дійсно стає семантичною одиницею вимови. Саме в такий спосіб стає можливим вироблення самобутньо-індивідуального, рідкісно неповторного, емоційно наповненого, семантичного типу інтонування. Він акумулює в собі ознаки відповідних

національних вокальних шкіл із притаманною їм особливою експресивністю виконання творів рідною мовою, що буває надто помітним у контексті полімовного репертуару певного виступу. Вібраційні відчуття фонем рідної національної мови стимулюють роботу всієї вокально-фонаційної системи, створюючи стан комфорту в ділянці гортані.

В емоційній пам'яті вони залишаються в якості вмотивованих позитивних емоцій, посилених реакцією слухачів та схваленням викладача. Незвичні й приємні, такі відчуття поступово стають необхідними й переходять в зону автоматичних навиків. Вмотивовані прагненням семантичної досконалості, музично-образні емоції вокалістів у процесі роботи над системою голосотворення формуються у вірні виражальні якості (тембр, вібрато, інтонація, динаміка, політність звука); активізується дихання, підключається асоціативна пам'ять, посилюється комунікативність, - урешті, формується абсолютно неповторний, індивідуальний виконавський стиль, - образ співаючого, далі вже безпомилково вгадуваний слухачами та позначений самобутньою національною експресією.

Оскільки значна частина комунікацій у співі відбувається безслівно, через мімічне вираження емоцій, для виявлення суті емоційних реакцій передовсім звертаємо увагу на вираз обличчя співаючого. Виражені через міміку та специфічні проміжні мовно-вокальні стани, ті чи інші емоції найчастіше визначають як напрямок подальшої фахової взаємодії у класі сольного співу, так і спрямування професійних взаємин зрілого виконавця. Буває, що студент приходить на заняття збентеженим і з виразу його обличчя видно, що він воліє не співати, а обговорити якусь важливу для нього проблему.

Однак час індивідуального заняття обмежений, - урок почався, і педагог під час розспівки мусить пильнувати за мімікою співаючого, оптимізувати його емоційний стан, вмотивовуючи це фаховою доцільністю, - інакше урок може й не відбутися. Так виробляється славнозвісний "вокальний характер": коли ніякі обставини не можуть зашкодити головному: співу. Зосередження

ж на якійсь одній: вокальній чи мовній комунікації може так і не виявити ту дійсну проблему, що, цілком можливо, вимагає значно більшого, точнішого й глибшого розуміння її суті, а, будучи пропущена, здатна деморалізувати всі подальші заняття й навіть спричинити психологічний дискомфорт міжпедагогом і студентом.

Тому слід спокійно переходити до уроку й, обговорюючи в його ході зміни помічених емоцій та їх вплив на спів, переконати співака, по-перше, у власній емоційній емпатичності до його проблеми, а по-друге, в тому, що, хоча проблема й існує, найбільше вона заважає професійній роботі (не сплутати емоційну емпатичність із емоційним зв'язком!). Непідробно щире співчуття з боку вокального педагога не обмежується лише вербальним рівнем емпатії, а має бути емоційно підкріплене відповідними інтонаціями, мімікою та показом голосом; особливо ж корисним тут є доброзичливе співставлення, - гіперболізоване копіювання педагогом тих чи інших похибок у співі студента.

Педагогічний етикет не дозволяє втручатися в особисте й емоційне життя студентів, і про деякі делікатні, приховані проблеми молодих співаків можна лише здогадуватися. Мотиви обману щодо тих чи інших порушень режиму (що неминуче позначається на звучанні голосу), можуть бути різні, особливо в тому цнотливому віці, коли особистість лише починає набувати інтимного досвіду. Визначити зазначені мотиви можна, спостерігаючи за невербальною поведінкою студентів-вокалістів у класі сольного співу, й уже безвідносно наявності мовного бар'єру чи його відсутності<sup>5</sup>. Цікаво, що й під час сценічного виступу будьякий обман публіки (невпевненість у тексті, незнання мізансцен тощо) також помітний через надмірну старанність поведінки, форсування звука, напруження м'язів корпусу й обличчя, де вклякає так звана "посмішка номер три", - схожа на болісну гримасу, недоречну в емоційному контакті. Обманути ж себе неможливо.

Отже, виходячи зі змісту матеріалу та беручи мотив за бажаний цільовий стан у межах діяхронічних стосунків лінгвокультурної моделі

“індивід - середовище” (згідно шкали, запропонованої Х. Хекхаузеном та за принципом синхронії”), доходимо висновків про те, що основними віхами професійної діяльності вокалістів, утворюючими цілісний мотиваційний процес, є: 1) мотив як оціночна диспозиція; 2) ієрархії мотивів та проблема їх вимірів; 3) мотивація поведінки, відповідна перспективі досягнення (актуалізація мотивів, проблема виділення ситуаційних умов, до кола яких входять і меркантильні: наприклад, прагнення оперної кар’єри, оскільки саме оперні співаки - найбільш високооплачувані); 4) проблема мотиваційного конфлікту між різними цілями; 5) спонукання до дії певним мотивом, позначеним як мотивація; 6) цілеспрямовані дії, що часом призводять до мотиваційного конфлікту між різними фаховими цілями; 7) мотивована діяльність, утворювана сприйняттям, мисленням, здатністю до навчання та відтворення знань, мовно-вокальним рівнем особи; 8) процесуальність мотивації, що рівномірно пронизує весь поведінково-емоційний акт людини співаючої, контактує з механізмами психічної саморегуляції та визначає індивідуальний мотиваційний статус фахівця.

Культурологічний ракурс вивчення мотивів професійної діяльності вокалістів є надзвичайно перспективним для застосування його розробок на особистому та суспільному рівні, оскільки, по-перше, дозволить вчасно й точно визначити ті напрямки творчості, де буде найповніше виявлено, розвинено та використано функціональні здібності; по-друге, пояснюватиме шляхи вибору між можливими діями, спрямованими на фахові досягнення, варіанти сприйняття невдачі та можливий зміст перепрофілювання; по-третє, зумовлюватиме інтенсивність і наполегливість у досягненні вибраної мети. Розглядаючи професійну діяльність вокалістів як цілісний мотиваційний процес, зазначаємо його безперервність, обумовлену фаховим розмаїттям, що гарантує творче довголіття.

### **Питання для самоконтролю**

1. В чому полягає недостатність мотиваційного процесу в професійній діяльності вокалістів?

2. В чому полягає осмислення психологічного ракурсу проблеми професійної мотивації вокалістів?
3. Назвіть видатних представників українського музикознавства які досліджували емоційний стан співаків із позицій медичної психології.
4. Розкрийте підходи психологічних стандартів оцінювання на фаховість співаків.
5. В чому полягає ідея професійної мотивації вокалістів?
6. Проаналізуйте професійну діяльність вокалістів як цілісний мотиваційний процес.

### **Реферати, доклади**

1. Емоційний стан співаків в контексті медичної психології.
2. Професійна мотивація вокалістів.
3. Мотиваційний процес у професійній діяльності вокалістів.
4. Емоційний стан співаків у роботах видатних представників українського музикознавства.

## **ГЛАВА II. ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАНЯТТЯХ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ**

### **2.1. Музика й спів – засоби формування педагогічної культури**

Формування культури особистості відбувається в «мистецькому середовищі» при вивченні мистецьких дисциплін, які й сприяють формуванню її компонентів. Одним із найважливіших елементів мистецтва є музика, в якій знаходимо всі необхідні та достатні сторони мистецтва в їх тісній взаємодії, в їх нерозривному сплаві. Музика надає певної позитивної спрямованості людині, формує її культуру. Це стосується і вокальної музики, котра є надзвичайно виразною, оскільки впливає на слухачів усією сукупністю художніх і технічних засобів виконавства, перш за все, звуками голосу (його діапазоном, тембром, динамікою), що просякають змістовий та емоційний текст, роблячи його «живим» і виразним. Про це свідчить історія.

Ще в давній Месопотамії процвітали різноманітні мистецтва, була створена система музичного запису. У Давньому Китаї в програму навчання та виховання дітей входили шість мистецтв: мораль, письмо, рахунок, музика, стрільба з лука, верхова їзда. Про співвідношення музики та людини, про управління цим процесом писав давньокитайський філософ Сюнь-Цзи. Музика розглядалась як символ порядку та цивілізації. Значну увагу музиці приділяли в античному світі. Софісти розширили програму освіти за рахунок вивчення граматики, діалектики, навчання мистецтву дискусії. До цих предметів з часом додалися ще чотири: арифметика, геометрія, астрономія та музика, що в сукупності склало семичастну «ен-кікрос-пайдейю» (енциклопедію), яка була передумовою програми «семи вільних мистецтв», які згодом стали символом освіченості аж до нового часу.

Так, музичні школи давали в основному літературну та музичну освіту з елементами наукових знань. При цьому «Іліада» та «Одисея» Гомера були дидактичним матеріалом при навчанні грамоті та музиці, їх виголошували співучим голосом у супроводі струнних інструментів. Піфагор започаткував традицію порівнювати суспільне життя з музичним ладом і оркестром, у якому кожній людині, подібно до інструменту в оркестрі, відведено свою роль.

Філософ розробив учення про евритмію – здатність людини знаходити правильний ритм у всіх життєвих проявах – не тільки в співі, танці та грі на музичних інструментах, але й в думках, вчинках, речах. Через знаходження правильного ритму, який згодом почали називати «тактом», людина могла увійти не тільки в ритм життя свого міста, але й підключитися до ритму світового цілого – життя Космосу, що ґрунтується на законах Вселенської гармонії. Піфагор встановив мелодії та ритми, за допомогою яких впливав на душі учнів. Це мелодії супротив гніву, роздратування, нудьги та інших душевних мук.

Платон вважав, що могутність і сила держави залежать від того, яка музика в ній звучить, в яких ладах і ритмах, тому що останні мають здатність



робити душі людей відповідними ним самим. А тому в державі повинна бути лише така музика, яка допомагає особистості піднятися до рівня суспільних вимог і усвідомити свій власний світ як єдність з полісною общиною. У трактаті «Держава» Платон, говорячи про ідеали та програму різнобічного виховання особистості, пропонував забезпечити «для тіла – гімнастику, для душі – музику». Аристотель також вважав музику засобом гармонізації людини з суспільним життям. Він розробив учення про мімесис, до складу якого ввійшла концепція катарсису, згідно з якою в душах глядачів і слухачів відбувається вивільнення від болісних афектів. Учений детально описав музичні лади, котрі призводять до зміни психіки в різних напрямках.

Музика, котра звучить в одних ладах, робить людину жалісливою, а в інших, – роздратованою: так урівноважуючий вплив на психіку має дорійський лад (мужній, серйозний), фригійський лад – неврівноважений, збуджуючий, лідійський – жалібний. З метою виховання добропорядних громадян виконували музику, написану в дорійському ладі, котра виконувалась струнними інструментами (ліра, кіфара). Давні греки називали неосвічену людину ахореутосом, тобто такою, що не уміє співати, танцювати, грати на музичному інструменті і, таким чином, не може брати участь в хорей – музично-хореографічному дійстві, котре об'єднувало всіх жителів давньогрецького полісу в єдине ціле. У Давньому Римі в I ст. основними вважались дев'ять шкільних дисциплін, з-поміж яких виділялась і музика (Цицерон, Сенека, Плутарх та ін.).

Однак уже в II ст. навчальні заклади набувають практичної спрямованості: готують сильних, вольових, дисциплінованих громадян. З програми виховання виключають музику і спів, тому що вони «сприяють більше мріяти, ніж діяти». Програма виховання і освіти у Візантії передбачала варіант семи вільних мистецтв, до яких було введено і музику, а в програму шкіл грамоти входив церковний спів (Костянтин Багрянородний, Максим Ісповідник та ін.). Візантія справила великий культурний вплив на держави Сходу, Західної та Східної Європи. Так, піклуванням Володимира та

інших князів Київської Русі після прийняття православного християнства створювались «школи учення книжкового», до програм яких включали сім вільних мистецтв, зокрема, музику.

Філософсько-педагогічна думка європейського середньовіччя головну мету освіти вбачала в спасінні душі, а виховання було своєрідною єдністю релігійної та світської освіти, в основі яких знову ж таки сім вільних мистецтв, витoki яких знаходились у Римській імперії (Фома Аквінський, П'єр Абеляр, Гуго Сен-Вікторський, Вінсент де Бове та ін.). З'являється так зване лицарське виховання, що включало «сім лицарських чеснот», до яких входили спів власних віршів і гра на музичному інструменті.

Для навчання запрошувались музиканти і поети (менестрелі, трубадури). Прекрасною сторінкою в історії світової культури та педагогічної думки стала епоха Відродження та Реформації. Вчені цього часу називають людину найвищою цінністю, прагнуть розкрити в ній все найкраще (Вітторіно да Фельтре, Томазо Кампанелла, Франсуа Рабле, Мішель Монтень та ін.). Інтенсивно розвивається мистецтво, зокрема, музика. Вважалося, що не можна «вважати достатньо вченою ту людину, яка не займається музикою», що необхідно розвивати музичні сили людини, котрі допомагають зрозуміти, осмислити природу музики, отримати від неї задоволення.

Особливу увагу вчені звертають на розвиток особистості вчителя. Останній повинен уміти співати, а якщо він не отримує «задоволення від музики, то він створений без гармонії». Школа та педагогіка в новий та новітній час (середина XVII – XVIII ст.) прагнула зробити особистість вільною, за допомогою виховання та освіти обновили духовну природу людини, сформувати особистість, яка сприймає оточуючу дійсність як цілісний світ, що є частиною інших світів (Френсіс Бекон, Рене Декарт, Ян Амос Коменський, Джон Локк, Дені Дідро, ЖанЖак Руссо, Йоган Песталоцці та ін.). Так, Я. А. Коменський, формулюючи теорію культурних обдаровань, одним із шляхів вважав практичне оволодіння мистецтвом за допомогою

«прекрасних вправ». У першу чергу це стосується вчителя, який повинен бути взірцем, правилом і опорою для інших.

Велику увагу музиці приділяв Ж.-Ж. Руссо. В своїй роботі «Еміль, або Про виховання» він зазначав: «...Щоб добре знати музику, недостатньо передавати її, необхідно займатися і композицією, і одному треба вчитися разом з іншим, а інакше не будеш ніколи її знати». Цим автор хотів підкреслити необхідність поєднання музичної освіти з музичним вихованням особистості. І. Г. Песталоцці був прихильником всебічного розвитку особистості, оскільки сама природа людини бажає цього: «Око хоче дивитися, вухо слухати, нога ходити, а рука хапати. Але також серце хоче вірити та любити. Розум хоче мислити». А тому з метою гармонійного розвитку особистості необхідно використовувати різноманітні засоби, особливо, на цьому наголошував видатний педагог, спів: «У природі є два загальних увідних засоби будь-якого мистецтва, застосування яких повинно передувати всім іншим засобам мистецтва, або у всякому випадку здійснюватися одночасно з ними, – це спів і почуття прекрасного».

Спільна молитва, яка практикувалася раніше в гімназіях, ліцеях, школах, єднала вчителів та учнів, концентрувала увагу, настроювала їх на серйозне навчання, дисциплінувала, отже, була організаційним засобом навчання. Молитва дозволяла особливо відчувати час, власні форми організації часових структур, звертала людину до розуміння себе, високих образів, «зводила розум до серця». Таким чином, спільний спів молитви був і засобом нормального та естетичного виховання.

Разом з цим такий спів молитви не враховував національні та релігійні особливості учнів, не передбачав їх свободи віросповідань. Про вплив музики на розвиток особистості говорив і К. Д. Ушинський. Він зазначав, що музика впливає на формування духовного світу особистості в тому випадку, коли вона підготовлена до сприйняття та спілкування з нею. В першу чергу це стосується вчителя, оскільки «у вихованні все ґрунтується на особистості вихователя, тому що жива сила витягується з живого джерела людської

особистості». Такої ж думки дотримувався П. П. Блонський: «...більше поезії та музики».

У вчителя є балалайка, гітара або скрипка – півгодини гри учителя хіба не будуть дуже, дуже корисними для дітей?... Хіба не урок це, якщо у нас відбудеться імпровізований концерт?...». І далі педагог стверджує, що запорукою успішного уроку є «наявність поетичного настрою в душі вчителя, котрий також співає, малює, розказує». І тому процес підготовки вчителя повинен передбачати вивчення музики з обов'язковим її аналізом, спів, гру на музичному інструменті.

С. Т. Шацький надавав великої уваги органічному поєднанню культури розуму вчителя з культурою його почуттів. Він зазначав, що оскільки елементами дитячого життя є фізичний розвиток, мистецтво, розумове, соціальне, емоційне життя та гра, то і вчитель повинен готуватися саме за цими параметрами. А. С. Макаренко позитивно ставився до музичного виховання своїх підопічних, розвиваючи художню самодіяльність.

Видатний педагог був переконаний у тому, що «в майбутньому в педагогічних вузах обов'язково буде викладатись і постановка голосу, і пози, і володіння своїм організмом, і без такої роботи я не уявляю собі роботу вихователя. Певна річ, постановка голосу має значення не тільки для того, щоб красиво співати або розмовляти, а щоб уміти найбільш точно, переконливо, владно висловлювати свої думки і почуття. Все це питання виховної техніки».

В. О. Сухомлинський писав, що одним із засобів гармонійного розвитку особистості, формування її культури є музика. Вона збуджує думки і почуття, викликає натхнення і насолоду, збагачує духовний світ людини, адже «музика – це джерело думки..., музика – це найсприятливіший фон, на якому виникає духовна спільність вихователя і дітей». Видатний учений вважав, що дієвість педагогічної культури вчителя має вияв у духовній діяльності, в процесі якої використовуються, зокрема, музичні твори.

Аналіз досвіду педагогів минулих століть дає підставу стверджувати, що музика і спів є засобами формування культури особистості взагалі та культури вчителя зокрема. Сучасні педагоги-музиканти, педагоги і психологи вбачають різні шляхи її формування, спираючись на авторську інтерпретацію її сутності та компонентів. Аналізуючи вказані роботи, можна виділити основні компоненти професійної педагогічної підготовки студентів мистецьких факультетів: знання, уміння, особистісні якості та інтерес.

### **Питання для самоконтролю**

1. Яку роль музиці приділяли в античному світі?
2. Розкрийте сутність музики як однієї із найважливіших елементів мистецтва.
3. У чому полягає концепція катарсису Аристотеля, який вважав музику засобом гармонізації людини з суспільним життям?
4. Які дев'ять шкільних дисциплін, з-поміж яких виділялась і музика вважались основними у Давньому Римі?
5. Розкрийте сутність учення Піфагора про евритмію.
6. Розкрийте основні риси програми виховання і освіти у Візантії?
7. Яку роль музиці приділяли у XVII – XVIII ст?
8. Розкрийте висловлювання В. О. Сухомлинського, щодо засобів гармонійного розвитку особистості.

### **Реферати, доклади**

1. Роль музиці в античному світі.
2. Концепція катарсису Аристотеля
3. Учення Піфагора про евритмію.
4. Роль музиці у XVII – XVIII ст.

## **2.2. Формування вокально-виконавської культури у студентів в процесі освоєння ними навчальної фахової дисципліни «Постановка голосу».**

Необхідність модернізації системи вищої освіти в логіці культурологічного підходу обумовлена потребою сучасного українського суспільства в підготовці фахівців, що володіють високим рівнем загальної і професійної культури. У зв'язку з цим зростають вимоги до професійної

вузівської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, до його музично-педагогічної культури, складовою якої виступає вокально-виконавська культура. Вокально-виконавську культуру вчителя музичного мистецтва ми розуміємо як інтегративну якість особистості, що містить в собі ціннісне ставлення до спадщини людства в області різних видів співочої діяльності, компетентність в сфері вокальної педагогіки, власне вокально-виконавську майстерність, а також творчу активність в вокально-педагогічній діяльності.

У науково-методичній літературі специфіка вокальної підготовки майбутніх педагогів-музикантів розглядалась в різних аспектах: методика співу з позицій професійного виконавства (Л. Дмитрієв, М. Микиша, В. Морозов та ін.); досліджувались питання вокально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музики у ВНЗ (О. Баженова, К. Барвінська, В. Ємельянов, О. Плеханова та ін.) та питання оволодіння вокально-виконавською технікою (Н. Гребенюк, К. Матвєєва, А. Менабені). Проблемам розвитку співацького голосу і вокально-естетичного виховання школярів присвячені праці Д. Огороднова, Г. Струве, Г. Стулової, Т. Шастіної, Ю. Юцевич та ін.

Дослідження сучасних педагогів (В. Антонюк, К. Судаков, Г. Малярєнко) і психологів (Л. Бочкарьов, І. Калмиков, Г. Шпет) підкреслюють, що саме вокальна культура вже на ранніх етапах розвитку особистості суттєво впливає на формування свідомості, мислення, почуттів і відчуттів, оскільки мозок людини природно сприймає спів з моменту народження. Особливий характер набуває вокально-виконавська культура в діяльності вчителя музики, що проявляється в інтеграції його виконавських і педагогічних якостей. Це складний, багатогранний процес, в якому музичні, художні, артистичні здібності допомагають здійсненню творчої педагогічної діяльності.

Відповідно сучасним вимогам освіти, зокрема вокально-виконавській підготовці приділяється значна увага в структурі професійних компетенцій педагога-музиканта. Серед вимог до вокальної підготовки фахівців, що

містять формування необхідних вокально-педагогічних знань і умінь для постановки голосу, знання об'єктивних закономірностей співочого голосоутворення і основ вокальної методики, особливостей розвитку дитячих голосів і принципів їх охорони, володіння методикою роботи з дитячими голосами, є ще одна актуальна вимога - володіння вокальною культурою виконання. Видатні педагоги-музиканти відзначали, що володіння навичками виконавської діяльності є неодмінною умовою професійної підготовки педагога-музиканта.

Ними особливо підкреслювалось, що в рішенні музично-виховних і освітніх завдань виконавська діяльність вчителя мистецьких дисциплін повинна виступати в єдності з педагогічною складовою. Саме в педагогічній спрямованості вчені бачать особливості музично-виконавської діяльності педагога-музиканта, яка передбачає: орієнтацію на дитячу аудиторію; прагнення захопити дітей музикою на основі власного музикування; залучення учнів до спільної виконавської діяльності; пробудження їх творчих здібностей, уяви, асоціативного мислення та ін.

Вокально-виконавська культура у студентів спеціальності «Музичне мистецтво» формується в процесі освоєння ними різних навчальних фахових дисциплін. Особлива роль належить різним видам співочої діяльності – сольному, ансамблевому, хоровому співу, а також співу в процесі проходження педагогічної практики в школі при роботі з дитячими голосами. Загальновизнаним є той факт, що спів – найбільш поширений і один з найдоступніших видів виконавської діяльності. Однак, не дивлячись на легкість і доступність даного виду музичної діяльності, мистецтво співу опановують не всі. Це пов'язано з тим, що процес постановки голосу здійснюється на протязі тривалого періоду, вимагає формування уявлень про еталонне звучання співочого голосу, освоєння комплексу певних умінь і навичок.

З плином часу в різних країнах під впливом об'єктивних і суб'єктивних причин еталон звучання голосу, як у сольному, так і в хоровому співі

змінювався. Функціональний розподіл музичного мистецтва призвів до формування народної, естрадної та академічної манери співу. Відповідність співочого звуку виконавця певної традиції і манері співу складає суть вокальної культури співака. Вслід за виконавством змінювалися і методи навчання співу. Кожна вокальна школа, пройшовши свій історичний шлях, формувалася на основі загальної та музичної культури нації, під впливом фонетики рідної мови, що знаходило відображення в різних підходах до методики постановки голосу.

Практичний досвід доводить, що не тільки той педагог-музикант зможе зацікавити учнів до вокального мистецтва, хто сам володіє професійними вокальними навичками, добре поставленим співочим голосом, а й той, хто озброєний науково-методичними та історико-педагогічними знаннями. При цьому важливу роль в підготовці педагога-музиканта відіграє набуття знань про вокально-педагогічну і виконавську культуру минулого.

В Україні формування високої виконавської культури майбутнього педагога-музиканта неможливе без залучення народних вокально-виконавських традицій, з яких переважно складалася музична культура минулого в процесі послідовної передачі від покоління до покоління морально-естетичного і художнього досвіду. Формування вокально-виконавської культури як важливого компонента професійно-педагогічної культури педагога-музиканта пов'язане не тільки з професійними знаннями, вміннями і навичками, які студент набуває в класі сольного співу, роботі над репертуаром, але й з індивідуальними особливостями, що є пріоритетними складовими його професійних та загальнокультурних якостей.

Професія педагога-музиканта складна і багатогранна. Щоб пробудити в дітях любов до музики, навчити їх відчувати і цінувати її красу, вміти розвивати музичні і творчі здібності учнів, педагог-музикант потребує наявності певних професійних і особистісних якостей. Аналіз вокально-виконавської практики в навчальному процесі майбутнього педагога-



музиканта дозволяє виділити наступні якості, що характеризують його вокально-виконавську культуру:

- музикальність, що містить художнє втілення, чисте інтонування, художній смак; сукупність вокально-виконавських знань, умінь і навичок, що сприяють досягненню єдності інтонаційно-образного сприйняття, відтворення вокального твору відповідно характеру, стилю і жанру;

- креативність ставлення до виконавства як до творчого процесу, як особливе вміння виконувати, інтерпретувати, переживати музику, наповнювати твори особистісним змістом;

- артистизм, що містить образне мислення, спостережливість, вміння володіти своїм тілом, мовну виразність;

- особистісна професійна позиція – яскраво виражене і обґрунтоване ставлення до вокально-виконавської та педагогічної діяльності.

Для формування високого рівня вокально-виконавської культури майбутнього педагога-музиканта необхідне рішення таких педагогічних завдань, як:

- розвиток індивідуальних особливостей, що складають пріоритетні професійні якості майбутнього педагога-музиканта в галузі вокального виконавства;

- озброєння майбутніх педагогів-музикантів теоретичними знаннями і практичними вміннями, необхідними для успішного розкву їх вокально-виконавської культури;

- виховання готовності майбутніх педагогів-музикантів до процесу формування вокально-виконавської культури у дітей;

- організація активної діяльності студента в сфері вокально-виконавської творчості в процесі аудиторної та позааудиторної роботи.

Педагог-музикант як особистість і професіонал розвивається в ході навчання, виховання, виконавської і педагогічної практики. Отже, процес формування вокально-виконавської культури майбутніх педагогів-музикантів може бути успішним і ефективним, якщо в процесі навчання будуть

реалізовані наступні педагогічні умови: педагогічний супровід фахової підготовки майбутнього педагога-музиканта предметами вокально-виконавського циклу: «клас постановки голосу», «клас хорового виконавства», що містять комплекс практичних завдань, методичні рекомендації для самостійної роботи студентів, матеріали діагностики якості вокально-виконавської підготовки, посилення етнопедагогічної спрямованості змісту вокальної підготовки майбутнього вчителя музики шляхом збагачення навчальних дисциплін матеріалами, що розкривають українські співочі традиції для формування вокально-виконавської культури майбутнього фахівця. Інтеграція аудиторної і позааудиторної навчальної, нормативної і самостійної, концертно-практичної діяльності студентів, що спрямована на формування професійних вокально-виконавських компетенцій майбутнього педагога-музиканта.

Як аудиторна, так і позааудиторна діяльність по формуванню вокально-виконавської культури майбутнього вчителя музичного мистецтва містить весь комплекс практичних, виховних, освітніх і розвиваючих цілей процесу навчання. Так, до видів позааудиторної роботи можна віднести залучення студентів до концертно-просвітницької діяльності в загальноосвітніх школах, проведення конкурсів та студентських олімпіад на краще виконання українських вокальних творів. Невід'ємною частиною позааудиторної роботи студентів є відвідування концертів, прослуховування записів майстрів українського і світового вокального мистецтва, відвідування майстер-класів, які формують у майбутніх фахівців навички вокальної роботи з учнями; використання моніторингу як засобу контролю динаміки формування вокально-виконавської культури майбутніх педагогов-музикантів.

Моніторинг рівня розвитку вокально-виконавської культури майбутніх вчителів музичного мистецтва спрямований на визначення відповідності навчального процесу передбачуваному результату. Мета моніторингу – в системній діагностиці якісних і кількісних змін розвитку компонентів, що характеризують структуру і зміст вокально-виконавської культури

майбутнього педагога-музиканта. Отже, інтеграція загальнопедагогічних і спеціальних знань, умінь і навичок в єдиний комплекс музично-педагогічних здібностей майбутнього вчителя музичного мистецтва вимагає ретельного вивчення педагогічних підходів до їх розвитку.

Вокально-виконавська культура є домінуючим компонентом в ансамблі виконавських якостей педагога-музиканта. Вокально-виконавські дисципліни (постановка голосу, хорове диригування, хорове виконавство) передбачають подальшу реалізацію на практиці набутих умінь і навичок, що ґрунтуються на розвитку музичних, художніх, артистичних здібностей і допомагають здійсненню творчої педагогічної діяльності.

Формування вокально-виконавської культури як важливого компонента професійно-педагогічної культури педагога-музиканта можливе у безпосередній роботі перед аудиторією з концертними, виконавськими номерами, як лектора, музиканта-просвітителя, організатора й учасника колективного мистецького заходу. На основі аналізу науково-педагогічної та спеціальної музичної літератури ми дійшли висновку, що одним із можливих вирішень проблеми формування вокально-виконавської культури майбутнього педагога-музиканта у вищому навчальному закладі може стати професійне навчання, що гармонійно поєднує педагогічну і вокальну підготовку, спрямоване на виховання творчої особистості майбутнього педагога-музиканта в творчих умовах, освітньому просторі, створеному у вузі.

### **Питання для самоконтролю**

1. Охарактеризуйте педагогічні умови, що сприяють розвитку в ході навчання, виховання, виконавської і педагогічної практики.
2. Розкрийте як вокальна культура вже на ранніх етапах впливає на розвиток особистості.
3. З'ясуйте етапи формування вокально-виконавської культури у студентів спеціальності «Музичне мистецтво».

4. Доведіть, що в Україні формування високої виконавської культури майбутнього педагога-музиканта неможливе без залучення народних вокально-виконавських традицій.
5. Розкрийте етапи формування вокально-виконавської культури майбутнього вчителя музичного мистецтва.
6. Виділіть якості, що характеризують вокально-виконавську культуру майбутнього педагога-музиканта.

### **Реферати, доклади**

1. Роль педагогічних умов задля розвитку в ході навчання, виховання, виконавської і педагогічної практики.
2. Вплив вокальної культури на розвиток особистості.
3. Роль вокально-виконавських традицій в Україні у формуванні виконавської культури.
4. Етапи формування вокально-виконавської культури майбутнього вчителя музичного мистецтва.

### **2.3. Реформування освітянської сфери.**

Реформування освітянської сфери вимагає від учителів творчого самовиявлення, професійної компетентності, здатності до саморозвитку та самоосвіти для забезпечення високого рівня освіченості, особистісного й духовного становлення своїх учнів. Значне місце у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва посідає вокально-методична підготовка, яка формує музичну культуру особистості, і потребує постійного вдосконалення.

Формування вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу спрямовується на вирішення задач, пов'язаних з майбутньою професією студентів, тобто з роботою в загальноосвітній школі та різноманітних позашкільних закладах. Результатом цього процесу повинно стати досконале оволодіння основами співацького дихання, вірною позицією звучання голосу, різними видами голосоведення,

динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією.

З огляду на дану проблему нами здійснено її теоретичне осмислення і з'ясовано, що видатні науковці минулого і сьогодення концентрували свою увагу на успішній професійній діяльності особистості в залежності від її природних нахилів, здібностей і вмінь (Я.А. Коменський, А.Д. Дістервег, Г.С. Сковорода); на поєднанні педагогічних здібностей і педагогічній майстерності (К.Д. Ушинський, С.В. Шацький, В.О. Сухомлинський); на теоретичних основах формування особистості вчителя в процесі професійної підготовки (Ф. Гоноболін, М.Кухарев, Н.Кузьміна та інші); на особливостях професійної підготовки майбутнього вчителя (А.Алексюк, Н.Андрієвська, О.Апраксіна, Н.Ничкало, О.Пехота, Т.Сущенко та інші).

Розвиток вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу вважається одним з актуальних питань, яке намагаються вирішити викладачі музичнопедагогічних та мистецьких факультетів педагогічних університетів. Постановка голосу - це процес одночасного формування слухових і м'язових співацьких навичок, спрямованих на вироблення вокальних навичок. Підвищенню ефективності процесу навчання у класі з постановки голосу сприяє розвиток основних вокальних навичок, таких як активізація артикуляційного апарату, вдосконалення дихання, звуковедення, зміцнення верхнього і нижнього регістру співацького діапазону.

Одним з найважливіших елементів роботи над постановкою голосу є процес звукоутворення, робота над ним може тривати протягом усього навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва у вищому навчальному закладі. Особливе місце у навчально-виховному процесі належить розвитку вокального слуху, адже слух вокаліста - це комплекс психічних та інтелектуальних здатностей сприймати та відтворювати звукові враження, орієнтуючись на висотні й ладові співвідношення звуків, темброву належність, метроритмічну організованість, ритмічні послідовності й

комбінації, динамічні відтінки та їх розвиток, гармонічні засоби та процеси, структуру творів музичного мистецтва, а також здатність зберігати у своїй свідомості музичну інформацію, необхідну для професійної діяльності.

На заняттях з постановки голосу ми намагаємося навчити студента імітувати звуки, зміцнюючи при цьому дихання, знаходячи потрібні відчуття у формуванні звукової культури. У сучасній системі постановки голосу метод показу голосом дає бажані результати в тому випадку, коли педагог має добре розвинений вокальний слух, педагогічний дар, грамотне володіння системою педагогічних прийомів та знаннями в галузі фізіології та анатомії голосового апарата, психології, акустики тощо. «Показ звучання своїм голосом дозволяє вплинути на голосову функцію у цілому й організувати її у необхідному напрямку, а оскільки показ звуку безпосередньо впливає на орган слуху і зору, його застосування тісно пов'язане зі здібністю до імітації. Імітація є найкоротшим шляхом до засвоєння вокальних навичок».

Необхідною частиною постановки голосу є розспівки. Це система вправ для зміцнення та розвитку основних вокальних навичок, комплекс вправ для голосових зв'язок. Розспівки дають можливість цілеспрямованого, послідовного і свідомого розвитку вокальної техніки і є найкращою формою створення творчого тону і приведення голосового апарату в робочий стан, а також закріплення основних вокальних навичок. З метою формування вокальних навичок використовуються вокальні вправи для розспівування (тобто, розігрівання голосового апарату); для усунення недоліків голосу (вирівнювання регістрів, виховання високої співацької позиції та чистоти інтонування); для розвитку голосу (розширення діапазону, спів без сипу, на опорі).

Розспівки дозволяють зупинитися на окремих складних елементах вокальної техніки, тренувати їх до автоматичної звички, поступово розширюючи діапазон вокальних навичок. Розспівки підвищують загальний тонус організму співака, викликають стан творчого збудження і стимулюють творчу активність. При постійному тренуванні голосу, на вокальних вправах,

що систематично чергуються, розвивається умовний рефлекс готовності до тривалої, систематичної, повноцінної роботи, що є необхідною передумовою професіоналізму.

Ефективне оволодіння вокальними навичками майбутніми учителями музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу можливе лише у поєднанні з самостійною роботою. Підготовча самостійна робота створює сприятливі умови для засвоєння вокальних навичок на заняттях. Це розучування музично-літературного тексту нового твору, мелодії вокалізу, вокальні вправи на звільнення чи укріплення м'язів голосового апарату, самостійне розспівування, прослуховування записів видатних співаків.

До тренувальної роботи, яка допомагає засвоєнню, закріпленню та розвитку вокальних навичок, відносяться вправи на виконання вокальнотехнічних, художніх завдань, спів вокалізу або вокального твору вдома.

Особливо важливим є метод самостійного розспівування, щоденна так звана «ранкова» гімнастика голосу яка здійснюється студентом за попередніми вказівками педагога. Ефективним є, наприклад, виконання вправ на staccato закритим ротом. Це сприяє фіксації опори дихання і тим самим закріплює її. Вправи виконуються рівно з твердою атакою кожного звуку з повним змиканням голосових складок і диханням за допомогою активних рухів діафрагми.

Одним із важливих чинників у підготовці майбутнього вчителя музики є формування умінь психотехніки, цей процес відбувається на основі теорії К.Станіславського. Особливу увагу К.Станіславський приділяв питанням аналізу психічного стану акторів, умінням у конкретній ситуації керувати ним і приймати творчі рішення. Видатний режисер писав: «Головне завдання психотехніки – підвести актора до такого самопочуття, за якого у артиста зароджується підсвідомий творчий процес найорганічнішої природи... Психотехніка вчить свідомо виконувати в логічному і послідовному порядку всі необхідні елементи ...».

Співак повинен стояти вільно, прямо, з добре розгорнутою грудною клітиною і вільними руками. Він повинен контролювати свободу м'язів під час співу. У створенні образу та його відтворенні виконавець перш за все висловлює власні думки і почуття. Як відмічав Ф. Шаляпін: «Зрозумів я раз і назавжди, безповоротно – математична правильність у музиці і найкращий голос мертві до тих пір, доки математика і музика не заповнені почуттям і уявою».

Виконавська діяльність постає як динамічна система, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухацька «співтворчість». Аналіз наукової літератури виявив наявність різноманітних підходів до визначення сутності виконавського мистецтва та його окремих характеристик. Так, на думку М. Кагана, виконавство є «повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю композитора, «драматурга».

З метою вироблення виконавських навичок застосовуються такі вокальні вправи, які допомагають передати художній образ виконуваного твору. Систематичне виконання вокальних вправ дає змогу заглибити труднощі голосоутворення і виконувати більш важливі вокальні завдання, наприклад, такі як уміння розкривати й інтерпретувати художні образи в музичному творі, розкривати в ньому якісно нові риси тощо.

Результатом апробації сукупності форм, методів, педагогічних прийомів, направлених на їх розвиток у процесі практичної діяльності (тренувальні вправи, репетиційний процес, концертна діяльність) є вокальні навички. Формування вокальних навичок спрямоване на вирішення задач, пов'язаних з майбутньою професією студентів, тобто з роботою в загальноосвітній школі та різноманітних позашкільних закладах. Результатом цього процесу повинно стати володіння основами співацького дихання, вірною позицією звучання голосу, різними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоepією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією.

Навички – це дії, вироблені шляхом багаторазового повторення з метою свідомого оволодіння спеціальними знаннями, вміннями, практичним



досвідом. Ґрунтуючись на аналізі науково-педагогічних джерел вокальні навички майбутніх вчителів музичного мистецтва нами трактуються як вокальні вміння, доведені до автоматизму в процесі багаторазового повторення.

Отже, процес формування вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу зводиться до правильної організації дихання, формування м'якої атаки звука, формування виконавської навички сполучення голосних з приголосними, застосування активної артикуляції, співацької постави, формування уявлення про чистоту інтонації.

В умовах розвитку вищої школи пріоритетного значення набувають процеси оновлення змісту та методів навчання студентів. Зокрема, в царині музичної освіти особливо важливими постають питання вдосконалення фахової підготовки майбутніх учителів музики, одним із провідних компонентів якої виступає формування комплексу музично-виконавських знань, умінь та навичок студентів. Розкриваючи особливості процесу формування вокальних навичок на заняттях з постановки голосу ми намагалися оптимізувати процес підготовки студентів мистецького факультету до роботи з учнівськими вокальними колективами, підвищити теоретико-методичний рівень, сценічно-виконавську культуру та рівень професійної майстерності майбутніх вчителів музичного мистецтва.

### **Питання для самоконтролю**

1. В чому полягає процес постановка голосу як процес одночасного формування слухових і м'язових співацьких навичок?
2. Перелічіть найважливіші елементи роботи над постановкою голосу.
3. У чому полягає система вправ для зміцнення та розвитку основних вокальних навичок?
4. Розкрийте важливість формування умінь психотехніки та висвітліть в чому вони полягають.
5. Проаналізуйте процес оволодіння основами співацького дихання.

6. Розкрийте особливості процесу формування вокальних навичок на заняттях з постановки голосу.

#### **2.4. Виховний зміст вокальної педагогіки**

Уточнення теоретичних аспектів сучасного вокально-педагогічного процесу потребує вивчення історикотеоретичних та навчально-дидактичних (виховних) основ музичної педагогіки, що мають сприяти формуванню необхідного обсягу знань і навичок у майбутніх фахівців сольного співу. Мусимо сприяти створенню такої моделі вокально-педагогічних технологій, практичне застосування якої слугувало б матрицею для розвитку голосу та гармонійного виховання студентів не лише на заняттях із фаху, а й у вивченні основ вокальної методики. Практичний досвід показав необхідність надання реальної основи формам самостійної роботи студентів (на це й передбачено значну частину навчального простору). Необхідно взяти до уваги й те, що студенти-співачи здебільшого мають за плечима одну лише загальну освіту й не мають освіти музичної. А тому їх доводиться ще більше спонукати до втілення суто дидактичного гасла, актуального в усі часи: “Краща освіта — це самоосвіта”. Якщо саме так розуміти навчання у вищій школі, то воно і є суто виховною системою, моделювання якої—центральна вісь нашої проблеми.

Суто індивідуальні принципи практичної роботи над голосом кожен слухач курсу основ вокальної методики спостерігає у своєму класі сольного співу. Завданням же лектора є вироблення тих специфічних закономірностей навчання, освіти й виховання вокалістів, що своїм змістом не передбачають ні звільнення співака від індивідуальних занять у класі, ні підмінювання домінуючої функції викладача сольного співу. Слід зорієнтувати слухачів цього курсу на практичне застосування лекційного матеріалу як об'єднаного фактора, що надасть теоретичного тлумачення практиці навчання співу і навпаки. Виховне спрямування лекційних занять орієнтує студентів на майбутню самостійну викладацьку працю через ознайомлення й опанування

тими особливими вокально-педагогічними технологіями, завдання яких - у вивченні, дослідженні й узагальненні принципів, закономірностей, форм, методів та прийомів навчального процесу. Надто ж — у впливах саме виховних технологій на формування в учнівській особистості знань, умінь та навичок, які б дозволили втілення теоретичного комплексу та сприяли опануванню фаховою майстерністю майбутніх співаків і педагогів: адже давня назва учителя співу - “дидакал” (гр. διδάσκω — навчання).

Навчаючи студентів-співаків теоретико-методичним основам вокального мистецтва в умовах лекційних занять, слід передовсім пояснити, що самовчителів співу не існує, й до інформативного матеріалу кожен слухач курсу має додати власний, емпіричний досвід спостережень за роботою його педагога з фаху, методику якого учень затим продовжить і доповнить уже у власній практичній роботі (згідно принципу спадкоємності, властивого системі авторських шкіл сольного співу).

Для самостійного опанування спеціальною літературою у зазначеній галузі необхідно володіти певним мінімумом знань у сфері історії й теорії музики, а також суміжних дисциплін. Важливим фактором навчання співу є уніфікований інформативний цикл знань про природу співацького голосу: його анатомо-фізіологічні та акустичні особливості, профілактику захворювань голосового апарату, співацьке дихання, типи звучання й класифікацію голосів, згідно з регістрами й діапазоном тощо.

Тож викладач із основ вокальної методики повинен охарактеризувати основи постановки голосу об'єктивно, із позицій поважних дослідницьких джерел. Це й утворює теоретичну базу, на яку накладаються подальші знання основ художнього співу й техніки вокально-сценічної творчості, до системотворчих чинників яких належать орфоепічні норми співу та правила його психофізіології, а також численні завдання педагога й вокального концертмейстера, що у кожному індивідуальному випадку урізноманітнено своїми особливостями.

Існує коло теоретико-дидактичних настанов, якими мусять опанувати слухачі курсу лекцій з основ вокальної методики задля свідомого моделювання самотійних уроків сольного співу та власного вокальноартистичного життя. Є чималий масив спеціальної навчальної літератури, тому не варто зупинятися тут на питаннях анатомії та фізіології процесу співу. Натомість важливо актуалізувати питання практичного сприяння вихованню співаків-солістів в умовах сучасної вищої школи співу в Україні.

У системі професійних правил співака важливим є знання спеціального режиму та профілактики захворювань голосового апарату. До професійних захворювань належать: загальне незвучання голосу, спричинене перевтомою (як вокальною, так само й загальною, всього організму, нервовим або фізичним розладом тощо). Залежно від ступеню незвучання його розрізняють як функціональне порушення голосниць чи й психо-фізіологічну втрату голосу (часом - цілковиту, органічного характеру). Такий стан може викликати й простудне захворювання. Не беремося називати й перелічувати всі професійні захворювання вокалістів, оскільки йдеться про міри запобігання їм. Адже можна змусити себе загартовуватись, не їсти надмірно гострого, гарячого й холодного, не перевтомлюватись у співі, припиняючи фонацію ще до виникнення втоми.

Слід зберігати мовчання на холоді (навіть якщо є спокусливі умови високого гонорару за концерт у температурному режимі, нижчому допустимої охоронною нормою rischi термометра: +16 С). Для жінок неприпустимим є спів під час фізіологічних днів (що також занотовано законодавчо, й на цей час надається довідка про стан здоров'я). Збереження вокального здоров'я і довголіття залежить від уміння співати й розмовляти у "високій позиції". Найважливішим же фактором збереження природних вокальних даних є отримання хорошої вокальної школи та правильна експлуатація голосу, який має бути насамперед вірно визначеним. Вчасне

відвідування лікаря-фоніатра, якому довіряєш цілковито, доповнює цей перелік причин і наслідків вокальних проблем.

Нині існує розвинена техніка комп'ютерних обстежень природи голосу за допомогою визначення типу співацької форманти, - показника високої позиції звука та тембрових ознак (зокрема, апарат В.Морозова). Неодмінним чинником модернізації мистецького ВНЗ має бути є кабінет звукозапису (в ідеалі - студія з високотехнічним сучасним оснащенням). Адже важливим фактором педагогіки сольного співу є відповідність вимогам часу, й це, зокрема, уміння співака орієнтуватися у звуко-просторі не лише акустичного, але й мікрофонного співу, що виявляється часом ахіллесовою п'ятою для невідготовлених (навіть добре навчених) випускників вокальних факультетів. Спів у мікрофон має свої особливості, які стосуються передовсім вимови (у розумінні пристосування індивідуальних особливостей мовної експресії певних звукосполучень, відмінних від їхньої акустичної вимови) тощо.

Тембр голосу співака становить художньо-естетичну чинність і може бути як сталою, так само й змінною категорією: в залежності від розкриття природних даних та вірного визначення типу даного голосу. Співак, що досягнув майстерності, може свідомо змінювати тембр свого голосу, залежно від змісту виконуваного твору, його емоційного наповнення, жанру, стилю тощо. Іноді можна спостерігати явище копіювання учнем тембру голосу свого вчителя чи просто вокального кумира. Такі студенти, як правило, виявляються нездатними до подальшої самостійної роботи й залишаються так званими "класними" співаками, що так і не набули рис творчої індивідуальності, будучи імітаторами. Тому маємо застерегти слухачів лекцій з основ вокальної методики від далеко не завжди корисного навчання зі свого голосу. Досвідчені педагоги, працюючи з різними типами голосів у номінаціях двох основних груп (чоловічі та жіночі голоси), при необхідності, вдаються до методу показу, однак, у кожному окремому випадку - пристосовуючись до типу даного голосу, аби не виникла небезпека копіювання тембру викладача.

Вокально-художній звук є одним з найголовніших факторів художнього співу й з огляду на його основу: скоординовану діяльність системи голосотворення із системою художньо-вокального мовлення. У прагненні досягти такої якості звучання важливим є опанування естетикою атаки співацького звука: йдеться про власне початок співу (перехід від дихальної готовності до самої фонації, що залежить від характеру змикання голосниць). Розрізняють три види вокальної атаки: придихова атака; м'яка атака; тверда атака. Поза цим, відомий ще прийом “в'їждження” в звук та “ковзання”, що призводить до детонації.

М. Микиша вирізняє також “чутливу” атаку, за допомогою якої нібито виникає особливий драматизм виконання, насправді ж “...такий спів справляє на слухачів неприємне враження крику, форсування звука” (цей автор пропонує ще один термін: “цілеспрямований співацький звук”, тобто, “...спрямований до співацької позиції - резонансового пункту, коли торкання повітряно-звукового струменя, “укол” голосної чи приголосної робиться стакатовано, без “в'їждження”, а, згадуючи свого вчителя О.Філіппі-Мишугу, називає цей прийом “дотиком” та пояснює, що “...спів дотиком дуже сприятливо впливає на розвиток і постановку голосу” ).

Важливим моментом процесу опанування технікою співу є встановлення вокально-акустичної однорідності звучання голосних звуків (фонем), чого досягають шляхом вправ для розспівування та нескладних вокалізів і художніх творів. Вокальне мовлення є носієм інформації, яку умовно можна розділити на смислову й емоційну: тембр голосу визначає емоційну, а вимова - смислову. Акустична деформація голосних у співі - не головна причина нерозбірливості вокального мовлення; необхідно також звертати увагу на приголосні, які утворюють у співі часом нездоланні перешкоди і роблять виконання художніх творів незрівнянно гіршим за вправи та вокалізи на голосних звука. Ось чому надзвичайно важливим є спів вокалізів із назвами нот, що дозволяє вже у початковий період занять навчитися зберігати незмінною позицію звука із урахуванням особливо виразного у співі

вимовляння приголосних, які часто пропадають на фоні акустичного ефекту звучання у співі голосних. Окрема тема - вокально-педагогічний досвід автора з іноземними вокалістами (особливо - з вихідцями із КНР, що мають іншу фонетичну специфіку).

У колі вокально-методичних проблем - психотехніка вокально-художньої творчості, що є комплексом творчих переживань, підпорядкованих технічним прийомам художнього співу. До її складників належить уміння самостійної роботи над художньо-літературним текстом виконуваного твору з метою пошуку вірних смислових акцентів у складанні партитури тексту з урахуванням семантики підтексту. Для цього слід попрацювати з історичними джерелами, вивчити історико-культурний фон епохи написання даного художньо-вокального твору; зібрати відомості про автора слів і композитора, про інтерпретаторів цього твору і виконавські традиції тощо. Навіть добирати репертуар слід з урахуванням індивідуальних особливостей не тільки голосу, але й творчої індивідуальності, темпераменту, рівня інтелектуального розвитку тощо. Буває, що педагог завищує можливості учня на даному етапі й дає для вивчення популярні класичні твори, які часто виявляються, на жаль, назавжди зіпсованими і непридатними для подальшого використання у концертних програмах. Крім того, це завдає шкоди голосу і травмує психіку, оскільки аж ніяк не сприяє так званій психологічній готовності до виступу. Адже дійсна готовність до музично-виконавської діяльності - готовність діяльності, свідомості й особистості виконавця. Визначається змістом композицій психологічних, психофізіологічних якостей, у першу чергу, знань, умінь і навичок, тобто, сформованих і надійних механізмів професійної виконавської діяльності... готовність до вокально-виконавської діяльності не завжди співмірна з готовністю до вокально-сценічної, й особливо - до вокально-оперно-сценічної діяльності.

Особливо слід наголосити на такій якості співаків-виконавців, якою є витривалість. Навантаження на голосовий апарат, що мають місце в умовах

значних порушень охорони праці співаків, вимагають високого рівня професійної підготовки, володіння технічними прийомами співу, які дозволяють заощаджувати вокальне здоров'я й співати “відсотками” голосового потенціалу, а також бути пристосованими до часом суворих побутових умов праці на гастролях тощо. Ми не даремно наголошуємо на ролі народно-пісенного матеріалу. Адже народна пісня - зразок вокальних зручностей. Виховувати голос на виспіваних мільйонами наших вокальних предтеч мелодичних зворотах, що голублять і слух, і голосниці - найвірніший шлях до успіху.

У процесі виховання співака педагог мусить дотримуватися діалектичного поєднання вокально-технічної та художньої сторін, пошук оптимального вирішення проблеми яких є одвічною хвилюючою проблемою, що потребує наукових знань. І. Колодуб пропонує вирішення цієї проблеми шляхом розвитку музичних уявлень співака-початківця на основі його слухових вражень і накопичень власного слухового досвіду та корелювання м'язових відчуттів зі звуковими результатами у спільній роботі з педагогом і концертмейстером. Як зазначає ця авторка, втілення музичного задуму в художньо-образне виконання — складний і неоднозначний процес, результатом якого дуже зрідка буває одразу самостійна співацька версія, яка б свідчила про яскраву індивідуальність. І, чим скоріше це станеться, тим більше простору і часу залишиться у всіх трьох учасників вокально-виховного процесу для утворення репертуарного масиву, якості якого дозволять брати участь у рейтингових конкурсах і заявляти про себе й авторську школу, якій належиш.

І.Герсамія, пропонуючи апробовані способи перевірки професійної придатності співаків, наголошує на необхідності створення в мистецьких ВНЗ науково-психологічних лабораторій, де б розробляли суттєві проблеми педагогіки та виконавства для досліджень творчих та особистісних якостей студентів з метою впровадження отриманих результатів у практичну педагогічну діяльність. Справді, для вироблення виконавських навичок



необхідна систематична апробація підготованих у класі програм під час академічних виступів, контрольних уроків, а також майстер-класів та концертів учнів певного викладача поза навчальним закладом (а не лише раз на півроку, під час екзамену). Адже необхідні виконавські якості виробляються і закріплюються у результаті неодноразових виступів, в умовах стресових ситуацій прилюдного співу.

Психологічні особливості вокального виконавства варто ілюструвати прикладами високомистецьких зразків і величних світових постатей мистецтва сольного співу (що особливо актуально нині, в умовах існування в деяких мистецьких ВНЗ заочної та екстернатної форм навчання сольного співу, зумовлених обставинами кризи культури, перерваними природними зв'язками між професійною творчістю і виконавством).

У вихованні співака, крім вокального педагога, бере участь також концертмейстер, роль якого - складна і неоднозначна. Під час практичних занять з основ вокальної методики до роботи залучають студентів-піаністів. Із досвіду власної концертної роботи, а також педагогічної (у класі сольного й камерного співу) зауважимо, що умовно концертмейстерів можна поділити на тих, які не втручаються у процес постановки голосу і які "навчають співу". Останнє - особливо небезпечне на ранніх щаблях навчання.

Не маючи вокальної освіти, будучи дотичними до педагогіки співу лише слуховими відчуттями (автор не заперечує наявність вокального слуху у піаністів-концертмейстерів, але це не є підставою для втручання у вокал), такі концертмейстери часто завдають непоправної шкоди, особливо початківцям. Це заповільнює процес навчання й часом призводить до того, що співак набуває таких непоправних навичок, побороти які буває неможливо навіть дуже досвідченому педагогу. Роль концертмейстера у вокальному класі чітко визначено структурою уроку.

Отже, урок починається розспівками, які проводить сам педагог; затим місце за роялем займає концертмейстер і настає черга виконання творів. Співак і концертмейстер зупиняються на коректні зауваження педагога і

повторюючи ті частини програми, над якими вважає за доцільне попрацювати. Усі корективи концертмейстера під час так званих “проробок” (занять без педагога) можуть стосуватися виключно нотного, текстового та темпоритмічного змісту вокального рядка. Концертмейстер може також доповнити педагога щодо аспектів інформації про цей та інші твори цього композитора, стилістику його інструментальної музики. Роботу над вокально-технічною стороною твору та художнім образом проводить педагог.

Ведучи про сутність і закономірності навчального процесу у вищій школі, прийнято окреслювати систему понять про принципи та історичні типи навчання. У тому, що стосується педагогіки сольного співу, важливим є момент передачі досвіду від учителя - учневі у ході індивідуальних занять. У цьому і є специфіка складного співвідношення теоретичного й емпіричного рівнів дослідження навчального процесу постановки голосу, що складає предмет дидактики вищої школи співу. Адже теорія навчання і освіти у вищій школі становлять осереддя педагогічного процесу, саме ж навчання у своєму історичному розвитку завжди було засобом зв'язку поколінь, і в цьому - його основна функція.

Таке розуміння навчання і робить його дидактичною системою діяльності, яка у своїй еволюції забезпечує (у даному випадку) виховання розвиненої вокальної особистості. Наші випускники будуть здатні до самостійної творчої педагогічної роботи, якщо логіка уроків з основ вокальної методики піднесе пізнані кожним із них педагогічні принципи свого вчителя сольного співу до рангу науково-дидактичних законів і правил щодо індивідуальних занять у їхній регулятивній функції. А це сприятиме визначенню самобутніх у кожному окремому випадку методів і прийомів навчання та робитиме пізнаваними здобутки авторських шкіл, керованих яскравими особистостями.

### **Питання для самоконтролю**

1. Уточніть теоретичні аспекти сучасного вокально-педагогічного процесу.
2. Розкрийте поняття «вокально-художній звук», що є одним з найголовніших факторів художнього співу.
3. У чому індивідуальні принципи практичної роботи над голосом?
4. Окреслите коло вокально-методичних проблем, зокрема, психотехніку вокально-художньої творчості.
5. Розкрийте фактори збереження природних вокальних даних та правильної експлуатації голосу.
6. У чому полягає теоретико-методична основа вокального мистецтва?
7. Охарактеризуйте основні вокально-педагогічні технології, опанування яких - у вивченні, дослідженні й узагальненні принципів, закономірностей, форм, методів та прийомів навчального процесу.

### **Реферати, доклади**

1. Теоретичні аспекти сучасного вокально-педагогічного процесу.
2. Індивідуальні принципи практичної роботи над голосом.
3. Проблеми психотехніки у вокально-художньої творчості.
4. Теоретико-методична основа вокального мистецтва.

## **Розділ III. ФАКТОРИ ВПЛИВУ НА ВОКАЛЬНУ ПІДГОТОВКУ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

### **3.1. Техніка співу**

Традиційно еталонною вважається техніка співу, заснована на канонах класичної вокальної школи. При цьому базовими критеріями професійного голосоутворення виступають чистота співочого звуку, його легкість, дзвінкість, політ, темброва насиченість, чіткість і розбірливість дикції. Одночасно з цим голос співака повинен володіти достатнім рівнем потужності, зважаючи на необхідність озвучування великих приміщень (оперних та концертних залів) без використання якої-небудь звукопідсилюючої техніки.

Натомість у професійній підготовці вокалістів взаємозв'язок і взаємовідношення історії вокального мистецтва, історії та теорії вокальної педагогіки, науки про будову голосового апарату людини і науки про функціонування цього апарату в розмовній мові і у вокалістів склалися так, що перераховані дисципліни виявилися або ізольовані одна від одної, або, щонайменше, недостатньо взаємопов'язані. Наслідком цього є відсутність інтеграції та практичної спрямованості, точніше – алгоритмізації застосування цих знань.

Наявні підручники з вокальної педагогіки та сольної співу є скоріше хрестоматіями, що містять набір інформації з анатомії, фізіології, акустики, психології, історії музики, вокального мистецтва та вокальної методики. Крім того, навіть термінологія цих підручників є двоїстою: поки йдеться про анатомію, фізіологію та біоакустику голосоутворення – використовується загальнонаукова або прийнята в даній галузі знань термінологія, але як тільки автори торкаються безпосередньо співочої технології – використовується традиційна емоційно-образна вокально-педагогічна термінологія, яка не відповідає вимогам адекватності та однозначності.

Явним недоліком вокально-методичної літератури є також відсутність розгляду голосового апарату і голосової функції в його становленні в філогенетичному й онтогенетичному аспектах. Практичний досвід підготовки майбутніх вокалістів чи викладачів вокалу свідчить про необхідність розгляду професійного співочого голосу, а голосової функції людини. Явища голосоутворення, що вивчаються акустикою і біоакустикою, цілком можуть бути інтерпретовані для сприйняття студентами-музикантами в доступній для них формі «фізичної суті явища» без застосування математичного апарату. Це висуває вимогу з'ясування суті голосоутворення та виявлення його структурних компонентів, враховуючи необхідність для майбутнього вчителя музики теоретичних знань про будову і функціонування голосового апарату та основних біоакустичних закономірностей, що лежать в основі вокальної технології.

Говорячи про теоретичні знання, мається на увазі загальне уявлення про будову голосового апарату людини та його функціонування в різних варіантах співочого режиму. Загальне – тому, що глибоке детальне вивчення голосового апарату і голосової функції вимагає підготовки з таких фундаментальних наук, як математика, фізика, акустика, біологія, фізіологія, відсутньої у студентів-музикантів.

В українській і зарубіжній науковій, методичній та педагогічній літературі міститься велика кількість матеріалів і досліджень з проблем, пов'язаних з постановкою співочого голосу. Так, теоретичні та практичні рекомендації стосовно виховання співочого голосу представлені в працях З. І. Анікеєва, П. В. Голубєва, Д. Г. Євтушенко, В. В. Ємельянова, М. Рендельмана, П. Харріса та ін.

На сучасному етапі розвитку науки про співацький голос є кілька теорій голосоутворення: міоеластична, біомеханічна, нейрохронаксична, мукоондуляторна та ін., досить докладно описані в ряді праць різних авторів. Згідно з однією з теорій, голос утворюється завдяки вібраціям голосових складок унаслідок «боротьби» підкладочного тиску з еластичністю голосових мускулів. Інша теорія, не заперечуючи фактору еластичності голосових складок, доповнює трактування причин замикання голосової щілини наявністю ефекту Бернуллі (елементарний ефект із сфери аерогідродинаміки), що створює негативний тиск у місці звуження голосового тракту на рівні джерела звуку.

За третьою теорією, нейрохронаксичною, голосові складки вібрують не пасивно під впливом напору повітряного струменю, а активно зі швидкістю імпульсів з центральної нервової системи, що надходять зі звуковою частотою по руховому нерву гортані. Однак жодна з цих теорій не може достатньо повною мірою пояснити всі загадки функціонування голосового апарату людини.

Заслуговує на увагу також й мукоондуляторна теорія фонації, висунута Дж. Пірелло (1962). Видатний науковець вважає, що оцінити роботу

голосових м'язів можна лише на основі даних електроміографічних досліджень. Однак дослідження з допомогою даного методу не виявили синхронності між біоелектричними потенціалами рухових систем і продукованим тоном. Згідно з іншими результатами досліджень процесу голосоутворення з допомогою сучасних технологій, зокрема з допомогою надшвидкісної кінозйомки, відомо, що голосові зв'язки вібрують не як єдине ціле – частини їх маси рухаються по еліпсоподібній траєкторії, при цьому слизова оболонка також здійснює аналогічні хвилеподібні рухи знизу вгору.

На основі стробоскопічних спостережень і враховуючи специфічну рухливість слизової оболонки голосових складок, можна відзначити, що зазвичай явище, назване вібрацією голосових складок, є не що інше, як своєрідне хвилеподібне ковзання слизової оболонки, яка вкриває голосові складки. Цей хвилеподібний рух бере початок у підскладочній області і розповсюджується доверху до щитовидного хряща і далі продовжується спереду назад, проходить по краю голосових складок по верхній їх поверхні і повільно згасає. Однак перед тим, як згасне перша хвиля, у підскладочній області з'являється друга хвиля і т.д. Цей хвилеподібний рух розслабленої слизової оболонки відбувається пасивно, а його виникненню сприяє «всмоктування» слизовою оболонкою стінок підскладочної області за принципом ефекту Бернуллі.

Участь у зміні товщини і форми голосових складок беруть ларингеальні (гортанні) м'язи. Здатність слизової оболонки виконувати хвилеподібні рухи, що відповідають частоті виробленого тону, набувається шляхом вокального тренування. Аналогічні хвилеподібні рухи можна спостерігати методом надшвидкісної зйомки, яка запам'ятовує слизову оболонку губ музиканта під час гри на трубі. Це свідчить про аналогію процесу звукоутворення на рівні голосових складок і губ трубача. Ці хвилеподібні переміщення слизової оболонки можна порівняти з брижами на поверхні води під час легкого вітру: якщо вітер дутиме нерівномірно, поривчасто, то на поверхні води утворюються своєрідні завихрення, здатні призвести до хаосу у хвилевому

процесі. Подібно до цього і в співі важливо, щоб фонаційний видих був економним і рівномірним, і щоб перший поштовх повітряного струменю починався з м'якої атаки.

Важливу роль у голосоутворенні відіграють щиточерпалоподібні м'язи (парні), що складаються із зовнішньої і внутрішньої частини, і кріпляться широкою основою на внутрішній поверхні щитовидного хряща. Волокна зовнішніх частин кріпляться за бічні краї хрящів і при скороченні утримують їх у зімкнутому положенні. Волокна внутрішніх частин складають власне голосові м'язи і фіксуються до еластичного краю голосових складок, будучи їх частиною.

Головною умовою правильного співу є оптимальна свобода м'язів голосового апарату, зокрема й слизової оболонки. Тверда атака звуку неминуче провокуватиме появу непотрібних м'язових затисків, і порушуватиме гармонічність хвилеподібних переміщень слизової протягом усього фонаційного видиху. Саме тому при співі необхідно використовувати в основному м'яку атаку звуку. М'яка атака звуку – це не розслаблене і в'яле звукоутворення, а, навпаки, активний, але дуже тихий, інтонаційно точний й обережний дотик до звуку, який потім одразу ж наповнюється енергією, як при швидкому посиленні звуку. Таким чином, при такому біомеханізмі фонації голосові складки відіграють пасивну роль. Їхні рухи підпорядковані законам аеродинаміки; мускулатура складок бере участь у фонації лише завдяки своїй еластичності і тону, а не активним розміреним рухам.

Отже, можна стверджувати, що удосконалення вокальної функції в процесі навчання пов'язане з формуванням умовно-рефлекторних механізмів на рівні вищої нервової діяльності за активної участі слуху. При цьому найбільш адекватно сутність процесу голосоутворення відображає мукоондуляторна теорія, що підтверджується рядом сучасних досліджень. Зокрема, на відеозапису видно, що спочатку зближуються верхні краї голосових складок і підкладочний простір набуває форми конусу з верхівкою у голосовій щілині. Потім повітря починає захоплювати із собою слизову

оболонку підзв'язкового простору, яка вкриває голосові м'язи, і вона у вигляді хвиль зміщується вгору, піднімаючись до краю голосової щілини. Під тиском повітря голосова щілина набуває еліпсоподібної форми, трохи розсувається, і цей простір заповнюється зміщеною слизовою оболонкою, яка вібрує в потоці повітря, який проходить знизу вгору.

Говорячи про природу голосоутворення, цілком очевидно і зрозуміло, що йдеться про скорочення різних груп м'язів, зокрема й, власне, голосового апарату. Як і будь-які інші м'язи, вони можуть активізуватися в результаті нейрогенного поштовху, тобто потоку імпульсів, які йдуть до них спеціальним нервовим каналом. Однак це не виключає значення повітряного стовпа у коливанні голосових складок, тобто міоеластичного компонента у голосоутворенні. При цьому основні параметри повітряного потоку визначаються роботою дихальної системи, і, відповідно, у кінцевому рахунку, мають також нейрогенне походження.

Нині прийнято розрізняти й показники співочого голосоутворення, що відрізняють академічне співоче голосоутворення від звичайного, застосовуваного в побутовій розмовній мові: 1) доцільне використання режимів роботи гортані або регістрів; 2) голосоутворюючий (фонаційний) видих, який багаторазово перевищує за тривалістю та інтенсивністю мовний; 3) співоче вібрато і довільне управління його параметрами: частотою й амплітудою; 4) специфічна співоча акустика ротоглотних порожнин, специфічна артикуляція, яка істотно відрізняється від мовної. Кожен з показників підтверджений великим обсягом наукової інформації, що робить їх умовними. Однак поява в технології голосоутворення будь-якого з них дає нову, легко помітну на слух якість самого голосоутворення. В суб'єктивному сприйнятті співака поява будь-якого показника супроводжується як полегшенням фонації, так і відчуттям фізіологічного комфорту голосоутворення.

Кожен із показників може бути поступово розшифрований у систему теоретичних положень і практичних алгоритмів. Розвиток, формування,



вироблення або просто поява у студентів – майбутніх співаків чи викладачів співу – повного комплексу показників є метою координаційно-тренувального етапу навчання.

Отже, незважаючи на те, що теоретичні відомості не завжди освоюються майбутніми співаками (через помилкове уявлення про їх складність і «далекість» від педагогічної практики і співочої творчості), студент, який навчається співу, так само, як і вокальний педагог, повинні володіти необхідним мінімумом знань про голос, рівень яких відповідає сучасній науці. Лише в такому разі вони зможуть розібратися в тому, що в методиці викладання співу є раціональним, а що менш доцільним, що головним і що другорядним, що є причиною, а що наслідком.

Розмірковуючи про сутність та особливості голосоутворення, варто також згадати й про методи спектрального аналізу у вокальній педагогічній практиці, якіє надзвичайно необхідними. В останні роки з'явилася можливість здійснювати комп'ютерну обробку голосу, що використовує численні програми, такі, як Sound Forge, Wave Lab, SONAR та інші, які дають змогу аналізувати поточний спектр звуку та його похідні характеристики, зокрема розподіл енергії між складовими спектру і поточну висоту звуку. Отримані в результаті комп'ютерного аналізу спектри можна подати у вигляді двовимірного і тривимірного зображень або у вигляді звичайного графічного представлення.

Комп'ютерний аналіз з подальшою візуалізацією звукового образу дає можливість об'єктивно оцінити якість звучання співочого голосу. На спектрограмі педагог (або студент) може визначити той чи інший спосіб звукоутворення, виокремити в звуковому образі голосу області співочих формант, визначити міру нерівномірності голосних за тембром і динамікою як на звуковому рівні, так і на різних ділянках діапазону голосу, а також визначити точність звуковисотного інтонування, що дасть можливість здійснювати математичну обробку його основних акустичних показників, а також здійснювати порівняльний аналіз різних образів звучання голосу.

Усе це дає змогу активізувати процес навчання у початкуючих педагогів і самих учнів, а також оцінювати ефективність тієї чи іншої методики навчання. Зокрема естрадним виконавцям знання основ комп'ютерного аналізу співочого голосу допоможе більш грамотно працювати в студії звукозапису і творчо підходити до питань акустичної обробки голосу, що є обов'язковою умовою сучасної роботи співаків і звукорежисерів.

Комп'ютерний аналіз фонограм співочого голосу потрібен не лише як інструментальний метод наукових досліджень співочого голосу, а й як технічний засіб навчання. Класи, обладнані спеціальною технікою, дають змогу педагогу та його студентам швидше освоювати навички співу і тим самим інтенсифікувати навчальний процес.

Сучасні комп'ютерні технології у сфері акустичного аналізу голосової функції людини дають змогу отримати уявлення про спектральний склад звуків співочого голосу. Так, нормальному звучанню голосу відповідає спектр, який має більш розгорнуту шкалу гармонічних складових, ніж це було прийнято вважати зарезультатами акустичного аналізу з допомогою спектроаналізаторів старого зразка. У спектрі голосу професійних співаків можна нарахувати більше 40 гармонік у діапазоні до 20.000 Гц.

При співі субтоном чи фальцетом кількість гармонік у спектрі зменшується, висока співоча форманта може бути виражена слабко. Однак хороша комп'ютерна обробка голосу може призвести до посилення будь-яких частот спектру і тим самим покращити акустичне звучання голосу співака.

Дослідження спектрального складу голосу професійних співаків допомагає зрозуміти біомеханізм різних способів звукоутворення, що робить можливим цілеспрямовано управляти якістю звучання голосу в залежності від художнього завдання виконання твору. Вміння використовувати різні способи звукоутворення розширює репертуарні і художньо-виконавські можливості співаків.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити такі висновки. Процес формування вокальних навичок з допомогою традиційних методик тісно пов'язаний із зануренням тих, хто навчається, в роботу голосового апарату та окремих його частин.

Вокальна та вокально-методична підготовка викладача вокалу передбачає наявність вокально-педагогічних знань і вмінь для вироблення академічної (чи іншої) манери виконання, знання об'єктивних закономірностей співочого голосоутворення основ вокальної методики, особливостей розвитку голосів і принципів їх охорони, а також методики роботи із співочими голосами.

Формування навичок сольного співу у студентів спеціальних навчальних закладів – це процес, спрямований на вироблення у них вокально-технічних вмінь, витлумачених як автоматизовані м'язові рухи, що забезпечують правильне функціонування голосового апарату та окремих його частин у процесі співу, і художньо-виконавських навичок. В даному разі під художньо-виконавськими навичками слід розуміти сформовану здатність тих, хто навчається, передавати почуття та емоції в процесі співу, а також володіння режимами звукоутворення, характерними для різних стилів вокальної музики. Процес формування навичок сольного співу може бути реалізований з допомогою комплексу вправ і методів прямого (локального) і непрямого (опосередкованого) впливу на тих, хто навчається.

### **Питання для самоконтролю**

1. За допомогою якого комплексу вправ і методів прямого (локального) і непрямого (опосередкованого) здійснюється процес формування навичок сольного співу впливу на тих, хто навчається.
2. Розкрийте сутність теорій голосоутворення: міоеластичну, біомеханічну, нейрохронаксічну, мукоондуляторну та інші.
3. У чому полягають відмінності показників співочого голосоутворення, від звичайного, застосовуваного в побутовій розмовній мові?
4. Окреслите процес, спрямований на вироблення вокально-технічних вмінь.

5. Розкрийте сутність сучасних комп'ютерних технологій у сфері акустичного аналізу голосової функції людини.
6. У чому полягає вокальна та вокально-методична підготовка майбутнього фахівця?

### **Реферати, доклади**

1. Процес формування навичок сольного співу.
2. Сутність теорій голосоутворення.
3. Відмінності показників співочого голосоутворення, від звичайного.
4. Роль вокально-методичної підготовки майбутнього фахівця.

### **3.2. Розвиток вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва**

Розвиток вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу вважається одним з актуальних питань, яке намагаються вирішити викладачі музично-педагогічних факультетів педагогічних університетів. Постановка голосу - це процес одночасного формування слухових і м'язових співацьких навичок, спрямованих на вироблення вокальних навичок. Підвищенню ефективності процесу навчання з постановки голосу сприяє розвиток основних вокальних навичок, таких як активізація артикуляційного апарату, вдосконалення дихання, звуковедення, зміцнення верхнього і нижнього регістру співацького діапазону. Одним з найважливіших елементів роботи над постановкою голосу є процес звукоутворення, робота над ним може тривати протягом усього навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва у вищому навчальному закладі.

Особливе місце у навчально-виховному процесі належить розвитку вокального слуху, адже слух вокаліста - це комплекс психічних та інтелектуальних здатностей сприймати та відтворювати звукові враження, орієнтуючись на висотні й ладові співвідношення звуків, темброву належність, метроритмічну організованість, ритмічні послідовності й комбінації, динамічні відтінки та їх розвиток, гармонічні засоби та процеси, структуру творів

музичного мистецтва, а також здатність зберігати у своїй свідомості музичну інформацію, необхідну для професійної діяльності. На заняттях з постановки голосу ми намагаємося навчити студента імітувати звуки, зміцнюючи при цьому дихання, знаходячи потрібні відчуття у формуванні звукової культури.

У сучасній системі постановки голосу метод показу голосом дає бажані результати в тому випадку, коли педагог має добре розвинений вокальний слух, педагогічний дар, грамотне володіння системою педагогічних прийомів та знаннями в галузі фізіології та анатомії голосового апарату, психології, акустики тощо. Показ звучання своїм голосом дозволяє вплинути на голосову функцію у цілому й організувати її у необхідному напрямку, а оскільки показ звуку безпосередньо впливає на орган слуху і зору, його застосування тісно пов'язане зі здібністю до імітації. Імітація є найкоротшим шляхом до засвоєння вокальних навичок. До тренувальної роботи, яка допомагає засвоєнню, закріпленню та розвитку вокальних навичок, відносяться вправи на виконання вокальнотехнічних, художніх завдань, спів вокалізу або вокального твору вдома.

Необхідною частиною постановки голосу є розспівки. Це система вправ для зміцнення та розвитку основних вокальних навичок, комплекс вправ для голосових зв'язок. Розспівки дають можливість цілеспрямованого, послідовного і свідомого розвитку вокальної техніки і є найкращою формою створення творчого тону і приведення голосового апарату в робочий стан, а також закріплення основних вокальних навичок. З метою формування вокальних навичок використовуються вокальні вправи для розспівування (тобто, розігрівання голосового апарату); для усунення недоліків голосу (вирівнювання регістрів, виховання високої співацької позиції та чистоти інтонування); для розвитку голосу (розширення діапазону, спів без сипу, на опорі).

Розспівки дозволяють зупинитися на окремих складних елементах вокальної техніки, тренувати їх до автоматичної звички, поступово розширюючи діапазон вокальних навичок. Розспівки підвищують загальний

тонус організму співака, викликають стан творчого збудження і стимулюють творчу активність. При постійному тренуванні голосу, на вокальних вправах, що систематично чергуються, розвивається умовний рефлекс готовності до тривалої, систематичної, повноцінної роботи, що є необхідною передумовою професіоналізму.

Особливе місце у навчально-виховному процесі належить розвитку функціонального вокального слуху. Слух вокаліста — це комплекс психічних та інтелектуальних здатностей сприймати, осмислювати і відтворювати багатозначні звукові враження, орієнтуючись на висотні й ладові співвідношення звуків, темброву належність, метроритмічну організованість, ритмічні послідовності й комбінації, динамічні відтінки та їх розвиток, гармонічні засоби та процеси, структуру творів музичного мистецтва, а також здатність зберігати у своїй свідомості музичну інформацію, необхідну для професійної діяльності. Так само, як і голос вокаліста, слух слід виховувати.

Професійний слух музиканта-вокаліста — це комплекс багатьох здатностей. Він містить у собі слух інтонаційно-ладовий, інтервальний, гармонічний, ритмічний, поліфонічний, внутрішній, а також музичну пам'ять. Усі ці здатності надзвичайно важливі для вокаліста.

Одним із важливих чинників у підготовці майбутнього вчителя музики є формування умінь психотехніки, цей процес відбувається на основі теорії К.Станіславського. Особливу увагу К.Станіславський приділяв питанням аналізу психічного стану акторів, умінням у конкретній ситуації керувати ним і приймати творчі рішення. Видатний режисер писав: «Головне завдання психотехніки – підвести актора до такого самопочуття, за якого у артиста зароджується підсвідомий творчий процес найорганічнішої природи... Психотехніка вчить свідомо виконувати в логічному і послідовному порядку всі необхідні елементи ...».

Усі відомі прийоми та способи активізації музичної свідомості на заняттях із постановки голосу можна звести до одного: залучення студента до максимально пильного й невідривного вслуховування у свій голос.

Виконавець, котрий з неослабленою увагою слухає себе, не може залишатися пасивним, внутрішньо індиферентним, емоційно та інтелектуально бездіяльним. Тільки змушуючи студента вслухатись у своє виконання, педагог може трансформувати його активне мислення в самостійне, а згодом – творче. Індивідуальні відмінності студентів є відображенням не тільки умов навчання, а й особливостей перебігу низки психологічних процесів.

Цілеспрямований педагогічний процес має поєднувати в собі таку організацію музичної діяльності студентів на заняттях із постановки голосу, яка б активізувала одночасну роботу різних нервово-м'язових механізмів: слухового (ілюстрація-показ педагога, прослуховування записів майстрів вокалу), голосового, зорового (спів нотами та спостереження за співом інших), тактильного, загальнорухового (з використанням тактування, диригування, пластики рухів тощо). Крім того, важливу роль для використання всіх внутрішніх резервів, прихованих здібностей і талантів особистості відіграє постійна активізація мислення (конкретизація творчих завдань, індивідуальний аналіз і діагностування отриманих вражень, самоаналіз та самооцінка власного виконання тощо). Також успішне навчання співу неможливе без активності самого студента, вольового, цілеспрямованого й свідомого виконання ним тих дій, котрі необхідні для оволодіння вокальними навичками. Самостійна навчальна діяльність безпосередньо сприяє розвитку високої активності. А самостійна діяльність, на думку К. Ушинського, торкається всіх психічних функцій людини: уваги, пам'яті, уяви, мислення, почуттів, волі.

Індивідуальний досвід людини формується як умовно-рефлекторні зв'язки. Л. Дмитрієв вважає, що послідовна впорядкована система дії подразників, яка багаторазово повторюється, призводить до упорядкованої системи перебігу нервових процесів у корі головного мозку – до утворення стереотипів діяльності.

Якщо студент задоволений результатами заняття, упевнений у тому, що успішно вирішив поставлене завдання, а педагог, у свою чергу, відчуває

задоволення від витраченої праці, утворюється гарний творчий контакт. Якщо й у студента, й у викладача виникають негативні емоції (з боку вокаліста – незручність у співі, нерозуміння поставленого завдання, знервованість, засмучення, злість, замикання в собі; педагога – дратівливість, незадоволення тощо), то, як правило, контакт не встановлюється, а ситуація призводить до того, що викладач повинен розлучитися з вихованцем. Важливо проводити заняття так, щоб студент відчував тільки позитивні емоції. Не слід показувати свого засмучення, невдоволення, роздратування щодо підопічного, навпаки, підбадьорювати його, висловлювати задоволення роботою.

При підготовці будь-якого фахівця, особливо під час індивідуальних занять, необхідно враховувати темперамент людини. Основні людські темпераменти: холеричний, сангвінічний, флегматичний, меланхолійний. Для холерика характерні яскраво виражені емоційні переживання, запал, пристрасть, різкі рухи, активність, енергійна робота. Щоби спрямувати його темперамент у потрібне русло, на перших етапах навчання слід виключити репертуар з великим емоційним збудженням (краще використовувати епічні й ліричні твори). Крім того, вокальні вправи повинні мати системність, чітку ритмічність, що виховуватиме у студента стриманість. Часті виступи перед публікою надзвичайно важливі для таких студентів, оскільки виробляють творчий спокій.

Сангвінік – життєрадісна, рухлива, однак вразлива людина з розсіяною увагою. Якщо заняття викликають у нього інтерес, то він добре піддається вихованню й перевихованню. Тому в такому разі варто підбирати такий навчальний матеріал, який підтримував би зацікавлення студентів і часто оновлювався. Вокальні вправи також бажано підбирати такі, що позбавлені великої емоційної насиченості, причому давати їх завжди в одній послідовності. Це сприятиме рівноваженості процесів збудження, тренувати зібраність і вокальну стійкість. Однак сангвініку не варто давати вправи в дуже уповільнених темпах, оскільки йому важко буде загальмувати свій рух.



У флегматика зазвичай слабка емоційна збудливість, повільні рухи, одноманітні й невиразні міміка та мовлення. Однак він дуже працездатний, виявляє серйозне ставлення до своїх обов'язків і домагається значних результатів у роботі. Для таких студентів підійдуть твори описового або світлого ліричного характеру, однак для тих, хто добре володіє технікою, можна підбирати й емоційно насичені вправи. Крім того, на пізніших етапах навчання варто підвищувати темпи вправ. Флегматики добре володіють собою на публіці, а інколи співають навіть емоційніше й виразніше, ніж у класі.

Для меланхоліка властива слабкість процесів збудження та гальмування, повільний перебіг емоційних переживань і їх глибина, обмеженість спілкування, вразливість, повільність, одноманітність рухів, пасивність. Вокалістам із таким темпераментом треба чітко систематизувати вправи, підбирати яскравий матеріал, що викликав би яскраві емоції. Оскільки розвинути емоційність у меланхоліків можна тільки до певної межі, то більшу увагу варто приділяти вокальній техніці, котра може певною мірою компенсувати емоційну обмеженість.

Яким би темпераментом не володів підопічний (а темпераменти “в чистому вигляді” трапляються досить рідко), педагог повинен поводитися відповідно, наприклад, із сангвініком бути бадьорим, активним, життєрадісним, з меланхоліком – чуйним, частіше його підбадьорювати й заохочувати. Отже, всі відчуття й уявлення як аналізатори якості голосоутворення тісно пов'язані між собою і є основою формування музично-вокального слуху – найважливішого рушія вокальної техніки. Тому у вокальній педагогіці психологи вважають взаємодію органів чуттів найважливішою сферою співацького процесу, оскільки здатні впливати на функцію звукоутворення за допомогою образних порівнянь, зіставлень, яскравих характеристик, емоційних навіювань тощо.

Тож метою діяльності педагога на заняттях із постановки голосу стає вдосконалення процесів координації та взаємодії рухової активності голосотвірних органів, яка повністю залежить від характеру й сили нервових

імпульсів, що надходять із кори головного мозку, оскільки процес звукоутворення залежить як від роботи центральної нервової системи, так і від слухових уявлень, які виникають у процесі співу. Психологічну готовність організму співака до творчої роботи можуть формувати так звані “вправи-релаксації”.

Методику проведення таких вправ розробила педагог-вокаліст Л. Василенко. Її структура передбачає такі етапи:

1. Самоусвідомлення себе як унікальної особистості (виявлення в кожному вихованці найкращих фізичних і людських якостей за допомогою активного спілкування, співбесід, довіри та доброзичливості в класі).

2. Настроювання й самонавіювання (велика роль похвали й підтримки навіть найменшого успіху).

3. Внутрішня свобода (оскільки голос завжди відображає внутрішній стан співака, слід себе відмежувати від психічних перенавантажень, стресів, невдач).

4. Голос як засіб виразити себе (психологічний тренінг за допомогою установок “Мій голос – відображення моєї душі”, “Я співаю з любов’ю та радістю” тощо).

5. Зняття психічних бар’єрів (ліквідація почуття сорому, страху, хворобливого хвилювання й стресового стану перед виходом на сцену, перед публікою, аудиторією).

Отже, процес звукоутворення є найважливішою частиною роботи над постановкою голосу зі студентом-вокалістом у класі сольного співу. Робота над звукоутворенням може тривати впродовж усього навчання вокаліста у навчальному закладі і творчого життя артиста-вокаліста. Розвиток вокального слуху, техніка вокального дихання, плавне звуковедення, робота резонаторів, розширення діапазону, зміцнення верхнього та нижнього регістрів, активізація артикуляційного апарату — це найважливіші складові постановки голосу студента-вокаліста у процесі роботи над вокальними вправами, які забезпечують успішність професійної діяльності соліста-вокаліста.

Однією з найскладніших проблем сучасної вокальної педагогіки є керівництво роботою голосового апарату співака з погляду психотехніки, яка повинна забезпечувати послідовний і систематичний процес опанування всіма параметрами голосотворення: від елементарних знань до вершин вокальної майстерності. Очевидно, що вивчення психологічних особливостей, психотипів студентів – одне з основних завдань педагога-вокаліста, оскільки саме від них залежатиме як підбір належних вокально-технічних вправ, так і успішність публічного виступу вихованця, а отже, і подальший навчальний процес.

### **Питання для самоконтролю**

1. Перелічіть основні вокальні навички, які сприяють підвищенню ефективності процесу навчання з постановки голосу.
2. У чому полягає концепція розвитку вокального слуху вокаліста, як комплекс психічних та інтелектуальних здатностей сприймати та відтворювати звукові враження?
3. Які вправи на виконання вокально-технічних, художніх завдань відносяться до тренувальної роботи вокаліста?
4. Який процес активізує одночасну роботу різних нервово-м'язових механізмів на заняттях із постановки голосу?
5. Розкрийте роль темпераменту людини при підготовці фахівця під час індивідуальних занять.
6. У чому полягає робота голосового апарату співака з погляду психотехніки, яка повинна забезпечувати послідовний і систематичний процес опанування всіма параметрами голосотворення.

### **Реферати, доклади**

1. Навички у ефективності процесу навчання з постановки голосу.
2. Комплекс психічних та інтелектуальних здатностей для сприймання та відтворювання звукових вражень.
3. Вокально-технічні та художні завдання у тренувальній роботі вокаліста.
4. Голосовий апарат співака з погляду психотехніки.

### **3.3. Проблемні аспекти вокальної підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва**

Професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва знаходиться в руслі проблем, які вирішуються сучасною педагогічною наукою. Важливою складовою системи професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва є процес формування вокальних умінь. Специфіка вмісту учбової дисципліни «Постановка голосу» висуває певні вимоги до якісних характеристик співацького голосу майбутнього вчителя музичного мистецтва з метою забезпечення ефективного вирішення багатоаспектних завдань навчання і виховання підростаючого покоління України.

Професія вчителя музичного мистецтва є однією з надзвичайно важливих, тому, що ймовірно чи найбільше, з усіх інших вчительських професій, вчитель музичного мистецтва здатен викликати надзвичайно сильні емоції у дітей, передаючи, через свій співацький голос художні образи створені народом чи композитором. Через українські пісні, які звучатиме на уроках, через чудове виконання вокальних партій українських опер вчителем, формується світогляд майбутніх громадян України. Саме вчитель музичного мистецтва здатний формувати у підростаючого покоління українців любов до своєї батьківщини, до її культури, саме це надасть можливість новому поколінню українців стати справжніми патріотами України.

Слід зазначити, що українська національна співацька традиція зумовлена багатьма чинниками: фонетичним складом мовлення, менталітетом народу, специфікою психології, темпераменту, смаків, уподобань, думок, мрій, надій, інтересів, усього розмаїття життя народу. Перевірені часом норми співу в Україні набули рис об'єктивного закону, що визначає специфіку сталої співацької манери, якій властиві природна невимушеність роботи голосового апарату, дикція та артикуляція, відмінний слуховий контроль і, головне, українська кантилена, яка дає підстави

називати Україну «північною співацькою Італією».

Потрібно зазначити, що при опануванні майстерності співу є ряд вимог, які будуть спільними при використанні будь-якої манери. Їх можна поділити на вокально-технічні та музично-естетичні. До вокальної техніки належить співацьке дихання, використання резонаторів при співі, здійснення плавного переходу від одного регістру до іншого. Сучасний співак та музикознавець В. Юшманов зазначає про певні вимоги, що висуваються до голосу співака. Це поєднання значного динамічного рівня, який би поєднувався з м'якістю, тембральною барвистістю та одночасно рівним звучанням по всьому діапазону «Голос повинен бути яскравим, польотним і разом з тим – м'яким, тембрально наповненим».

До музично-естетичних компонентів можна віднести добре знання музичного матеріалу, інтонаційна точність, розвинений музичний слух, точність метро-ритму.

Відомий оперний співак Тіто Гоббі розмірковує у своїй праці «Світ італійської опери» щодо тих чинників, які визначають гарного вокаліста. Він притримується думки, що одного голосу недостатньо. Він пише: «Йому необхідно могутнє здоров'я, міцні нерви, природне музичне чуття, гнучкий голос, першокласне почуття ритму, вміння триматися на сцені, але перш за все – скромність, адже тільки по-справжньому скромна людина зможе вчитися на власних помилках, а їх буде у вас достатньо».

Проте, окрім спільних ознак є і різні риси. Розглянемо більше детально особливості співу у різних вокальних манерах. Більш давня традиція – академічна манера співу. Вона зародилася генетично з професійною музикою. Відповідно, якщо казатиме про академічний вокал, то йому притаманні навички опанування співацького матеріалу, який відноситься до «класичної» музики. Дане визначення включає композиторські твори, зазвичай представлені у нотному тексті. Задля виокремлення творів, що відносяться до тієї доби, можна віднести творчість західноєвропейських та вітчизняних композиторів, які успадкували сталу традицію, яка склалась

починаючи з доби середньовіччя. Інша музика буде народна, побутова, прикладна, що не має визначеного авторства та у змістовному відношенні, у виборі форм, буде багато в чому відрізнятися від академічної. Причому існування другого типу творів буде пов'язане з усною традицією.

Академічна музика має багато стильових напрямків та відрізняється від авторської в процесі написання. Однією з головних вимог постає можливість вільно інтерпретувати твір чи, точно дотримуватись найменших занотованих нюансів. Тобто, перед тим, як перейти до безпосереднього початку роботи над вокалом, необхідно провести ретельний теоретичний аналіз самого жанру і стильового контексту, в якому він виник. Досить сильно буде відрізнятися підхід до виконання музичного твору, написаного у добу бароко і романтизму. Для першої характерне легкість звуку, сухий тембр без надмірного вібрато у виконання вокальної партії. У цьому випадку співак повинен розраховувати на камерність концертної зали. Неодмінним компонентом того часу є імпровізація у репризі барокової арії, створення каденції, причому вони, попри удавану свободу, повинні відповідати стилістиці композитора. Подібні вимоги будуть висуватись при виконанні творів більшості композиторів тієї доби. У разі виконання творів романтизму, буде вивчення творчості кожного автора. Мова йде про різні функції, які повинен виконувати співак.

У сучасній музично-виховній практиці з метою вдосконалення процесу вокальної підготовки вчителя музичного мистецтва, розвитку його співочого голосу необхідно враховувати існування не тільки академічного напрямку в вокальному мистецтві, але й інших жанрів, зокрема, естрадного, які є невід'ємною частиною сучасної світової культури. В реаліях ХХІ століття виконавці можуть проявити себе, виконуючи твори композиторів різних епох. Проте чимало вокалістів мають хибне уявлення стосовно естрадної манери співу. Своєрідна манера естрадного виконавства потребує знання особливостей того чи іншого сучасного стилю та вимагає відповідного методичного рівня підготовки співака.

Естрадний спів є новим віянням теперішнього музичного виховання. Аналіз літератури та практики занять естрадним вокалом показав, що поширеним є уявлення про те, що специфіка вокальної підготовки настільки особлива, що студентів, які мають бажання спеціалізуватись у цьому напрямку, потрібно залучати до естрадного співу з перших кроків їх навчання. Красовська зазначає, що використання саме академічної постановки голосу може стати запорукою успішного оволодіння й іншими манерами співу. Проте задля цього необхідне грамотне керівництво з боку викладача, який би регулював оволодіння технікою дихання, голосоведіння, що сприяло б швидкому переходу від академічного вокалу до естрадного. «Спів – це робота не тільки зв'язок. Загальне розуміння процесу дозволяє вільно змінювати тембр, подачу звука не тільки в межах академічного вокалу, але і рок-вокалу, й естрадного співу».

Виховання естрадної манери співу здійснюється на основі поєднання класичної вокальної підготовки та специфічних навиків звукоутворення, які передбачають: грудночеревне дихання, високу позицію звучання голосу, яке забезпечує характерні для всіх голосів коливань нижньої та верхньої форманти, змішування головного та грудного резонування з переважною участю кожного з них для різної висоти звуків, вільне положення гортані, звільнення м'язів надставної труби від надмірного напруження. Важливим аспектом методики викладання естрадного співу є співвідношення технології класичної та власне естрадної манер виконання. Якщо в сфері академічного вокалу виконавці працюють у межах усталеного канону, то метою естрадного виховання є пошук характерного, самобутнього забарвленого співочого тембру, що легко впізнається.

При співі в естрадній вокальній манері, так само необхідним має бути дотримання стильового напрямку. Загальновідомо, що до естрадної музики відноситься ціла низка напрямків, в кожному з яких співак повинен бути обізнаним. Проте наразі подібна вимога досить часто не дотримується виконавцями, призводячи до значних втрат у естетико-музичному факторі

твору.

В естрадному співі існують особливі вокальні прийоми. Це спів на придиранні, речитація у мовному регістрі, елемент (крик), шепіт, підкреслено ритмізоване дихання, які практично відсутні в академічному співі. В умовах активних, нерідко – танцювальних рухів на сцені, виникають особливі вимоги до дихання, що потребує навичок утримання великої кількості повітря та особливої техніки його розподілу. Оскільки естрадній техніці співу притаманний слабкий імпеданс, вона обумовлює обов'язкове застосування у виконавстві звукопідсилювальної техніки.

Доречним буде відмітити, що задля професійного співака в повній мірі необхідне поєднання навичок класичної постановки голосу та естрадного співу. За умови використання звукопідсилювальної апаратури, що застосовується на естрадних концертах чи при роботі у студійному просторі, традиції співу *bel canto* не лише не стануть на заваді, а й навпаки, матимуть продуктивний характер.

Мікрофон є одним з найважливіших компонентів роботи естрадного співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком і його поданням слухацькій аудиторії. Причому невірним буде твердження щодо недостатньої важливості даної навички. Жоден співак, який не працював зі звукопідсилювальною технікою, не зможе це зробити з першого разу. «Звук, що подається співаком в мікрофон, тепер доводиться розглядати скоріше як сигнал, яким є джерело, що збуджує коливання мембрани мікрофону. Кінцевий звук виходить в результаті проходження джерела звуку через електричні ланцюги цілого ряду звукоперетворюючих приладів. В результаті звук голосу співака на виході завжди дещо відрізняється від вихідного сигналу.

У результаті технічної обробки звуку голос співака може стати як кращим, так і гіршим. При роботі із мікрофоном виникають додаткові вимоги до дикції, артикуляції, професійне користування мікрофоном передбачає вміння направляти його під потрібним кутом, тримати на достатній відстані



від губ, відчувати його як продовження співочого апарату, як засіб подачі чистого посиленого голосу.

Треба зазначити, що спів у естрадній манері має ряд специфічних вимог, які висувуються перед виконавцями. Так, задля урізноманітнення, з метою надання необхідної експресії при виконанні творів, що відносяться до поп-музики, використовуються різні вокальні прийоми – штробас, йодль, гроулінг, субтон та т.п. Вони пов'язані зі специфічними прийомами подачі звуку та його оформленням в процесі вокалізації. Ми вважаємо за доцільне опанування різними прийомами, які будуть необхідними при виконанні вокальних творів, написаних в останні роки в руслі академічного композиторського письма, де все частіше застосовується залучення певних елементів з інших напрямків музичного мистецтва. Так само їх використання буде доцільним у разі співу творів, що мають синтетичний у стильовому відношенні характер та об'єднують академічну та естрадну манеру.

При вивченні вокальних прийомів потрібно дотримуватись рекомендацій професійних викладачів вокалу та не намагатись відтворювати їх без нагляду, особливо на стадії формування. При співі в естрадній вокальній манері, так само необхідно дотримання стильового напрямку. До естрадної музики відноситься ціла низка напрямків, в яких співак повинен бути обізнаним. Проте це не завжди дотримується виконавцями, що призводить до значних втрат у естетико-музичному факторі твору. Актуальною проблемою сучасних вокалістів є їх недостатня обізнаність у особливостях різноманітних стилів. Варто зосередитись на тих співацьких манерах, які має опанувати співак. Додання співочому звуку експресивності і виразності здійснюється за рахунок використання в процесі голосоутворення вокальних ефектів.

Для класичних творів типовим є розмаїття жанрів, форм, характерів, проте, для естрадної творчості типовим жанром є пісня, а її змістовне коло є відносно вузьким: це особистісні, навіть інтимні почуття та переживання.

Критерієм ефективності вокального виховання сучасного вчителя

музичного мистецтва в вищому навчальному закладі є підготовка спеціаліста, який володіє академічними та естрадними вокально-виразовими засобами, сучасними методиками вокального виховання, має високий рівень пластичної культури та сценічної поведінки. А також має потенціал формування громадянської позиції школярів через виховання любові до української культури, пісні, традиції свого волелюбного народу.

культури, пісні, традиції свого волелюбного народу

### **Питання для самоконтролю**

1. Чим зумовлена українська національна співацька традиція?
2. Які спільні вимоги при опануванні майстерності співу при використанні будь-якої манери?
3. Розкрийте особливості співу у різних вокальних манерах?
4. Охарактеризуйте стильові напрями академічної музики і різність підходів до виконання музичних творів в їх контексті.
5. Розкрийте особливості та специфічність навиків звукоутворення естрадної манери співу.
6. Надайте характеристику особливим вокальним прийомам естрадного співу.
7. Надайте характеристику естрадним жанрам.

### **Реферати, доклади**

1. Українська національна співацька традиція.
2. Вимоги при опануванні майстерності співу.
3. Особливості співу у різних вокальних манерах.
4. Основні прийоми естрадного співу.

## **РОЗДІЛ III. ЕФЕКТИВНІ МЕТОДИ ТА ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ СТІЙКИХ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК НАВЧАННЯ СОЛЬНОГО СПІВУ**

### **3.1. Основні форми і методи вокальної роботи.**

За визначенням дидактики, методом будь-якого навчання є сукупність прийомів і способів, за допомогою яких педагог, спираючись на свідомість і активність студента, озброює його знаннями, уміннями й навичками і

водночас сприяє його вихованню та розвитку. Методи вокального навчання побудовані на загальноприйнятих дидактичних і спеціальних вокальних. Основними загальнометодичними методами навчання можуть бути усне пояснення й демонстрація (показ).

Ґрунтуючись на об'єктивних наукових відомостях, педагог повинен на уроках сольного співу ставити чіткі завдання під час вокальної роботи, даючи конкретні вказівки, як їх вирішувати, щоб студент усвідомив, у чому полягає їх сутність. Під час усного пояснення велику роль відіграють образні визначення характеру співочого звуку, які пов'язані не тільки зі слуховими, а й із зоровими, дотиковими, резонаторними, м'язовими відчуттями.

Спеціальні вокальні методи складні й різноманітні. Як і у викладанні інших предметів, вони поєднують пізнавальні процеси з практичними вміннями. У класі сольного співу надзвичайно важливо не тільки висококваліфіковано застосовувати ці методи, а й ознайомити з ними майбутніх учителів вокалу. Відомі на сьогодні методи й прийоми вокального навчання є результатом багаторічного теоретичного й практичного досвіду педагогів вокалу та відрізняються своєю чисельністю.

Малоефективним було б таке навчання, яке побудоване на одному методі. Безумовно, вокальний педагог повинен досконало володіти різноманітними методами та прийомами вокального навчання й уміти застосовувати їх у відповідних ситуаціях. Методи вокальної педагогіки відображають специфіку співочої діяльності. До них належать концентричний, фонетичний, методи показу й наслідування, уявного проспівування, порівняльного аналізу.

Концентричний метод можна вважати універсальним, тому що він стає основою методичних систем різних авторів і використаний для вокального навчання і дорослих, і дитячих голосів. Цей метод засновано на таких положеннях:

- повільний спів і без придиху, щоб забезпечити досить щільне змикання голосових складок;

- невимушеність і свобода голосоутворення;
- помірне відкриття рота під час співу з метою створення оптимальних акустичних умов для роботи джерела звука;
- не робити ніяких гримас і зусиль; правильне голосоутворення передбачає певне активне звучання;
- співати не голосно й не тихо, тому що використання forte або piano відповідно налаштовують голосовий апарат на грудний або фальцетний спів;
- уміти довго тягнути ноту однаковою силою голосом;
- співати звукоряд вниз і вгору рівним за тембром звуком, наприклад, можна користуватися вокальними вправами з однією, двома, трьома, чотирма й п'ятьма нотами;
- без portamento і негарних «під'їздів» точно потрапляти в ноту, використовуючи м'яку атаку звука;
- дотримуватися послідовності завдань у побудові вокальних вправ;
- не можна допускати втоми, тому що вона, крім псування голосу, нічого не дає. У результаті уважно співати чверть години значно ефективніше, ніж чотири години без нього.

Таким чином, усі положення, що перебувають в основі концентричного методу, прямо чи опосередковано спрямовані на управління роботою голосових складок у різних регістрах. Фонетичний метод використовують у вокальній роботі як один із способів на той чи інший тип реєстрового звучання голосу. Відомо, що кожна фонема, склад чи слово цілісно організовують роботу всього голосового апарату в певному напрямку.

Найменші зміни артикуляційного складу однієї й тієї ж фонемі створюють уже нові акустичні та аеродинамічні умови для роботи голосових складок, що позначене на тембрі голосу. Скласти загальний план вправ, доцільний для всіх голосів голосних під час співу. Голосних у російській мові десять, шість з них прості - і, е, а, о, у, и складні - є (йе), ю (йу), я (йа).

Оскільки перше й головне завдання у вокальній роботі - це навчити тягти звук, важливо - співуче, перші вправи слід вокалізувати за допомогою

чистих голосних, а для виправлення будь-яких недоліків співочого голосу використовувати різні складосполучення. У співочій практиці слід розрізняти вокально-технічний та художньо-виконавський методи наслідування.

Використовуючи ці методи, вокальний педагог повинен уміло володіти показом, застосовуючи різні регістри свого голосу. До методу наслідування слід удаватися на першому етапі вокальної роботи, тому що за допомогою наслідування співак-початківець зможе цілісно організувати голосову функцію та свідомо закріпити те, що мимоволі виникає. Отже, від підсвідомого наслідування до осмислення художнього образу й усвідомленого пошуку вокальних прийомів і способів виконання - така мета використання методу показу й наслідування в класі сольного співу.

Одним з основних у практичній вокальній роботі є метод уявного або внутрішнього співу. Використання уявного співу навіть на першому етапі вокального навчання має значення. У такому разі цей метод виконує роль активізації слухової уваги, спрямованої на сприйняття й запам'ятовування звукового еталону. Він готує основу для більш успішного вокального навчання, але не замінює вокальні тренування, адже навчитися правильно інтонувати й відтворювати звук можна тільки в процесі самого співу. Уявний спів учить внутрішньо зосередитися, охороняє голос від перевтоми, якщо це необхідно.

На заняттях у класі сольного співу можна використовувати такий методичний прийом: під час демонстрації концертмейстером зразка виконання вокального твору, співак повинен уважно слухати акомпанемент і подумки проспівувати з активною, хоча й беззвучною артикуляцією. Це активізує м'язовий апарат усього голосоутворювального комплексу, включаючи й дихальну мускулатуру. Уявний спів можна вважати основою формування вокально-слухових уявлень і вдосконалення слухорухових зв'язків. Його треба розглядати як один з найбільш оптимальних, ефективних методів повторення, розучування, виконавчого вдосконалення вокального репертуару, засвоєння нових вокальних прийомів або обертів, які важко

інтонувати в співі, а також форму самостійної роботи з найменшими витратами голосу.

Широко застосовують метод порівняльного аналізу вокального навчання, особливо з перших уроків, коли співак-початківець повинен дати свої перші естетичні оцінки співацького звука. Порівнюючи різні зразки звучання голосу, співак учиться розуміти й диференційовано сприймати окремі компоненти вокального виконання, відрізнити правильне звукоутворення від неправильного. Завдяки аналітично-розумовим операціям, які відбуваються в цей час, у нього активно розвиваються розумові здібності, вокальний слух і художній смак.

Методом порівняльного аналізу педагог вчить майбутнього співака не тільки слухати, але й чути себе, що формує навички самоконтролю в процесі навчання співу. Відомо, що той, хто співає, чує себе по-іншому, ніж той, хто слухає. Тому порівняння звучання свого голосу в запису із заданим еталоном допомагає учневі найбільш яскраво почути недоліки свого виконання. Ось чому в навчальному процесі сольного співу доцільно й корисно використовувати запис голосів учнів на диск.

Метод порівняльного аналізу можна використовувати також і під час прослуховування співу інших учнів або записів відомих оперних співаків. При цьому музичне сприйняття навчання співу стає усвідомленим, поглиблюються й уточнюються вокально-слухові уявлення про якість співочого звука й способи його утворення, а, отже, поліпшується й відтворення. Зробимо висновок, що всі перераховані методи, які склалися у вокальній практиці, не виключають, а взаємодоповнюють один одного.

Із загальнодидактичного погляду до них входять такі методи і прийоми: наочні (слуховий і зоровий), словесні (бесіда, обговорення, пояснення, образні порівняння, оцінка, аналіз, питання, заохочення, указівки, уточнення тощо), метод повторення пройденого матеріалу. Кожен з них є системою прийомів, об'єднаною спільністю завдань, що поставлені перед педагогом і учнем у вокальному класі й підходу до їх вирішення.

Головними методами обрані: метод стильового підходу, творчості, системного підходу, імпровізації та сценічного руху.

1. Стильовий підхід: застосовується в програмі та націлений на поступове формування у вокалістів-початківців усвідомленого стильового сприймання вокального твору. Розуміння стилю, методів виконання, вокальних характеристик творів.

2. Творчий метод: використовується в даній програмі як важливіший художньо-педагогічний метод, який визначає якісно результативний показник її практичного втілення. Творчість розуміється як щось суцього своєрідне, унікальне і властиве кожній дитині і тому завжди нове. Це нове проявляється у всіх формах художньої діяльності вокалістів, в першу чергу у сольному співі, ансамблевій імпровізації, музично-сценічній театралізації. У зв'язку з цим у творчості та діяльності педагога та гуртківців проявляється неповторність та оригінальність, індивідуальність, особливості мислення та фантазії.

3. Системний підхід: направлений на досягнення цілісності та єдності усіх складових компонентів програми – її тематика, вокальний матеріал, види концертної діяльності. Крім того, системний підхід дозволяє координувати співвідношення часток цілого ( у даному випадку співвідношення змісту кожного року навчання із змістом усієї структури вокальної програми). Використання системного підходу припускає взаємодію однієї системи з іншими.

4. Метод імпровізації та сценічного руху: це один з основних похідних програми.

Вимоги часу – вміння триматися на рухатися на сцені; уміле виконання вокального твору, вільне, розкріпачене виконання перед глядачами та слухачами. Використання цього методу дозволяє підняти виконавську майстерність на новий професійний рівень, тому що потрібно слідкувати не тільки за голосом, а й за тілом. Окремо потрібно відмітити теоретичний розділ програми, який включає відомості з області теорії музики та музичної

грамоти. Вивчення нотної грамоти не є самоціллю, спів «сольфеджіо» допускається, але не є основним.

Необхідні теоретичні поняття та знання засвоюються по-різному. Більша увага приділяється постановці голосу та сценічному мистецтву, ритмічним рухам, рухам під музику, поведінці на сцені. Тому програма різноманітна та цікава. Принциповою настановою програми відсутність повчальності та прямолінійності при вивченні вокального матеріалу. Для кращого розуміння та взаємодії пропонуються улюблені твори, «хіти», «легка» музика. Це допомагає юним вокалістам досягнути великий сенс вокального мистецтва і навчитися володіти своїм природним інструментом – голосом.

### **Питання для самоконтролю**

1. Охарактеризуйте основні методи та прийоми вокального навчання.
2. Розкрийте особливості вокально-технічного та художньо-виконавського методів наслідування.
3. Розкрийте особливості методу уявного або внутрішнього співу
4. В чому полягає цінність методу порівняльного аналізу вокального навчання
5. З'ясуйте головні методи для опрацювання вокального твору.
6. Доведіть важність теоретичного розділу програми, який включає відомості з області теорії музики та музичної грамоти.
7. Розкрийте системний підхід до вокального навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва.

### **Реферати, доклади**

1. Основні методи та прийоми вокального навчання.
2. Роль методу уявного або внутрішнього співу в процесі вокального навчання.
3. Методу порівняльного аналізу.
4. Системний підхід до вокального навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва



### 3.2. Вправи для розвитку співочого дихання.

Всі знають, що ребра утворюють грудну клітину, в якій розміщені серце, легені. Коли легені наповнюються повітрям, вони набувають більшого об'єму, розширюють ребра - це і є реберне, грудне дихання. Відомий педагог І.П.Прянішніков радить "вчіться набирати в легені повітря". Давайте почнемо цього вчитися за допомогою простих дихальних вправ, які будуть розвивати та зміцнювати дихальний апарат.

1. Покладіть руки долонями на ребра (на боки і пальцями до центру грудей) і глибоко вдихніть. Не піднімайте плечі. Ваші руки відчують як розходяться ребра під натиском повітря яке входить в груди (в легені). Це означає, що ви взяли пристойний обсяг повітря. Скиньте дихання, видихніть. Руки повинні відчувати як впали ребра.

2. Спочатку проведіть язиком близько коренів верхніх передніх зубів, далі від зубів до твердого піднебіння. Відчуйте цю зону: коріння передніх різців, тверде піднебіння. А тепер на вдихові (контролюємо руками ребра) відчуваємо обсяг вхідного повітря, а на видиху промовляємо чітким, гучним голосом (1, 2, 3, 4 ...) Уявіть собі, що тверде піднебіння дуже "високе", як купол, як дах парасолі або парашута. Стежте щоб у міру витрачалося повітря, плавно, а не поштовхами. Великий педагог М. Гарсія говорив, що груди не мають іншого призначення, як жити голос повітрям, а не штовхати його.

Всі ці дихальні вправи дуже прості, навіть примітивні. Згадайте, як боязко маленькі діти роблять перші кроки в житті. І скільки треба терпіння і часу, щоб навчити їх ходити. У нашій ситуації відбувається щось подібне. Ми багато говорили і співали, не замислюючись над механізмом. Настав час розробляти, тренувати певні м'язи для постановки професійного дихання, голосу. Та група м'язів, яка розширює ребра, коли повітря входить при вдихові в легені, зовсім не тренована і ми "здійснюємо перші кроки".

Дуже часто буває, що людина не знаходить ніяких нових відчуттів у цих вправах. Це говорить про те, що його природа вже скоординована і ці м'язи напрацьовані. Можна йти далі, не затримуючись на цьому етапі. Іноді

природа дає людям і поставлене дихання, і поставлений голос, хоча такі випадки трапляються вкрай не часто. Коли відчуття під час вправ нові, то не нехуйте їх простотою, вони закладуть фундамент нашої "споруди, яка будується": співочого дихання. Прошу вас для контролю над диханням під час вправ, та й потім при співі, тримати долоні рук на нижніх ребрах. Зауважте, що при правильному вдихові нижні ребра розсуваються не тільки в боки але і на спині.

3. Дуже глибоко, різко і швидко візьміть дихання через ніс (в нижні ребра). Слідкуйте, щоб при цьому не піднімалися плечі. Різко, активно видихніть через рот. Чим чудова ця вправа? Вона дуже активізує дихальний апарат. Ви дихаєте активно, свідомо, контрольовано. Педагог В. Луканін рекомендує таке дихання для встановлення правильного стану гортані та мови. Це хороший масаж зв'язок активним повітряним струменем. Коли ви йдете на заняття, зробіть цю вправу кілька разів ще за дверима класу, тоді в клас ви ввійдете в повній "бойовій готовності", тому що ця вправа не тільки активізує апарат, але й тренує увагу всієї системи голосоутворення.

4. Активно (через рот) берете дихання, а на видиху говорите склад, тактак-так ... Скажіть це "відчуваючи" біля коріння передніх зубів "шпаринку" між двома передніми зубами через яку проходить ниточка звуку. Язик дрібно вдаряє по твердому піднебінню біля коренів верхніх різців. Нижня щелепа вільна, але "не падає". Підключіть уяву: ваше тверде піднебіння, по якому вдаряє язик, дуже високе, як купол храму, тому звук "А" (у складі "так") виходить об'ємний, гарний, як голос людини, що говорить у храмі. Слідкуйте, щоб дихання було плавне, без поштовхів.

5. Зручно лягти на спину, покласти одну руку на бік, іншу на живіт. Взяти глибоке дихання. Руки відчують як розійдуться ребра (наповнилися повітрям легені), висунувся живіт (легкі штовхнули діафрагму, а вона натиснула на живіт). На видиху рахувати: 1, 2, 3, 4 ... Рахунок вільний, неквапливий, голосні протяжні. "Вижимати" повітря до кінця не треба. Рахувати плавно, ритмічно. Звук круглий, гарний. Головне в цій вправі -

дихання: повний вдих і плавний тривалий видих. Відчуття звуків, як описано у вправі 4.

6. Трохи ускладнюємо вправу. Все так само, як і в впр. № 5. Лежаче положення, контроль вдиху і видиху, круглий, протяжний звук рахунку. Рахунок вести двозначною цифрою: 21, 22, 23 ... Головне не тривалість рахунку, а якість вдиху і плавність видиху.

7. Взяти носом глибоке дихання, а видих - через рот дуже активно і з стоном, щоб різко і швидко "впав" обсяг повітря у грудях. Цей "стогін" при видиху можна порівняти по звуку з вздохом великої тварини в хліві (корова, кінь). Не мукання, а " вздох". Або уявіть собі, що груди - це бочка, в якій резонує ваш стогін. Звук -"стогін" впирається у верхні зуби, при цьому на губах повинно з'явитися відчуття лоскотання(вібрація). Чому таке дивне порівняння з коровою? Тому що в неї великі боки, потужний подих. У природи, у тварин ми повинні вчитися свободи та природності, яку людина майже втратила. У цій вправі теситура вашого стогону-голосу повинна бути зручною для вас, десь на нижньому регістрі.

8. Глибокий видих ротом. На видиху, в зручній теситурі протягнути звук "М". Губи злегка зімкнуті, не зжаті. Руки стежать за диханням. Звук повинен відгукнутися у грудях, в голові, "заповнити вас" своїм обсягом. Горло широке, з'єднує два резонатора: голову і груди. Звук протяжний. Потім замініть звук "М" на "Н", "В", "З". Вимоги та умови такі ж, як на звуці "М".

9. Усе як в впр. № 8, тільки до приголосної приєднати голосну: "МАО ...", "ВАО ...". Простежити, щоб форма звуку не змінювалася, щоб дихання не рвала.

10. Ускладнюємо впр. № 9. Вимовляємо 2 склади, на другому робимо наголос, голосну другого складу потягнути, послухати: "МА-МА". Весь час перевіряти правильність відчуттів, контролювати дихання. Слухайте своє об'ємне звучання, яке "наповнює" простір вашого тіла від твердого піднебіння (голови), до нижніх ребер, проходячи через широке, розкрите горло. (Як через горло глечика ллється вода). Теситура зручна. Склади

вимовляти не квапно. Між складами пауз не робити. Дихання брати, коли воно закінчується. Слідкуйте, щоб зміна складу, зміна голосної не міняла забарвлення звуку, його об'єму і сили. МА-МА НА-НА ВА-ВА ЗА-ЗА МА-МО НА-НО ВА-ВО ЗА-ЗО МА-МІ НА-НУ ВА-ВУ ЗА-ЗУ МА-МУ НА-НІ ВА-ВІ ЗА-ЗІ МА-МЕ НА-НЕ ВА-ВЕ ЗА-ЗЕ

Ця вправа розвиває тривалість дихання, воно дає "почути те зусилля", яке необхідно зробити для того, щоб різні голосні звучали в одній формі, рівно. Вправа допомагає відчувати купол - голову, його фундамент - груди, діафрагму.

11. Треба задути уявну свічку. Покладіть долоні рук на ребра. Вдихніть і починайте "дути на свічку". Зверніть увагу на те, як природа чудово координує ваші дії: повітря з легких виходить поступово і плавно, ребра не опадають миттєво, а поступово, по мірі видування. Така ж природність видиху повинна бути і в співі, коли взяте повітря, повинно розподілятися на всю фразу, а не скидатися на перших її звуках. Ця вправа дає гарне уявлення про дихальні процеси у співі, координацію всіх процесів. Виконуйте її частіше, робіть не поспішаючи, уважно. Іноді її можна зробити серед співу, щоб перевірити правильність своїх відчуттів.

Ще один важливий момент. Коли ви починаєте "дути на свічку", то зверніть увагу на те, що між вдихом і моментом видиху (самого дуття) відбувається секундна затримка - перебудова з вдиху на видих. Затримка, але не зупинка! Ця крихітна пауза дуже важлива. Головне, щоб ця пауза залишалася такою ж миттєвою та природньою, так само чітко переключала ваш вдих на видих і в співі.

А тепер зверніть увагу на ваші губи. Подивіться в дзеркало. Ви дуєте на свічку, ваші губи активізувалися рівно на стільки щоб направити потік повітря (особливо верхня губа), та зробити дію: задути свічку. Лице при цьому зусиллі не спотворюється в гримасі, не втрачає природності, губи активні, але не затиснені. Головне - природність і гармонійність, ніяких зайвих зусиль, затиснення. Дзеркало в цьому великий помічник.

Як важливо зберегти у співі цю природну координацію багатьох дрібних процесів, не втратити нічого, але винести це на рівень свідомості, свідомої і контрольованої дії. Для того, щоб досягти досконалості і свободи в диханні, частіше повертайтеся до цієї простої вправи. Кажуть, що "мистецтво співу - це мистецтво видиху", ми повинні поступово ним оволодіти. Всі ці прості вправи розвивають грудне (реберне) дихання, дають перші уявлення про співочу позицію, резонатори. Навички, отримані в цих вправах, закріплюються простими вокальними вправами.

Коли ви досягнете стабільності у відчуттях реберного дихання, тоді тільки можна буде говорити про діафрагмальне дихання і використання його на практиці. Поспішати тут не варто, так як передчасне зміщення уваги на діафрагму призведе тільки до затиснення, змусить початківця "працювати" тільки м'язами живота, "тужитись", що не прискорить процес навчання, тому що набутих «затиснень» потім нелегко позбутися.

Кожен співак мріє про добре розвинутий співацький голос. Однак, що його розвинути потрібно багато часу та тренувань. У результаті цього тренування спокійніше і глибше стає не тільки голос, але і ваші думки. Чим глибше і нижче голос, тим глибше він осідає у свідомості, тим більше враження справляють вимовлені слова. За рахунок цього зміцнюється ваш особистий авторитет. Ви можете розвинути свій голос за допомогою цих вправ подібно до того, як розвиваєте м'язи за допомогою занять фізкультурою.

Ваш голос стане приємним і милозвучнішим, наскільки це необхідно, його діапазон розшириться, вимова стане більш чіткою, а експресивність - переконливішою. Краще всього виконувати ці вправи регулярно, причому вранці, це зарядить вас бадьорістю на цілий день. У вас не тільки розвинеться більш приємний голос, але набагато покращиться ваше загальне самопочуття. У міру того, як буде розвиватися ваш голос, буде удосконалюватися і ваша особистість.



фільмі. Потім продовжуйте, вимовляючи звук "е" і так далі. Після закінчення вправи ви помітите, як очищаються ваші бронхи від слизу, як ваше дихання стає вільним, як ви заряджаєтеся енергією. Гарненько відкашлятися, позбудьтеся від усього непотрібного! Цю вправу слід виконувати тільки вранці.

Після декількох тижнів тренування порівняйте свій нинішній голос з колишнім, найкраще це зробити, заздалегідь перед початком тренувань записавши свій голос на диктофон. Ви переконаєтеся, що ваш голос помітно змінився. Тепер він знайшов велику сугестивну силу, а це означає, що від вас харизматичне випромінювання стало більш інтенсивним, ви стали говорити більш переконливо і сильніше впливати на оточуючих. У результаті подібної тренування спокійніше і глибше стає не тільки голос, але і ваші думки.

Чим глибше і нижче голос, тим глибше він осідає у свідомості, тим більше враження справляють вимовлені слова, завдяки цьому ви починаєте говорити не просто по-іншому, а набагато краще. За рахунок цього зміцнюється ваш особистий авторитет, все, що вас турбує і непокоїть відступає, а потім і зовсім зникає. Тому ніколи не припиняйте працювати над своїм голосом, тоді ви ніколи не припините працювати над своєю особистістю. Кожен співак бажав би знати наперед, який етап розвитку голосу основний?

У процесі оволодіння голосовою культурою студенти повинні засвоїти систему інтегративних знань про голос, що є здобутком різних наук про голос, але тих, що є значущими для професійної діяльності педагога. Однак, важливі не самі по собі знання про голос, а їх система, на основі якої і формуються життєві установки й переконання особистості та її культурний рівень. Ми поділяємо точку зору В. Гриньової, яка вважає, що система знань уключає: теоретичні знання, котрі необхідні для здійснення діяльності; знання- засоби, що сприяють формуванню умінь, виконанню певних дій, операцій; знання-цінності, котрі визначають ставлення педагога до оточуючої дійсності.

Все життя людини пов'язане з голосом. Голосом людина виражає свої думки, почуття під час мовлення, співу, плачу. Голос проявляє себе і у наслідок рефлекторних рухів м'язів гортані в процесі чихання, кашлю, що виникають як результат впливу на них різних подразників. Саме з голосу починається людське життя, оскільки голосом фіксується сама поява людини на світ. Недаремно східні мудреці говорили, що «людина без голосу, все одно що пташка без крил». О. Савич писав: «Життя починається із крику, смерть – з мовчання». Навіть коли людина мовчить – думки в її голові завжди промовляються, озвучуються голосом.

Для того щоб зрозуміти важливість і незмінність голосу в житті людини, рекомендується зробити звичайний дослід: у середині робочого дня представникам голосомовних професій треба замовчати лише на одну годину, тим самим відчувши всю значущість голосу. Голос для педагогів є інструментом, що забезпечує професійну діяльність. Виходячи з цього, голос є показником професійної придатності.

Враховуючи той факт, що виконання професійних обов'язків представниками голосомовних професій пов'язано з великим голосовим навантаженням, необхідною умовою для якісного виконання професійних обов'язків є здоровий голосовий апарат. Однак, спостереження показують, що рівень сформованості ціннісної ставлення педагогів до голосу є дуже низьким, що пов'язано з недостатнім рівнем знань про голос. Сформованість ціннісного ставлення до голосу є тісно пов'язаним зі знаннями, оскільки цінності особистості тісно переплетені з її знаннями; цей взаємозв'язок породжує систему переконань як могутніх рушійних сил її активності.

У процесі оволодіння голосовою культурою студенти повинні засвоїти систему інтегративних знань про голос, що є здобутком різних наук про голос, але тих, що є значущими для професійної діяльності педагога. Однак, важливі не самі по собі знання про голос, а їх система, на основі якої і формуються життєві установки й переконання особистості та її культурний рівень. Отже основним етапом розвитку голосу людини є початковий період!



Не закладши фундаменту, не чекай успіхів. Висловлюючись по іншому, навчання в молодості – різьба по каменю, в старості - креслення на піску.

Перші вокальні кроки намічають і закріплюють нейром'язові координації. Важливо знати про основні ознаки якості вокального голосу є: тембр, діапазон і гучність. Серед найважливіших ознак якості, на першому місці знаходиться тембр. При помірному діапазоні і голосі малої сили може представляти інтерес, якщо тембр голосу гарний. Але при поганому тембрі (навіть з широким діапазоном і великою гучністю) спів позбавлений привабливості. Висота звуку залежить від частоти коливань голосових складок, сила - від інтенсивності видихання і амплітуди коливань складок, тембр – від складу обертонів.

Гарний голос повинен бути резонуючим, вібруючим . Резонанс - це результат вібрації повітря в голосових порожнинах, тобто в носоглотці, гортані і грудній клітці. Для резонансу потрібно правильне глибоке дихання. Уявіть, що ваші голосові зв'язки - це струни музичного інструменту, а повітря у вашій грудях - це елемент, що забезпечує необхідний резонанс. Якщо ви правильно вдихаєте повітря, то ви даєте голосовим зв'язкам оптимальну кількість того, що вони повинні коливати. Дитина з високим голосом приводить у рух дуже малий об'єм повітря. Баритон з грудною кліткою розміром з бочку коливає великий об'єм повітря. Для звичайної розмови вам цілком досить поверхневого дихання. Але якщо ви вимовляєте велику промову або ведете тривалу презентацію, вам потрібно посилити свій голос великою кількістю повітря.

Видатна галицька камерна співачка і педагог середини ХХ ст. - Одарка Бандрівська - у своїй праці "Особливості виконання камерних вокальних творів" акцентує увагу на пріоритетності артистично-стильового смаку камерного виконавця, його загальної музичної культури та деталізації ним всіх елементів фактури та виражальних засобів. Проте співачка з визначними вокальними даними - голосовим матеріалом, силою, діапазоном, дзвінкістю голосу – наділяє все-таки оперного співака. Видатний оперний співак В.

Луканін, бас з феноменальним діапазоном та величезною силою звука, вважає, що співаку камерного жанру "потрібні тонкі вокальні барви, стилістичне розмаїття і разом з тим природній, свobodний і повноцінний звук". А. Івановим введено поняття сили і звучності голосу. На його думку, "голоси, що наділені великою звучністю, можуть досягати і великої сили, подібно Шаляпіну, і навпаки, є співаки, голоси яких не відзначені доброю звучністю, хоча у невеликих приміщеннях складають враження сильних".

Згідно цього, як і діапазон, так і сила голосу не є критеріями для поділу голосів на оперний та камерний. Співак вважає, що камерне виконавство відрізняється від оперного лише прийомами вокальної виразності. Видатна українська камерна співачка О. Басистюк вповні володіє філігранною технікою і професійною виконавською майстерністю, такими особливими прийомами камерного виконавства, як напівзвук, філірування від forte до pianissimo. Але основною характеристикою камерного співу, який вона вважає найважчим, є те, що перед "слухачами - тільки твоє серце і голос".

### **Питання для самоконтролю**

1. Охарактеризуйте вправи для розвитку співочого дихання
2. Розкрийте важливість правильного використання прийомів співочого дихання.
3. Розкрийте важливість зберегти у співі природну координацію багатьох дрібних процесів.
4. В чому полягає цінність діапазону вашого вокального голосу?
5. З'ясуйте як вправи впливають на очищення ваших бронхів.
6. Доведіть важливість стабільності у відчуттях реберного дихання.
7. З'ясуйте основні ознаки якості вокального голосу.

### **Реферати, доклади**

1. Використовування прийомів співочого дихання.
2. Діапазон вокального голосу.
3. Критерії для поділу голосів на оперний та камерний.
4. Резонанс - результат вібрації повітря в голосових порожнинах.

### 4.3. Якісні характеристики вокального голосу

Тип співочого голосу визначається по тембру, діапазону, перехідним звукам, здатності комфортно витримувати певну теситуру. Має значення характер голосових складок. Тип голосу визначається і за якістю звучання регістрів. У сопрано найчастіше більш вільно звучать високі звуки. У басівцентр і низи, у мецо-сопрано-середній регістр. На думку Л. О. Гринь характеристика вокального голосу майбутнього вчителя-вокаліста розподіляється за такими критеріями: - за якостями вокального голосу: тембром, діапазоном, силою звука, атакою звука; - за показниками якостей вокального голосу: вібрато, регістром, резонатором, інтенсивністю, динамікою, навичками.

Показником діапазону вокального голосу є регістр і резонатор. Регістр голосу – це ряд послідовних за висотою звуків, утворених у результаті дії механізму голосового апарату. Згідно з аналізом наукових праць, усі співочі голоси мають два регістри (грудний і головний) і три резонатори (грудний, середній (медіум) і головний). Розподіл жіночих голосів на три регістри пояснюється тим, що кінцеві ноти верхнього регістру утворюються головним резонуванням, тобто роботою головного резонатора.

Усі вокальні голоси звучать по-різному. Навіть за однакових акустичних умов вони різні не тільки за тембром, а й за чутністю, дзвінкістю, особливо на фоні оркестру, ансамблю. Сила звука – це якісна характеристика вокального голосу, яка є об'єктивною величиною і може бути заміряна спеціальними приладами як тиск звукової хвилі на одиницю площі. Сила звука визначається енергією, що формується ззовні і залежить від: природних можливостей голосового апарату, величини підзв'язкового тиску, висоти тону звука, заспіваної голосної.

Тембр голосу – забарвлення; терміном “забарвлення звуку” визначається якість сформованого звука. Іноді кажуть, що “стиль – це людина”, тому можна стверджувати й те, що забарвлення звуку або тембр – це сам співак. Слухачі, говорячи про певний голос, часто використовують такі епітети:

світлий, м'який, різкий, оксамитовий, темний тощо. Зустрічаються випадки, коли співак має сильний голос, але дуже різкий і неприємний тембр. І навпаки, дуже часто виконавці зі слабкими голосами мають красивий вокальний звук завдяки м'якому й лагідному тембру голосу.

Гарне вібрато робить голос летючим і витривалим. Це важливий критерій якості голосу та його технічності. Характер вібрато може змінюватись у процесі співу залежно від теситури, типу голосної сили звучання, а також від психоемоційного тону виконавця й вокального твору. Зміни у вібрато можуть спостерігатись під час захворювань або за несприятливого режиму роботи голосового апарату. Наприклад, тривале форсування голосу (голосний спів) призводить до так званого “качання” голосом, або тремоляції.

Для красивого звучання голосу важлива рівномірність вібрато. Поряд з іншими якостями голосу – діапазоном, силою звуку, тембром, технічністю – вібрато характеризує його вокальний стан. Відсутність вібрато – це наслідок неправильної роботи гортані – її напруженості, скованості під час співу. Наступною якісною характеристикою вокального голосу є діапазон. Професійні співаки-вокалісти зазвичай володіють голосом у діапазоні близько двох октав, чого достатньо для виконання творів різнопланового репертуару. Однак зустрічаються співаки з унікальними голосами, діапазон яких доходить до двох з половиною, трьох октав. До таких співаків належать солісти оперних театрів України, Росії, зарубіжні виконавці світової класики.

Діапазон вільного звучання співаків-початківців, тим більше майбутніх вчителів музичного мистецтва, як правило, не перебільшує 8–9 тонів. Збільшення діапазону – справа тонка, яка потребує ретельної уваги й постійного контролю фахівця (викладача). Якісна характеристика вокального голосу – атака звука – процес, у якому беруть участь певні органи людини: органи дихання (вдих, видих і подання звуку, що здійснюються у співака одночасно), органи слуху (правильне відтворення звуку – музичний слух, процес уявлення звуку – “внутрішній” слух), положення корпусу людини.

Деякими з цих складових співаки керують цілком свідомо, наприклад, диханням, положенням голови, язиком, ротом. Але є й інші фактори, такі, наприклад, як натяжіння та посилення голосових складок при регулюванні атаки звука, що приводяться в рух несвідомо й керуються виключно відчуттям співака.

Отже, за визначенням учених і педагогів О. Здановича та Л. Дмитрієва, процес формування вокального голосу полягає у виробленні правильної взаємодії всіх частин голосового апарату. Так, О. Зданович зауважував, що від характеру й сили нервових імпульсів виконавця залежить та чи інша якісна характеристика вокального голосу та звука. Л. Дмитрієв наголошував, що саме “звукові образи” вокального звука мають диктувати виконавські прийоми, технічні засоби для їх звукового втілення, тоді вся техніка буде побудована як вираження певних музично-виконавських завдань.

Також важливим для співака є правильне визначення типу голосу. Визначення типу голосу проводиться по комплексу ознак: тембр, діапазон, здатність витримувати теситуру, місце розташування перехідних нот, будова гортані і розміри голосових складок, статура співака. Більше усього помилок трапляється при визначенні типу голосу. Визначають типи голосів по тембру і висоті. Але тембр голосу - величина змінна, а висота залежить від якості натягнення зв'язок молодого голосу. "Де тонше, там і рветься". Прислів'я дуже підходить до змагання по висоті між низьким і високим молодими голосами, де частіше виграє низький голос (з більш товстими зв'язками).

Часто початківець співак поняття не має який у нього голос. Високим голосам іноді дуже подобається співати низько, а прекрасне високе меццосопрано і баритони не хочуть співати низько. Якщо низький баритон "горлит", його можна прийняти за баса, а він усього лише співає в народній манері. А якщо раптом молодий ліричний баритон бере верхню Сіль, його можна помилково прийняти за тенор. Але в професійній роботі в хорах баритони часто підміняють тенори, значить, для них це не страшне, хоч і втомливе. Також молоде меццо-сопрано довго співає як сопрано.

Ліричні тенори, яким особливо необхідно співати тільки у високій позиції, довго співають в низькій позиції ( "як баритони"). Насправді ж, вони співають в розмовній або естрадній манері, тобто класична манера співу відрізняється передусім високою позицією. Наявність "маски" вже визначає голос як густим, і легким він бути не може, він може бути жвавим, але це його індивідуальність або техніка. Голос у співака такий, які його фізико-біологічні характеристики, тобто тип голосу закладений генетично в природі кожної людини. Поняття про багат шаровість густих співочих голосів незаперечне, виключаючи легкі голоси: їх природу легко зруйнувати (крім "точки" резонансу ніякої іншої опори у них немає).

Голос співаку не "дається від природи" - це істина, а придбавається людиною різними шляхами. І немає в ньому нічого природного, а все штучне, згідно з культурою, в якій мешкає людина, або мистецтву, якому він навчається. Природний тільки крик дитини, все інше - досвід і придбання. Голос новачка не розвинений не повноцінно може проявитися. До того ж, наслідуючи кому-небудь, починає співак "підганяти" голос під чийсь стандарт. Оцінка типу голосу повинна уточнюватися в процесі розвитку співака. Чимало і "проміжних" голосів.

Наприклад, ні бас, ні баритон, а бас-баритон. Іноді такого співака прагнуть вести як баса або баритона, частково спотворюючи природу. Коли роками співають "не своїм" голосом - це руйнівне для нього. Голосовий апарат на шкоду собі здатний пристосовуватися і імітувати звучання, якому вже хочеться відповідати. Для оволодіння основами вокальної техніки потрібно багато часу, але якщо голос "поставлено" від природи, то легко. Однак це велика рідкість. Трапляються щасливці, у яких гортань анатомічно вдало побудована і організована для співу. Їм непотрібно особливих пристосувань для переходу від мови до співу.

Для більшості ж такий перехід пов'язаний з пошуками пристосувань гортані. Зазвичай опановують голосом довго, почасти на осліп. А буває, невдале звучання виправляється мало. Наприклад, виконавець форсував

голос, але змінив його тип, або усвідомив користь для нього придихової атаки - і тон став м'яким, співочим. Коригувати голос треба "шанобливо" по відношенню до його природи. Вважається, що найефективнішими формами початкової роботи є:

- спів а caprella, без супроводу. Деяким співакам-початківцям він здається "нецікавим", але забезпечує більш швидке засвоєння навичок володіння голосом. Супровід "заглушує" деякі вади голосу; спів а caprella їх виявляє. Водночас такий спів уможливорює якісну роботу над нюансуванням, тембральними якостями голосу;

- спеціальні вправи під фонограми в різних стилях сучасної музики, на основі яких поєднується розвиток "техніки" і "відчуття стилів";

- вправи для вокального дихання; - сценічний рух (хореографія); тренування дихання в процесі руху; - ансамблевий спів, що формує "дисципліну голосу", уміння підпорядковувати його різноманітним акустичним фонам;

- робота з мікрофоном; - активна концертна діяльність.

Для того, щоб навчитися правильно співати, потрібно приділити багато часу. На досягнення і закріплення культури вокального звучання звичайно йде багато часу. Вокаліст не бачить власних "клавіш" і в пошуках технічного розвитку часто помиляється, довго виправляє на осліп. Капризна вокальна техніка, але це лише засіб. Співак повинен бути грамотним музикантом, виразним артистом. Цьому теж довго навчаються. Багато охочих навчитися співати завдають питання чи можна навчитися співати з книг? Співати вчить практика. Вчитися співати з книг - вчитися плавати на березі. Але грамотні книги передають досвід, допомагають усвідомити голосові проблеми, сприяють самостійній роботі співака, скорочують час навчання.

Якщо учень не вміє працювати самостійно, або не усвідомлює роль техніки, то зустрівши нові співочі труднощі, легко втрачає вокальну форму. Вокальний слух – це здатність визначати якість співочого звуку, вміння розпізнавати недоліки голосів. Вокалісти сприймають співоче звучання не

тільки слухом, а й м'язами голосового апарата, вібраційними відчуттями, зором, взаємодією різних органів чуття, досвіду, інтелекту.

Слухова інформація переробляється свідомістю, пов'язана з аналітичними здібностями, безумовно, потребує розвитку і досвіду. Найбільш прийнятне для співу є змішане дихання, тобто нижньоребернедіафрагматичне (костоабдомінальне, грудодіафрагматичне). Це є найбільш поширений тип дихання, яким дихають більшість співаків. При цьому типові грудна клітка і діафрагма активно включені в роботу і тому при вдиху разом з розширенням грудної клітки живіт також трохи випинається вперед. Всіма відкидається дихання ключичне. При цьому типові грудна клітка і діафрагма активно включені в роботу і тому при вдиху разом з розширенням грудної клітки живіт також трохи випинається вперед. Гігієнічно дихати через ніс: зовнішнє повітря очищується від пилу, зволожується, зігрівається. Цим охороняються дихальні шляхи від подразнення.

Для голосу важливо дотримуватися голосового режиму. Не завжди є можливість вибрати час. Але хронотипи людей різні (хроно - від грецького: час). "Жайворонкам" краще співати вранці (10-12годин), "совам" –вечором (15- 18). Фахівці з біоритмів навіть стверджують, що, втрачаючи контакт з нашим тілом, люди через десятиліття наживають патологію. В академічному навчанні обов'язкова має бути присутність вокальних вправ тому, що професійна підготовка в цілому не обходиться без них. Вони не тільки призводять голос в найкращий робочий стан, але тренують його цілеспрямовано з урахуванням індивідуальних і ситуативних завдань.

Від виконавців оперних партій вимагається мати діапазон голосу у дві октави. Від камерних співаків - півтори. Непідготовлені співаки частіше використовують обсяг септіми (типовий, середній діапазон народних пісень). Рамки всі умовності. Співоча форма, важко досягнута, досить легко втрачається без тренування. Її доводиться постійно підтримувати. Відбуваються вікові зміни, що вимагають знаходження нових вокальних



координації. Поставлені від природи голоси - досить рідкісні. Абсолютна більшість голосів вимагає обробки. Також слід знати про існуючі недоліки співу.

Основними типовими недоліками у співі є: форсування, "гортанність" голосу, відкритий або перекритий звук. Строкате звучання голосних, завужене «і, е,» безопорність звучання, сиплий тремор або жорсткий. Неточне попадання на звук (під'їзди). Затиснуте або відкрите звучання "верхів". Порушення вібрато, тремо. У співаків хору - тенденція до втрати власного природного тембру. Існує багато способів виправлення вокальних дефектів: правильне визначення типу і характеру голосу; зручний для співу репертуар; зняття зайвого м'язового напруження; застосування придихової атаки для пом'якшення тембру; використання рухливих вправ для полегшення звуку; вимоги опори, позику, високої позиції.

Найкращий спосіб - недопущення дефектів. Для виправлення одних і тих самих дефектів можуть застосовуватися різні вокальні прийоми. Одним співакам краще допомагають м'язові відчуття, іншим - вібраційні. Мікрофон трохи змінює тембр голосу. Ступінь спотворення не завжди передбачувана, залежить від якості апаратури. Якщо виступ не транслюється, а співака в залі чути без підсилювачів - мікрофон непотрібен. Застосування аудіотехніки впливає на вокальному навчання. Звуковий ефір - це вокальний всеобуч. Засилля поганого співу в ефірі знижує вокальний смак слухачів і початківців співаків. І навпаки: пропаганда на радіо і телебаченні вокальної класики підвищує вокальну культуру суспільства.

Звукозапис-ефективний інструмент вокальної педагогіки, що дозволяє співакам аналізувати своє звучання. Діє самоконтроль і в момент виконання (слухання себе через динаміки, використання функції "караоке"). При цьому м'язові та вібраційні відчуття співаючого доповнюються дієвим слуховим самоконтролем. Адже сприйняття співаком свого голосу через кісткову провідність, через м'язові відчуття дає тільки викривлене уявлення про своє звучання. Треба повніше використовувати можливості електроакустичних

систем. Найбільш зручною для розспівування вважається народна пісня. Народжена голосом, вона пройшла через природний відбір голосами багатьох поколінь. До того ж вона може звучати в супроводі різних інструментів (баян, гітара, балалайка, бандура і т. д.) і без них, та зручна під час самостійних занять.

Здоров'я голосового апарату для вокаліста має важливе значення. Від стану голосових зв'язок залежить краса і чистота голосу. Впливають на співучість голосу і багато інших чинників: стан хребта, щитовидної залози, шлунково-кишкового тракту, м'язів черевного преса. При роботі з таким тонким і винятковим інструментом, як людський голос, необхідний прояв особливої уваги й уміння передбачати. Педагог з вокалу зобов'язаний чути розлад голосу учня, що почався, раніше навіть, ніж він може бути діагностовано лікарем - ларингологом". Вокальні педагоги зобов'язані неухильно дотримуватися умов, необхідних для професійного становлення голосу. У першу чергу це - психологічний клімат, моральна обстановка в класі.

Не випадково при нервових розладах страждає голосова функція. Майбутній вокаліст має повідомити викладача про всі незручності, що виникають у нього під час співу. Педагогам з вокалу необхідно постійно пам'ятати про те, що такт і культура в спілкуванні - це головна умова збереження здоров'я вокаліста. Наступною умовою є обізнаність наставників у галузі фізіології й гігієни голосу. Педагоги повинні дуже добре знати і, що важливо, обов'язково враховувати в роботі природу, властивості голосу, фізіологічні можливості своїх вихованців; більше привертати увагу й ретельніше прислухатися до суб'єктивних відчуттів своїх учнів; пам'ятати, що головним критерієм правильного співу є комфортність при голосоутворенні.

Система в заняттях і репетиціях відіграє теж дуже важливу роль в становленні голосу. Планомірне навчання, тренінг сприяють виробленню необхідних голосових і слухових навичок, а також м'язового контролю.

Навик м'язового контролю при співі - це вміння прислухатися до м'язів свого голосового апарату, знати свої відчуття при правильному співі й напрацьовувати ці відчуття. Педагогам-вокалістам необхідно уникати під час занять нераціонального використання голосу учня (непридатна теситура, тривалий спів, спів або виступ на концерті у хворобливому стані), оскільки все це призводить до захворювань органів, що беруть участь у голосоутворенні, а саме: до гострого й хронічного професійного ларингіту, вузликів на зв'язках, крововиливів у голосові зв'язки й, навіть, трахею.

Дуже важливо не тільки не співати у хворобливому стані, а також і бути присутнім на репетиціях. Необхідно уникати перевтоми голосу. Стомлення може накопичуватися й вилитися у зрив. Необхідно також, на наш погляд, указати на неприпустимість перенапружень як моральних, так і фізичних з боку учня. Часто професійні захворювання виникають при напруженій і ретельній підготовці до конкурсів, номерів для введення їх у концертну програму тощо. Це походить і від фізичного навантаження, що нерівномірно виникає, і від посиленого пресингу на нервову систему учня.

Безконтрольний, багатократний спів важких творів, високих нот, форсування звуку зовсім неприпустимо під час навчання в класі вокалу. Це не тільки не приносить користі, але й значною мірою є згубним для голосу, стомлюючи й збіднюючи його. Режим занять, поза сумнівом, є однією з важливих умов, необхідних для професійного становлення голосу. Слід уникати надмірного голосового навантаження. Тривалість співу без перерви в професіоналів не повинна перевищувати 60-ти хвилин. У студентів цей часовий поріг повинен обмежуватися 45-ма хвилинами. Учителям, і в першу чергу тим, хто тільки починає свою педагогічну діяльність, необхідно знати й пам'ятати, що при надмірному навантаженні слабшають горлові м'язи, голос утрачає свіжість, звучність, стає важким і не піддається контролю.

Ґрунтуючись на вищесказаному, можна рекомендувати для викладачів з вокалу, майбутнім учителям музичного мистецтва для більшої гарантії в планомірному використанні й збереженні дитячого голосу такі поради: •

необхідно взяти за правило, щоб кожен учень співу на початку й протягом усього періоду навчання через певні проміжки часу проходив обстеження у лікаря-фоніатра (це дозволить уникнути багатьох проблем, що стосуються діяльності голосового апарату);

- здійснювати ретельне, продумане й професійне керівництво постановкою голосу (засоби викладання повинні бути раціональні);
- не можна змушувати учня виконувати непосильні співацькі вправи, де вокальні вимоги не відповідатимуть його наявним можливостям;
- заняття співом повинні бути припинені на період мутації, у хлопчиків на триваліший, у дівчаток - на менш тривалий термін.

Необхідно надзвичайно уважно й дуже обережно ставитися до цього періоду. Не слід забувати про те, що всяка напруга або, ще гірше, перенапруження голосового апарату в цей період може абсолютно згубно відбитися на учневі, а значить, на всій його подальшій вокальній діяльності. Не менш уважне ставлення повинні проявляти педагоги до голосового апарату дівчаток у так звані „критичні дні”. „У ці дні стінки капілярних кровоносних судин набувають значної ламкості й дуже легко при нарузі можуть розірватися. Зокрема, можуть розірватися й ті капіляри, які знаходяться в голосових зв'язках, викликаючи крововилив”.

Не слід забувати про те, що особливо легко може настати пошкодження капілярів у голосових зв'язках у день напередодні менструації й перші два її дні. Це не можна в жодному випадку забувати педагогам-вокалістам. Протягом усього періоду навчання їм необхідно дотримуватися обережності й обов'язкової передбачливості щодо молодих голосів своїх учнів, які не зміцніли, оскільки голос - це досить крихкий апарат, що вимагає до себе настійно дбайливого й уважного ставлення. Таким чином, професійна впевненість у собі й у своїх силах може виникнути тільки в результаті вдалої підготовки, чіткого, грамотного уявлення про творчі процеси, зокрема, голосоутворення й вироблення навичок технічної досконалості.

Сильно псує поставу тривала сидяча робота. Викривлення хребта заважають правильній постановці дихання і звуковидобування. Вправи на зміцнення м'язів спини і черевного преса, допоможуть виправити незначні порушення постави. При виражених сколіозах і кіфозах слід звернутися до лікаря. Слід зміцнювати і м'язи шиї, оскільки в області шиї знаходяться важливі звукоутворюючі органи - голосові зв'язки, гортань. Шийна мускулатура повинна забезпечувати вільне, стійке положення голови при співі. Для зміцнення м'язів шиї рекомендується регулярно виконувати плавні нахили і повороти голови. Зміцненню дихальної системи сприяє дихальна гімнастика. Регулярне відвідування ЛОРа дозволить виявити захворювання голосового і дихального апарату на ранній стадії.

Не можна співати при сильних застудах: гаймориті, ларингіті, фарингіті та інших захворюваннях. При першінні і запаленні горла необхідно полоскати його теплими настоянками ромашки, шавлії, кори дуба, кропиви або слабким розчином морської солі. Допомагають також інгаляції на мінеральній воді, трав'яні інгаляції з материнкою і звіробоем. Для інгаляції нагрійте мінеральну воду і капніть в неї 2-3 краплі ефірного масла (евкаліпта, лимона, чайного дерева і т.п.). Накрийте голову рушником і нахиліться над ємністю з водою. Намагайтеся глибше вдихати пари протягом 10-15 хвилин. При застудах пийте чай з медом і лимоном, відвар шипшини.

Для того, щоб співацький голос якісно звучав, потрібно обов'язково правильно харчуватися. Отже, що робити коли дратують голосові зв'язки алкоголь, газована вода, горіхи, насіння, шоколад, дуже гарячі або холодні напої, надмірно гостра і пересолена їжа.

1. Не рекомендується зловживати і жирної, смаженої їжі.
2. За день до виступу не слід їсти помідори, горіхи і насіння.
3. Не рекомендується співати на повний шлунок.
4. Займатися вокалом слід через 1,5 - 2 години після їжі.
5. Не можна займатися вранці на голодний шлунок.
6. Обов'язково поснідайте після пробудження.

Щоб очистити голосові зв'язки перед заняттями вокалом, бажано з'їсти свіже яблуко. Корисно також регулярне вживання в їжу меду і прополісу. Включіть в щоденний раціон продукти, що містять вітаміни В і С. До них відносяться апельсини, шпинат, капуста, яйця, печінка, пророслі зерна пшениці, рис, висівки. Не рекомендується голосно кричати і форсувати силу голосу при співі. Негативно впливають на голосові зв'язки і тривалі розмови по телефону. Якщо голос охрип, максимально зменшіть голосове навантаження. Однак не варто при цьому розмовляти пошепки. Шепіт також викликає перенапруження зв'язок. Не співайте і не розмовляйте на морозі, на протягах і в сиру погоду. Взимку, перед виходом на вулицю, випийте трохи води кімнатної температури, щоб охолодити стінки гортані і підготувати їх до різкої зміни температури. Якщо ви пили гарячий чай, то посидьте в приміщенні хвилин 15.

Якщо ви тільки починаєте заняття вокалом і вам важко співати, то пийте чисту або негазовану мінеральну воду маленькими ковтками кожні 5-15 хвилин. Альтам не слід співати занадто високі ноти. Підбирайте репертуар, відповідний вашим голосовим можливостям. Обов'язково потрібно розспівуватися на початку заняття вокалом і виконати дихальні вправи. Оптимальний час для занять вокалом 45-60 хвилин. Професійним вокалістам після 45 хвилин занять слід робити 15 хвилинну перерву. Загальний стан здоров'я впливає на красу і силу голосу.

Постарайтеся виробити оптимальний режим дня, щоб уникнути стресів та перевтоми. Має бути достатньо здоровий сон. Регулярне недосипання знижує тонус усього організму. Заняття вокалом слід планувати не раніше ніж через дві години після пробудження. Не забувайте і про регулярні фізичні навантаження, щоб підтримувати в тонусі всі м'язи тіла. Хоча б три рази на тиждень займайтеся бігом, плаванням, аеробікою або будь-яким іншим видом спорту. Для зняття перенапруги і стресового стану корисно виконувати аутотренінг, займатися йогою і медитаціями, приймати ванни з морською сіллю і ефірними маслами, спілкуватися з тваринами, відпочивати

на природі. Намагайтеся більше посміхатися і уникати негативних емоцій. Відмовтеся від куріння і спиртного. Комплексна турбота про своє здоров'я допоможе вам і вашим голосовим зв'язкам завжди залишатися у формі.

Крім того, кожному співаку потрібно мати знання про лікування та попередження професійних захворювань голосу (фоніатрію). Фоніатрія (галузь отоларингології) - наука про лікування та попередження професійних захворювань голосу існує здавна. На жаль, з цією областю медицини ознайомлене надзвичайно вузьке коло людей, хоча проблеми, які вирішують лікарі - фоніатри мають пряме відношення до кожної людини. "Який чудовий голос!" - вигукуємо ми, почувши знаменитого співака. Людський голос дійсно володіє багатючими можливостями впливу на людей, що залежать від його сили і тембру. Недарма про людей, що володіли рідкісними голосовими даними, склалися легенди, їхні імена залишилися в історії. Розвивати голос, вміти правильно користуватися ним, зберегти його силу, звучність і витривалість протягом багатьох років - насущне завдання кожної людини, і особливо тих, хто присвятив себе "голосовій" професії.

"Добре вимовлене слово - це вже музика", - любив повторювати великий режисер К.С. Станіславський. Красивий тембр, вільне використання дихання, достатня сила звуку, багатство і різноманітність інтонацій - ось фактори, що забезпечують максимально ефективне дію голосу. Дійсно, людина, голос якого пестить слух, здається привабливішим того, у якого поганий голос, нерозбірлива мова.

Перш ніж відповісти, що саме призводить до зміни і, навіть, "втрати" голоси, ознайомимося коротко з механізмом утворення голосу. У відтворенні звуків беруть участь три основні відділи дихального апарату, які контролюються центральною нервовою системою, це - легені, бронхи, трахея (нижній резонатор), потім голосовий апарат гортані, зокрема, голосові складки, гортанні шлуночки, надгортанник, і третій відділ - це резонуючі порожнини рота, носа та додаткових пазух носа (верхній резонатор). У момент вимовляння звуку голосова щілина, що утворюється голосовими

складками, на початку закрита, тобто голосові складки знаходяться в напруженому або зімкнутому стані. Потім під тиском повітря, що знаходиться в легенях, бронхах, трахеї, голосова щілина відкривається на дуже короткий час і в цей момент частина повітря проривається через щілину між голосовими складками, після чого вони знову змикаються.

Таким чином, при фонації, тобто проголошенні звуку повітряний струмінь, що виходить з нижнього резонатора, періодично з певною частотою переривається і знаходиться в стані коливального руху. Ці коливання повітря і створюють звук, який потім посилюється у верхньому резонаторі. На висоту, тембр, забарвлення голосу впливає довжина і ширина голосових складок, їх напругу, а також резонатори. Бажаючи вимовляти звук певної висоти, людина скорочує певним чином м'язи гортані, рефлекторно надає голосових складках необхідну довжину і напругу, а верхнім резонаторам певну форму. Все це відноситься до нормального утворення звуку та формування голоси. Втрата голосу є болісним процесом для кожної людини і, звичайно, для тих людей, у яких гортань є "робочим органом", перетворюється на катастрофу.

В результаті цього деякі хворі змушені змінювати роботу, професію, а іноді переходити на інвалідність, якщо вчасно не лікувати захворювання. На щастя, це трапляється все рідше і рідше, тому що сучасні фоніатричні методи лікування дозволяють надати своєчасну допомогу хворим. Лікар - отоларинголог вищої категорії Анатолій Дмитрович Лобко надає досить корисні для вокалістів поради.

Нижче ми подаємо деякі поради лікаря.

1. Найбільш частою причиною розладу голосу є запалення гортані - гострий ларингіт. Це захворювання виникає в результаті охолодження, прийому надмірно гарячої або холодної їжі, води, дії газів, диму або інших домішок повітря. Перевантаження голосового апарату, а також крик, можуть сприяти виникненню ларингіту. Голос при цьому захворюванні стає хриплим, а деякі хворі зовсім "втрачають" голос. Якщо вчасно звернутися до



лікаря, то після лікування голос зазвичай відновлюється протягом декількох днів. Якщо ж вчасно не почати лікування, то ларингіт може прийняти затяжний перебіг і перехід у хронічну форму, лікувати яку і важче і довше. Іноді під впливом тривалого подразнення слизової оболонки, перенапруження голосу або внаслідок тривалого запалення голосових складок на них утворюються доброякісні пухлини - фіброми, поліпи, кісти, "співочі вузлики" і т. д. Вони ускладнюють зближення голосових складок, голос стає хриплим. Після хірургічного видалення таких утворень звучність і чистота голосу відновлюються.

2. Причиною втрати голосу нерідко стають неврози, що виникають через перенапруження центральної нервової системи. Іноді, наприклад, буває досить-сильного переляку чи несподіваного нервового потрясіння, щоб людина раптом втратив звучну мову. Але для цього "раптом" ґрунт готується 79 поволі. Хвороба немов чекає "пускового моменту", яким і служить нервовий зрив. Голос може змінюватися і при деяких фізіологічних станах відображають перехідні періоди в житті організму. Так в період статевого розвитку, приблизно з 11 до 15 років, у підлітків голос змінюється, або, як кажуть, "ламається", особливо у хлопчиків. Голос у них стає хрипкуватим, тремтячим, несподівано переходять на фальцет. Іноді, особливо при навантаженні, хвилюванні може наступити короточасна втрата голосу. Скоротити період мутації якими-небудь або іншими лікарськими засобами не можна, та й не потрібно - зазвичай через півтора-два роки "ломка" голоси припиняється і встановлюється нормальний голос дорослої людини. Однак треба пам'ятати, що при важко протікає або тривалій мутації слід звернутися до лікаря.

3. Сила, висота, звучність, тембр голосу залежить не тільки від стану гортані, голосових складок, але і від рухів язика, губ, порожнини рота. Хронічний нежить, аденоїди, поліпи носа, захворювання придаткових пазух носа, захворювання трахеї, бронхів, легень також можуть вплинути на голосоутворюючий апарат. Тому потрібно своєчасно піклуватися про

лікування таких захворювань і про те, щоб носове дихання було нормальним, а дихальні шляхи в хорошому стані.

4. Режим і характер харчування теж має пряме відношення до звучності голосу. Переповнений їжею шлунок тисне на діафрагму, що створює механічне перешкоду дихання та голосу. Тому їжу потрібно приймати за 2-3 години до початку уроку, лекції, виступи на сцені. Необхідно різко обмежити вживання гострих приправ в їжу. Не бажана як дуже холодна, так і гаряча їжа.

5. Особливо шкідливі для голосових складок алкоголь і тютюновий дим, які змінюють нормальні властивості слизової оболонки гортані. Голос знижується тембром, втрачає м'якість і звучність, стає хрипким, а в подальшому на них можуть з'явитися пухлиноподібні утворення.

6. Небезпечно для голосу спів і тривала голосова навантаження на холоді, так як вдихуване повітря не встигає зігріватися і охолоджує слизові покриви гортані і трахеї. Надмірна сухість повітря також може змінювати нормальні властивості слизових оболонок верхніх дихальних шляхів. Перенапруження голосу проявляється спочатку не стільки зі зміною його звучання, скільки неприємними відчуттями в гортані. Її ніби здавлює, здається, що там знаходиться щось стороннє, хочеться випити води, відкашлятися. Особливо має насторожувати відчуття сухості, яке може бути викликано недостатньою мастилом голосових складок слизом, що виділяється особливими залозами. Адже голос звучить дзвінко, чисто, тільки тоді, коли голосові складки вологі. Лікування захворювань голосового апарату вимагає комплексного підходу - це застосування медикаментозних засобів, фізіотерапії, психотерапії, правильної постановки дихання і голосу, хорошого озвучування резонаторів.

7. Відомо, що будь-яку хворобу легше попередити, ніж лікувати. Постійне загартовування свіжим повітрям, сонцем, водою, а також фізичні вправи, гігієна праці, відпочинку, дотримання нормального режиму дня, певна дисципліна поведінки, суворий контроль за собою і те відчуття міри у

всьому, що підтримує рівновагу фізичних і духовних сил, повинні ввійти в звичку, стати потребою. Берегти голос треба до того, як з'являться перші симптоми захворювання. Необхідно, перш за все, зберегти навички правильної фонації: уникати перенапруження голосу в галасливій обстановці, у спорах, в азарті спортивних ігор, говорити тільки на видиху, що найбільш фізіологічно. У ранні роки, коли відбувається формування організму, одночасно слід розвивати, облагороджувати голос.

Любов до музики, крім того, сприяє естетичному вихованню дитини. Діти нерідко володіють чудовими вокальними даними. Але якщо не берегти голос, неправильно використовувати його, особливо в період мутації, природний дар можна розгубити. Лектори, співаки, педагоги, артисти часто працюють, виступають публічно, перебуваючи хворим. Це в подальшому відображається на голосовому апараті і людина на тривалий час може "зірвати" голос. Між тим відповідний голосовий режим протягом 2-4 днів лікування, могли б попередити захворювання гортані.

Дотримання елементарних правил безпеки дозволяє попередити захворювання, що ведуть до зміни або втрати голосу. Багато особи недостатньо обізнані до кого звертатися, у разі захворювання голосу, коли і як приступати до лікування, і тому нерідко керуються порадами необізнаних людей, що часом призводить до незворотних змін у здоров'ї, що хворому часом вже важко або неможливо допомогти. Особам голосових професій, у кого голос швидко втомлюється або змінено, потрібно звертатися до лікаря - фоніатра, спеціаліста з розладів діяльності голосоутворюючого апарату. Якщо дбайливо користуватися голосом, він може довгі роки витримати велике професійне навантаження і залишитися свіжим, гнучким і звучним.

### **Питання для самоконтролю**

1. Скільки регістрів мають співочі голоси?
2. Розкрийте якісну характеристику вокального голосу.
3. Яку роль відіграє вібрато у звучанні співацького голосу?
4. В чому полягає атака звука для вашого вокального голосу?

5. Розкрийте поняття «атака звука» для вокального голосу?
6. З'ясуйте як визначається тип співочого голосу.
7. Який діапазон має бути у співака?
8. З'ясуйте у чому полягає процес формування вокального голосу

### **Реферати, доклади**

1. Характеристика регістрів співочих голосів.
2. Роль вібрато у звучанні співацького голосу.
3. «Атака звука» для вокального голосу.
4. Процес формування вокального голосу.

## **Розділ V. ПРАКТИКА ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ**

### **5.1. Контроль та керування процесом навчання майбутнього викладача вокалу**

Кожен, хто професійно використовує свій голосовий апарат, зобов'язаний мати елементарні знання з гігієни голосу і режиму професійної роботи. Дотримання правил гігієни і щоденні голосові тренування дозволяють голосу бути працездатним і постійно удосконалюватися. Познайомимося з комплексом вправ, що дозволяють розвивати силу і витривалість голосу, а також удосконалювати інші голосо-мовні навички.

1) Дихання — це енергетична база мовлення, тому першою сходинкою» у роботі над виразним мовленням є розвиток фізіологічного та фонационного дихання. Для цього виконуються наступні вправи: встати прямо і спокійно дихати, поклавши одну руку на живіт, для контролю рухів діафрагми, а іншу — збоку на ребра, для контролю рухів грудної клітки. Спочатку виконуємо вдих через ніс і плавний безшумний видих через ніс, потім між вдихом і видихом робимо невелику затримку (2 с.), а потім здійснюємо вдих через ніс і видих через рот.

2) Виконуємо вдих через ніс, а на видиху вважаємо спочатку до 5, а потім подовжуємо видих до 10 і 15.

3) Видихаємо повітря через звужене ротовий отвір сильним струменем, як ніби дуємо на уявне полум'я свічки таким чином, щоб «полум'я заколыхалось» і тримаємо його в такому положенні до кінця видиху.

4) Довго вимовляємо звук [м], направляючи його як би в маску, з метою, для знаходження найбільш оптимального, зручного звучання. Вправа повинна виконуватися вільно, без напруги, щоб м'язи шиї, плечового пояса, живота були розслаблені. Дана вправа в поєднанні з постукиваючим рухом пальців називається вібраційним масажем і служить для налаштування мовного апарату на звучання, активізує руху лицьової мускулатури, покращує міміку обличчя. Масаж робиться постукуючими рухами пальців при одночасному озвучуванні сонорних приголосних:

1. постукування кінчиками пальців від середини лоба до вух, озвучуючи звук «мммм»;

2. кінчиками пальців від спинки носа до вух, озвучуючи звук «мммм»;

3. кінчиками пальців під носом від середини верхньої надгубної частини обличчя до вух, озвучуючи звук «ввввв»;

4. кінчиками пальців підборіддя, озвучуючи звук «ззззз»;

5. кінчиками пальців області грудей, озвучуючи приголосний «ддддд».

6. Вимовляємо склади «ра-ра, ра-ро, ро-ру, ра-ре, ра-ри» з поворотами голови, вправо-вліво, вправа служить для активізації і тренування м'язів гортані.

7. Вправи основного комплексу органічно доповнює комплекс парадоксальної гімнастики О. М. Стрельникової. Парадокс полягає в тому, що увага акцентується не на видиху, а на вдиху.

Гімнастика має наступне вплив на організм людини: знімає нервові напруження, запаморочення, відчуття «важкості в голові»; активізує носове дихання; сприяє відновленню голосу при його втраті в момент загальної втоми і ін. Вправи основного комплексу дихальної гімнастики О. М.

Стрельникової включають наступні рекомендації: думати тільки про вдиху носом, тренувати вдих, він повинен бути миттєвий, не об'ємний, а гранично активний, галасливий, емоційний; вдих робити одночасно з рухом, в ритмі свого кроки, видих — результат вдиху, треба намагатися не помічати видиху, він повинен бути природний, пасивний, мимовільний. Комплекс включає наступні вправи: «Повороти голови» — вихідне положення: встати прямо.

Повернути голову вправо і зробити короткий галасливий вдих. Потім відразу ж (без зупинки посередині) повернути голову вліво, шумно і коротко «понюхати повітря» зліва. Видих відбувається під час повороту голови, однак увага на ньому не акцентується. І так 16 рухів. Ні в якому разі не можна напружувати шию. Тулуб має бути нерухомо, плечі не рухаються слідом за головою і не піднімаються. «Тягнемо канат» — вихідне положення: встати прямо, ноги на ширині плечей, руки підняті вгору, долоні стиснуті в кулаки. Злегка присісти, руки зігнути в ліктях, зробити короткий галасливий вдих, повернутися у вихідне положення. «Обійми плечі» — вихідне положення: встати прямо, руки зігнуті в ліктях і підняті на рівень плечей, долоні стиснуті в кулаки. У момент короткого шумного вдиху носом кидаємо руки назустріч один одному, як би обіймаючи себе за плечі. Відразу ж після короткого вдиху руки розходяться в різні сторони. У цей момент на видиху пасивно йде повітря.

8. Для тренування м'язів артикуляційного апарату ми також пропонуємо комплекси артикуляційної гімнастики, декілька різноманітних вправ.

9. Для розвитку сили голосу ми пропонуємо вимовляти звук [у], імітуючи різні ситуації: - гуде пароплав, який знаходиться далеко в морі; - гуде пароплав, який стоїть біля причалу; - паровоз свистить, який підходить до станції; - свистить електричка, яка проноситься повз станції.

10. Зміна висоти голосу — одне з найбільш значних знарядь його виразності. Висота голосу забарвлює звучить слово різноманітними відтінками почуття і думки. Ці тонкі модуляції голоси передають все

багатство інтонацій мовлення, роблять її виразнішою і емоційно забарвленою.

Для тренування вміння змінювати висоту голосу ми пропонуємо такі вправи: «Дзвін» — «розгойдуємо дзвін», одночасно вимовляючи звукосполучення на заданій висоті; спочатку «ми розгойдуємо невеликий дзвін», вимовляючи дон-дон-дон на звичайній висоті голоси, потім — «масивний дзвін», вимовляючи бом-бом-бом низьким голосом, потім — «бубонці», вимовляючи дін-дон дін-дон дін-дон високим голосом. «Генератор звуку» — тягнемо голосні звуки [а], [про], [у], поступово змінюючи висоту голосу, ніби повертаємо ручку звукового генератора «Інопланетянин» — поперемінно вимовляємо звуки [у], [і], при цьому звук [у] вимовлявся низьким голосом, а [і] — високим «Крокуємо сходами» — вимовляємо фрази «Перший поверх, другий поверх:сьомий поверх», поступово підвищуючи свій голос, як би крокуємо по сходинках.

11. Мова, сказана гучним виразним голосом, але занадто швидко або занадто повільна важко сприймається слухачами. Для тренування темпу рекомендуємо наступний комплекс: - прочитати скоромовку: «З-під тупоту копит пил по полю летить» у тому темпі, який підказує ситуація, а наступні ситуації: ви диктуєте недбайливому учневі дане повідомлення. ви розповідаєте дану новину хорошого друга в неквапливої бесіді. ви розповідаєте дане повідомлення великій аудиторії. ви розповідаєте дану новину кому-небудь, коли у вас зовсім немає часу. - Встати прямо, розслабитися, на повільному видиху передати стукіт коліс поїзда в різному темпі: поїзд відходить від станції: тук-тук-тук-тук: додає хід: туктуктуктуктук: мчить швидше: так-чікі,так-чікі,так-чікі.так-чікі: уповільнює хід: туктуктук-тук-тук-тук:

12. Для того, щоб мова педагога була милозвучно і виразною необхідно узгоджена взаємодія всіх компонентів мовного аналізатора: гарне мовне дихання, чітка артикуляція, багата інтонація. Для постановки голосу необхідно усвідомлювати роль дихання, опанувати основні види його

вправляння, розмовляти (читати вірші, доповідь та ін.) «на видихові», намагатися казати слова «твердими губами» (артикулювати), чітко вимовляючи всі голосні і приголосні відповідно до вимог української орфоепії, знаходити найкращий (оксамитовий) тембр звучання тощо. Голос має бути експресивним. Щоб він добре працював, корисним є опанування такого прийому театральної педагогіки, як опосередкований вплив на роботу з голосом за допомогою дії. Він передбачає вміння тренувати голос, використовуючи образні уявлення для слуху, зору, нюху, дотику, м'язового почуття.

Наприклад, людина може уявити, що вона «тихо стогне тому, що у неї хворіє горло», «вдихає приємний запах», «надуває м'яча», «гасить свічку» тощо. Допомагають також звуконаслідувальні вправи, скоромовки, вправи з диктування. Ці і безліч інших вправ допомагають сформувати навички володіння голосом, зберігати його природний тембр при зміні сили, висоти і темпу мовлення. Ефективним є і прийом виразного читання віршів, інших літературних творів з використанням окличних і запитальних інтонацій, зниження чи підвищення сили і темпу мовлення, переказу образно-емоційних педагогічних ситуацій, конфліктів тощо. Педагог, який дбає про чіткість, виразність мовлення, ефективне використання голосу, може знайти немало цінних порад у спеціальній літературі, корисними йому будуть консультації, заняття з відповідними спеціалістами.

Голос – найголовніший елемент техніки мовлення, який для вчителя є основним засобом праці. Вдихаючи і видихаючи повітря у процесі говоріння, людина змушує голосові зв'язки змикатися і розмикатися. Внаслідок цього з'являється голос. Він стимулюється інтелектом мовця, його емоціями (бажанням говорити), волею.

Сам голос – слабкий. Щоб він зазвучав, необхідне посилення звуків голосу. Воно здійснюється резонаторами (посилювачами): грудною кліткою, піднебінням, зубами, носовою порожниною, кістками обличчя, лобними



пазухами. Розрізняють верхній резонатор (ротова порожнина, ніс) і нижній, грудний резонатор (дихальне горло, бронхи, легені).

Отже, звучання голосу, його основні властивості значною мірою залежать від побудови резонаторів, від того, в якому вони стані і чи правильно спрямовуються звуки голосу в резонатори.

Розглянемо основні властивості голосу вчителя. Сила (об'ємність, звучність) голосу залежить не від фізичних зусиль, які призводять до напруження м'язів гортані та голосових зв'язок, а від правильного, активного мовленнєвого дихання, від активності роботи органів мовленнєвого апарату, вміння користуватися резонаторами.

Сила – це більшою мірою повноцінність, компактність, ніж гучність звуку, і визначається тим простором, який звук повинен заповнити. К. С. Станіславський підкреслював, що коли потрібна справжня сила мовлення, необхідно забути про гучність. Учителю в класі варто обирати середню силу голосу і ніколи не звертатися до підвищеної гучності (крику), оскільки крик перенапружує голосові зв'язки і дуже швидко перестає слугувати привертанням уваги слухачів.

Політність (злетність) – здатність «посилати» свій голос на відстань і регулювати силу голосу; здатність голосу виділятися на фоні інших звуків. Вона разом із силою забезпечує нормальну чутність у різних точках аудиторії. Обов'язковою попередньою умовою, що забезпечує політність голосу, є психологічна установка вчителя на спілкування. Політність залежить також від того, наскільки правильно оцінив педагог особливості акустики даної аудиторії, зміг «віддати» звук, забезпечити його посилення. Велику роль у забезпеченні політності відіграє і чіткість артикуляції, оскільки нечітка робота органів мовлення не дає змоги сформуватися повноцінному звуку.

Гнучкість (рухливість) голосу пов'язана з умінням вибирати такі його характеристики, які відповідають конкретним умовам спілкування: це і зміна голосу в межах існуючого діапазону, і адаптивність (тобто пристосовуваність

голосу до акустичних умов, у яких вчитель змушений говорити), і вміння долати голосом звукові перешкоди (розмови, сторонні шуми). Гнучкість мовлення полягає в легкості, різноманітності підвищень чи знижень від основного тону, в змінах тембру відповідно до вимог – логічних і художніх – певного тексту. Здебільшого гнучкість голосу стосується його змін по висоті. Людський голос може вільно змінюватися по висоті в межах приблизно двох октав, хоча в повсякденному мовленні ми обходимося трьома-п'ятьма тонами.

Діапазон – це об'єм голосу. Його межі визначаються найвищим і найнижчим тоном. Звуження діапазону голосу призводить до появи монотонності, збідніння звукової палітри. Одноманітність звучання, в свою чергу, притупляє сприймання, послаблює педагогічний вплив мовлення.

Тембр – забарвлення звуку, його яскравість, м'якість, теплота, індивідуальність, тобто те, що відрізняє голос однієї людини від іншої. Милозвучність – це чистота і свіжість тембру (без сторонніх призвуків: хрипіння, сипіння, скутості та ін.), вроджена краса голосу, що не викликає негативних відчуттів у слухачів.

Милозвучність, а особливо такі її складові, як чистота й ясність тембру, багато в чому визначаються природними даними. Однак, існує можливість удосконалювати такі «складові» милозвучності, як темп і висота. Сугестивність – здатність голосом впливати на слухача, транслювати, навіювати йому необхідний емоційний стан навіть безвідносно до змісту мовлення. Сугестивність великою мірою залежить від тембру, а тренується в процесі вдосконалення виразної сторони мовлення, перш за все, інтонаційної гнучкості та діапазону.

Витривалість – здатність витримувати певне навантаження. Витривалість голосу забезпечується правильним мовленнєвим диханням, чіткістю артикуляції, якістю резонування і дотриманням ряду вимог, найбільш важливими серед яких є гігієна голосових зв'язок. Після робочого дня необхідно протягом декількох годин утриматися від розмов або

намагатися спілкуватися дуже короткими фразами при мінімальній їх звучності. Дослідження свідчать, що захворюваність голосового апарату у вчителів становить 40,2%.

Основні причини порушення голосу: підвищене щоденне навантаження, невміле користування голосовим апаратом, недотримання правил гігієни, вроджена слабкість голосового апарату. Тому перед довготривалим мовленням необхідно з самого початку вибрати таку силу і гучність, які б не призводили до перенапруження голосових зв'язок.

Техніка мовлення - складова зовнішньої техніки вчителя. Чітко уявити її місце в системі педагогічної майстерності допоможе аналіз схеми: Роль техніки мовлення: забезпечує правильне сприйняття навчального матеріалу, дає змогу ефективно впливати на учнів, сприяє гідній самопрезентації вчителя (віддзеркалюючи його фізичний та емоційний стан).

Дихання - енергетична база мовлення. Його види: фізіологічне (сукупність процесів, що забезпечують газообмін в організмі), фонаційне (мовленнєве дихання, що дає можливість раціонально використовувати повітряний потік під час мовлення).

Виокремлюють такі типи мовленнєвого дихання: ключичне (верхнє) - здійснюється за допомогою м'язів, що беруть участь у підніманні та опусканні плечей - верхньої частини грудної клітки; діафрагмальне - зміна об'єму грудної клітки у повздовжньому напрямку внаслідок скорочення діафрагми; діафрагмально-реберне - зміна об'єму грудної клітки у повздовжньому і поперечному напрямках внаслідок скорочення діафрагми, міжреберних м'язів, черевних м'язів живота.

Механізм діафрагмально-реберного дихання: діафрагма скорочується, опускається донизу; грудна порожнина розширюється у повздовжньому напрямку; наповнюється нижня частина легень; випинається верхня частина живота. Внаслідок активної дії міжреберних м'язів розширюється грудна клітка; об'єм грудної порожнини збільшується у горизонтальному напрямку. За рахунок підтягування нижніх стінок живота (скісних м'язів) утворюється

опора для діафрагми; повітря частково переміщується із середньої і нижньої частин легень у верхню, що сприяє заповненню повітрям усього об'єму легень. Крім енергетичної мовний апарат має ще дві системи: генераторну (голосові зв'язки, артикуляційний апарат) і резонаторну (порожнини, що забезпечують статику й динаміку мовлення).

Розрізняють два головні типи резонаторів: верхній (головний) і нижній (грудний). До голосу педагога висуваються особливі вимоги. Він має характеризуватися силою голосу (напруженість, інтенсивність); злетністю (здатність виділятися на фоні інших звуків, зберігати звучність у великому приміщенні); багатством тембрального забарвлення, широким діапазоном; гнучкістю (здатність легко й швидко змінюватися за висотою, силою, тривалістю звучання й тембром).

Техніка дихання вдосконалюється внаслідок тренування діафрагмальнореберного дихання, зокрема м'язів «мовленнєвого» поясу, організованого видиху.

### ***Вправи на розвиток фонаційного дихання.***

Для розвитку діафрагмально-реберного дихання слід виконувати спеціальні вправи.

***Вправа 1.*** Розслабте м'язи плечового поясу і помалу, рівним струменем втягуйте в себе повітря через ніс. Намагайтесь робити це так, щоб повітря, яке вдихаєте, спершу «опускалося на дно», заповнюючи нижню частину легень, а вже потім поступово піднімалося вище. Плечі й ключиці мають залишатися нерухомими, зате стають активними м'язи черевного пресу і нижні міжреберні м'язи. Систематично виконуючи цю вправу, виробляємо у себе дихання змішаного типу. Розвиткові діафрагмально реберного дихання сприяють також інші вправи.

***Вправа 2.*** Магазин «Квіти». Вихідне положення – стоячи. Для контролю ліву руку покладіть на живіт, праву на ребра. Видихніть на пффф, при цьому живіт втягується. Виконання - роблячи вдих, уявіть, що ви нюхаєте квітку. При цьому живіт випинається, ребра розширюються, закріпіть вдих

поштовхом живота, підтягніть низ живота. Після цього починається видих повільно й плавно на пффф, при цьому живіт поступово втягується, ребра опускаються. Вдих - короткий, видих – довгий. Вправу повторіть 2 - 3 рази. Для тренування видиху, який повинен бути довгим, рівним, інтенсивним, корисні вправи на формування вміння раціонально використовувати запас повітря під час мовлення.

**Вправа 3.** «Свічка» Візьміть вузьку стрічку паперу (завширшки 2 - 3 см, завдовжки 7 - 10 см), уявіть, що це свічка. Дуйте на неї. Вона відхиляється від вас - це відхилилося «полум'я». Така «свічка» дає можливість простежити за плавністю потоку видихуваного повітря видих уривчастий - папірець то піднімається, то опускається, то тремтить, видих рівний - папірець в одному положенні - відхилений (покладіть «полум'я» свічки і тримайте його в такому положенні). Зверніть увагу на невелике напруження в області діафрагми та міжреберних м'язів, міцний «дихальний пасок» зберігає рівність струменю повітря, яке видихується.

**Вправа 4.** «Проколотий м'яч». Уявіть, що у ваших руках на рівні грудей великий гумовий м'яч. Він виявився проколотим. Якщо на нього натиснути, чуєш, як виходить із нього повітря імітуйте це звуконаслідування ссе. Натисніть на «м'яч» долонями легко, без зусиль, щоб повітря виходило з нього (з ваших легень) якомога довше. Руки сходяться повільно вони відчують невеликий опір «м'яча». Нарешті, долоні зійшлися з цим рухом «викинулося» в останньому активному звуці [с] не використане у звучанні повітря. Вправу повторіть кілька разів.

**Вправа 5.** «Звуконаслідування». Потренуйте різні види видиху, відтворюючи різні звуки з природи й життя свист вітру (ссе), шум лісу (шшш), дзижчання комах (дззз, жжж), каркання ворони (карр-карр, рокіт моторів (ррр), звук електричного дзвоника (ррьрь) тощо. Зверніть увагу на роботу діафрагми то вона мінімально напружена (коли повітря ніби саме «витікає», наприклад при наслідуванні шуму лісу або дзижчання комах), то напруження посилюється (коли імітуєте рокіт мотору або звук електричного

дзвінка - повітря ніби «з силою виштовхується»), то активно й енергійно рухається, уривками «витискуючи» повітря (каркання ворони).

На початку навчання – навчитися правильно дихати. Приділіте даному розділу особлива увага. Просуваючись уперед, періодично вертайтеся до нього, повторюючи дихальні вправи. Корисно використовувати їх як розігрівуючу гімнастику перед виспівуванням. Для початку спробуйте перевірити роботу дихальних м'язів. Покладете долоні на живіт і зробіть кілька спокійних вдихів і видихів. Щоб подих був більш інтенсивним, зігрійте їм руки або роздмухайте уявлюваний вогонь у печі. Ви відчуєте, що живіт піднімається й опускається. Якщо цього не відбувається, значить ви користуєтеся самим нераціональним видом подиху – ключичним.

Правильним є такий подих, при якому найбільше активно працюють міжреберні м'язи нижніх стінок живота й діафрагми – мембрани, що відокремлює грудну область від черевної. Такий тип подиху називається діафрагматичним. Найпростіше перевірити рух діафрагми лежачи. Потрібно лягти на спину, покласти руки ледве вище живота, де перебуває сонячне сплетення (область діафрагми) і зробити вдих і видихнув. При вдиху рука обов'язково підніметься завдяки руху діафрагми. При видиху рука опуститься. Одночасно з перевіркою руху діафрагми перевіряється й рух м'язів живота, які працюють ритмічно й збігаються з рухами діафрагми при вдиху й видиху. У такий же спосіб повинна працювати діафрагма й черевні м'язи в положеннях коштуючи й сидячи.

Перевірка покаже вам гідності й недоліки вашого фізіологічного подиху. Основні завдання роботи з розвитку мовного й співочого подиху: - формування навичок правильного мовного й співочого подиху; - зміцнення м'язів особи й грудної клітки за допомогою певних вправ; - профілактика хвороб верхніх дихальних шляхів і нервової системи; - підвищення розумової працездатності дітей; - нормалізація звуковимовляння й голосоведення; - стимуляція інтересу до занять. - виконання дихальних вправ, що стимулюють руху діафрагми; - правильне використання м'язів черевного преса й

діафрагми під час естрадного співу для зняття навантаження й тиску (затиску) з м'язів горла. - робота над інтенсивністю подиху ( подих природній і максимальне комфортне).

**Вправа 1.** Найбільш природно усього функціонує наш подих під час сміху. Відчуємо, як і де напружуються м'язи черевного преса, нижньої частини спини (поперек), живіт подається вперед.

**Вправа 2.** Тепер покладемо руку на живіт для контролю подиху й зробимо повільний вдих, уважаючи про себе до чотирьох. Не затримуючи подиху, повільно видихнемо, знову вважаючи до чотирьох. Відчуємо, як живіт надувається при вдиху й здуває при видиху. Якщо руху живота погано відчутний, спробуємо виконати цю вправу, нахиливши корпус уперед і поклавши руки на область попереку. На вдиху повинне відчуватися розширення цієї області спини. При кожному наступному вдиху-видиху збільшуємо рахунок на одиницю (п'ять, шість, сім і т.д.).

**Вправа 3.** Активний видих. Розігріємо м'яза, чергуючи швидкі вдихи-видихи відкритим ротом. Придивитися, як здійснюють боки в собаки, що дихає висунувши язик, і ви зрозумієте, чому дане вправа зветься «собачка». Ця вправа корисна виконувати в дзеркала. Виконуючи вправу, стежите, щоб плечі не піднімалися.

**Вправа 4.** Станьте прямо, коліна злегка зігніть, кисті рук покладете на коліна й повністю видихніть повітря з легенів. Затримаєте подих, втягніть живіт і зберігайте цю позу як можна довше. Ця поза називається «нулі». Не допускається переносити вага тіла на кисті рук. Не дихаєте. У деяких випадках ця вправа можна повторити 4 рази. Сила звуку (інтенсивність) визначається силою минаючого через зв'язування звукового потоку.

При голосному співі підсилюється тиск повітря, підкріплене опорою на подих. При цьому необхідно зняти затиснення із зовнішніх і внутрішніх м'язів і звільнити артикуляційний апарат. Поступове роздування звуку від тихого до голосного – до тихого називається філіруванням.

**Розвиток сили голосу**

**Вправа 1.** Прочитайте тексти, міняючи залежно від змісту силу голосу:

**Вправа 2.** Підберіть кричалки, шумелки, лічилки (фольклорні або літературні), інші віршовані добутки, які, на вашу думку, можна використовувати для тренування сили голосу. Зміна висоти голосу, тобто розширення його діапазону Зміна висоти голосу, тобто розширення його діапазону Вправа 1. Називайте поверхи, по яких ви подумки піднімаєтеся, підвищуючи щораз тон голосу, а потім “спускайтеся” униз. Вправа 2. Уважаємо раз... раз, 2, 3,...(інтонаційно піднімаючись на сходинку нагору) так до 10 і наприкінці говоримо ХЕК!!!!!!!!!!!!

**Вправа 3.** Вимовте фразу з підвищенням голосу до її кінця: «Гнів, про богиня, оспівай Ахіллеса, Пелеєва сина!»

**Вправа 4.** Прочитайте вірш таким чином, щоб підвищення й зниження висоти голосу відповідало змісту висловлення:

**Вправа 5.** «Малюйте» голосом лінію руху стрибка у висоту: Відпрацьовування благозвучності голосу

**Вправа 1.** Добийтеся дзвінкості, зібраності звуку, виголошуючи плавно й протяжно звук М.

**Вправа 2.** Вимовте протяжно й плавно (як при співі) склади: мі, ме, ма, мо, му, ми.

### **Тренування політності голосу**

**Вправа 1.** Ця вправа треба виконувати вдвох. Між двома, що розмовляють повинне бути досить велика відстань (хоча б 6-10 метрів), говорити треба тихо, майже пошепки, але чітко. Тема бесіди заздалегідь не обговорює. Перед виконанням вправи ви повинні розробити мовну ситуацію (наприклад, представити, що поруч перебуває хтось третій, якому за якимись причинами не повинне стати відомим зміст вашої бесіди.

**Вправа 2.** Придумайте мовну ситуацію, коли розмова між двома людьми повинен відбуватися на значній відстані й неголосно. Продемонструйте цю бесіду.

Вироблення рухливості голосу



**Вправа 1.** Виголошуєте слова спочатку повільно, потім поступово прискорюєте темп до дуже швидкого з наступним уповільненням: «Швидко їхали, швидко їхали, швидко їхали... швидко їхали... швидко їхали».

**Вправа 2.** Прочитайте примовку з поступовим прискоренням:

**Вправа 3.** Прочитайте вірш у заданому темпі:

**Вправа 4.** Вимовте фразу «Яка в нього професія» так, щоб виразити: замилювання; співчуття; презирство; зневага; питання; заздрість; питанняперепрошування; подив.

**Вправа 5.** Прочитайте будь-який текст відповідно до авторських ремарок. Кожний вокаліст повинен засвоїти одне правило: розспівка — це святе!

Більшість проблем, пов'язаних з голосом, викликані нерозумінням важливості розігріву зв'язувань. Повинен зізнатися, я й сам раніше цього не розумів, тому в мене часто страждали зв'язування. Перш ніж розспівуватися, бажано дати крові розбігтися по тілу. Зробіть дві-три фізичні вправи, таких, як нахили, присідання, віджимання й т. ін. (головне не перестаратися, це всього лише підготовка). Після цього можна приступати до вокальних вправ. І тільки після гарної розспівки можна братися за пісні. 1 система розспівок Мукаємо Для цієї вправи потрібно знайти найбільш зручне положення – притулитися спиною до стіни або прилягти, при цьому головне — це розслабитися (це важливо на будь-якому етапі уроку по вокалу).

Представимо, що через наше тіло проходить мотузка, яка виходить із голови й прив'язана до стелі під натягом. Тепер робимо вдих і мукаємо (звук « м-мм»), начебто на уроці вокалу ви з'їли щось смачне. І розгойдуємо мукування між двома нотами. Ця вправа віднімає небагато часу від усього уроку з постановки голосу – 2-3 хвилини.

Пилосос Ця розспівка, застосовувана в навчанні вокалу, припускає вимова звуку «вф-вф-вф» — середнє між «в» і «ф». Таким чином, ви масажуєте ваші зв'язки. Робимо вдих і розгойдуємо звук між двох нот, як і в минулій вправі. При цьому звук повинен бути рівним, що не стрибають,

інакше вправа невірна, і розспівка перед уроком вокалу не буде йти на користь.

Для рівного звуку потрібно підтримувати потік вихідного повітря, представляючи, що він ллється як вода. Намагайтеся розслабити шию й м'яке місце під підборіддям це непоганий масаж для ваших зв'язувань, так що наберіть повітря й розгойдуйте звук між двох зручні для вас нот. Зверніть увагу – звук повинен бути рівним, що повільно спадають, що й піднімаються, а не стрибучим. Цей потік підтримується діафрагмою. Шия повинна бути розслаблена, особливу увагу приділите м'якому місцю під підборіддям, воно теж не повинне затискатися (можете перевіряти його час від часу рукою). Робіть вправу 2-3 хвилини.

Моторний човен Робимо теж саме на звук подібно моторному човну. Необхідно намагатися тримати ноту якнайдовше. Робити 2-3 хвилини. Сирена Тепер робимо звук схожий на сирену. Спочатку головним звуком, після грудним. Моторний човен + Сирена З'єднуємо вправу «Моторний човен» із вправою «Сирена» і йдемо так високо й так низько, як можемо. Головне не напружуватися. 2 система розспівок.

У навчанні вокалу використовується й така система розспівок: « МА-МО-МУ» на одній ноті, поступово підвищуючи. « Мм-Мм-Мм» / «Мо-Ми-Мо-Ми-Ма» по тризвуку (два рази). Те ж саме тільки по всіх нотах до квінти. «Мо-Ме-Ми-Му-Ма» по тризвуку. Різко, відривчасто. Є універсальний варіант для заняття вокалом для всіх голосів: « Мі-Йо-Мі» (важливо, щоб голос не завалювався на « про»). Для настроювання резонатора перед уроком вокалу: « в-в-в» відривчасто через маленький отвір у губах. Губи напружені, зуби максимально розкриті.

Для очищення зв'язувань: із квінти плавно по гамі вниз « Про- Про- Про» / стакатто: «льо — про — про — про — про» по тризвуку туди й назад. «Ой!-Ой!-Ой!-Ой!-Ой!» різко й уривчасто по тризвуку. Звук повинен ударитися в коріння передніх зубів.

Розспівуємося на гамі, спочатку плавно, потім на staccato. Поради для ефективної розспівки: - після того, як ви прокинулися, не можна співати протягом 2 годин; - пийте багато води кімнатної температури протягом дня й особливо під час репетиції або розспівки; - робіть фізичні вправи – це розганяє кров і прискорює розспівування; - не напружуйтеся; - якщо немає можливості розспівуватися, то перед співом почитайте вголос 15-30 хвилин, ретельно артикулюючи.

Вправи для розвитку м'язів язика Язик бере активну участь в утворі більшості звуків мови. Від його роботи багато в чому залежить виразність мови. Особливі труднощі виникають при проголошенні слів зі стіканням згодних, коли необхідно швидко перемкнути рух мови з одного положення на інше.

Для зміцнення м'язів язика, поліпшення його рухливості й переключення, перед тем, як використовувати вправи в проголошенні звуків, слів і фраз із комбінацією згодних, чітко відробіть наступні рухи.

1. Висуньте язик назовні й зробіть їм руху вліво, вправо, нагору, униз.

2. Висуньте назовні язик й зробіть кругові рухи ліворуч праворуч, потім навпаки – праворуч ліворуч.

3. При відкритому роті й злегка висунутому язику зробіть його широким, вузьким, чашечкою (кінчик і бічні краї злегка підняті).

4. Злегка піднятим напруженим кінчиком язика «почистите» верхні зуби із зовнішньої й внутрішньої сторони, у напрямку від внутрішньої сторони зубів до зовнішньої й навпаки.

5. Максимально членороздільно, чітко й голосно виголошуємо буквосполучення НГА, НГО, НГИ, НГЄ, НГУ, НГЯ. Голову не задираємо, виконуємо вправу до відчуття втоми в області гортані.

6. Відкриємо рот. Різко виштовхуємо язика назовні з таким прискоренням, щоб назад він як би заплигнув сам. Уявіть собі жабу, що ловить комара. Намагайтеся доторкнутися язиком до підборіддя. Рот відкритий, не смикається й не закривається, щелепа розслаблена. Спочатку

можна притримувати себе за підборіддя. Працюйте ритмічно в зручному темпі до відчуття втоми м'язів гортані. Стежите, щоб у кожній вправі діяла тільки потрібна група м'язів.

Навчайтеся диференціювати роботу окремих м'язів вокального апарата й доволіно ними управляти. Стежте за подихом, поставою, не напружуйте плечі, шию. Язик при співі утворює різні форми: звивається в трубочку, утворює форму ванночки – піднімаються бічні стінки й кінчик язика (або вітрила) рот відкритий, язик торкається верхнього піднебіння якнайдалі від передніх зубів. Намацайте на гортані кадик – саме широке місце. Візьміть його двома пальцями й простежите за його рухами під час зівання. Кадик опускається вниз.

Треба навчитися фіксувати цей стан під час співу. Це й називається вокальним позіхом. Опущена, а значить вільна й небагато розширена гортань сприяє гарному природному виходу звуку. Відсутність зайвої напруги на гортані – запорука творчого довголіття виконавця. Але не треба насильно тягти гортань униз і тим більше тримати її руками. Правильне її відкриття досягається тільки відчуттям позіху.

Відкриємо рот перед дзеркалом і постараємося «показати горло лікареві» - вилучити корінь мови, підняти м'яке небо з маленьким язичком і сказати «А», відкриваючи задню стінку глотки. Неправильно: язик стоїть горбом, закриваючи прохід у горло, м'яке небо як би лежить мовою. Правильно: горло відкрите, язик вільно лежить, майже торкаючись кінчиком нижніх зубів, м'яке піднебіння підняте. При цьому зберігаються відчуття зафіксованого позіху. Малорухома піднебінна фіранка (м'яке піднебіння) і язик заважають виходу вільного звуку. Він стає плоским, гугнявим.

Наступні вправи тренують рухливість м'якого піднебіння, язика й гортані. Вправи для розвитку рухливості нижньої щелепи

1. Вільно опускайте нижню щелепу доти, поки між зубами не буде проміжок у два пальці.



Разом і протяжно вимовте кілька звуків на одному видиху: ііііуууу (губи спочатку розтягнуті, потім ухвалюють форму трубочки); ууууіііі (губи з форми трубочки переходять у форму посмішки); оооуууіііі (округлені, трубочка, посмішка); аааіііуууіііі; сссссшшшшш ( при проголошенні звуку з губи розтягнуті, при проголошенні ш витягнуті вперед); зззззжжжжж ( при проголошенні з розтягти губи, при проголошенні ж витягнути вперед).

При щільно зімкнутих губах утворювати вибух при проголошенні звуків п, б (тато, баба, бублик, крупа, барабан, ціпок). Закріпіть чіткість і ясність вимови звуків у словах: верба, гра, праска, урок, утиль, окунь, ослик, дзига, юрист, південь, їжачок, ялинка, Ірина, інститут, інкубатор, смарагд, укриття, равлик, вудлище, відчуття, окуліст, устаткування, сік, замок, колесо, шапка, школа, жук, живіт, сушіння, сонечко, залізо, папка, барабан, віник, велосипед, фартух, фуфайка, кофта. При проголошенні слів стежте за положенням губ перед дзеркалом. Прочитайте прислів'я, приказки, скоромовки. Стежте за правильним положенням губ, за чіткістю і ясністю проголошення слів і фраз.

Кожному співакові необхідно практично опанувати подих і тренувати його на спеціальних вправах:

1. Зробити кілька коротких вдихів і тривалий видих (при цьому фіксується увага на роботі діафрагми й м'язів живота).

2. Зробити глибокий вдих, на долю секунди затримати подих і через ледве притиснуті губи повільно й рівномірно випускати повітря так, щоб видих був повний.

3. Зробити помірний вдих і на різних звуках, у зручному для співу регістрі, кожен фразу проспівати на одному видиху. Головне технічне завдання в цій вправі (як і в інших подібних) — природна розмовна артикуляція, гарна опора звуку, робота грудного й головного резонаторів, а звідси — рівне звучання голосів у відповідних регістрах і на їхнім з'єднанні. Домагаючись свідомого співу на одному подиху кожної окремої музичної

фрази, слід починати тренування з дуже простих за мелодійним розвитком творів українського фольклору.

Насамперед, потрібно прагнути до того, щоб звук не слабшав до кінця фраз. Тому звертаємо увагу на виконання останнього звуку, довільно збільшуємо його тривалість. Поставлене завдання змусить співаків зосередитися на видиху – моменті витрати подиху, допоможе заощадливо витратити подих, поступово при веде їх до придбання потрібної навички.

На заняттях з ансамблем на першому етапі переважає спів в унісон з метою створення єдиної манери, а також виконання вже раніше вивчених поспівок і пісень різних жанрів, що допоможе відчувати логіку розвитку мелодійної лінії в народній пісні. Про те, що народна пісня – неоціненний матеріал для розвитку музично-творчих здібностей, можна в багатьох в науково-методичних роботах В.М. Шацької, Н.Л. Гродзенської, О.А.Апраксінської, Е.Я. Гембицької, В.А. Дишлевської, В.С. Попова, Ю.Б. Алієва, Д.Б. Кабалевського. Пісня, що представляє собою синтез музичного й поетичного мистецтва, передає певний зміст, художній образ. Використовуючи пісню як музичний матеріал для вправ, ми виховуємо слух і голос учнів на художньо оформленому, осмисленому, образному матеріалі.

Гарний результат дає спеціальний добір вправ у вигляді поспівок з народних пісень, кращих пісень сучасних композиторів, з творів класиків. Поспівки, так само як гами й тризвуки, дають можливість виділити певне завдання, попрацювати над тим або іншим технічним прийомом. Крім того, вправи - поспівки мають ту перевагу, що вироблення навичок відбувається на художньо-образному, музичному матеріалі.

Більшу користь приносять спеціальні вокалізи. В умовах виконання а *carrella* розспівка природно обмежується однієї тональністю. В роботі над звукоутворенням важливо зміцнювати й розбудовувати співочий діапазон. Однак робити це впливає дуже обережно. Голос і слух дитину формуються не тільки під час розучування пісень, але й шляхом спеціальних приймань-

вправ, що розбудовують звуковисотний слух, співочий голос, координацію голосу й слуху.

До першого типу вправ можна віднести наступні:

- визначити, коли закінчилося звучання останнього звуку мелодії (тримати його на педалі);

- почути різні закінчення двох майже однакові музичні фраз; розрізнити високі й низькі звуки;

- розрізнити напрямок руху мелодії нагору-униз; - відзначити правильно й неправильно співаючих. До другого типу вправ відносяться різні виспівування з певними завданнями:

- співати звукоряд з п'яти нот у спадному русі, транспонуючи його: співати малу терцію вниз (діти кличуть: «Коля»), потім малу терцію й квінту вниз — мажорний тризвук (відповідає одна дитина: «Я йду»): співати народні поспівки й уривки з них.

До третього типу вправ ставляться такі:

- уміти «настроюватися» по заданому звуку;

- довільно за завданням педагога й з його допомогою підвищувати або знижувати звучання мелодії в потрібній тональності;

- «підрівнювати» висоту й характер звучання до голосів інших співаків, що виконують мелодію за вказівкою педагога;

- точно починати пісню після музичного вступу й кожен музичну фразу окремо;

- уміти імпровізувати мелодію без слів.

### **Питання для самоконтролю**

1. Розкрийте загальні питання розвитку вокального мистецтва.
2. У чому полягають основні проблеми вокальної творчості і виконавства?
3. Які засоби і методи існують задля досягнення бажаного результату при викладанні вокалу?
4. Охарактеризуйте вправи основного комплексу дихання.



5. Розкрийте основні завдання навчальної дисципліни «Постановка голосу».
6. Охарактеризуйте засоби, які нададуть можливість поглибити професійно-педагогічні знання і вдосконалити виконавські навички.

### **Реферати, доклади**

1. Засоби і методи задля досягнення бажаного результату у вокальній творчості.
2. Засоби задля поглиблення професійно-педагогічних знань і вдосконалення виконавських навичок.
3. Основні завдання навчальної дисципліни «Постановка голосу».
4. вправи задля розбудови звуковисотного слуху, співочого голосу та координації голосу й слуху.

### **5.2. Формування умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки педагога-музиканта**

У руслі набуття ними фахової компетентності, питомою складовою якої вбачаються уміння співу бельканто. Зауважимо, що специфіка роботи педагога-музиканта передбачає володіння багатьма спеціальними уміннями, серед яких уміння співу бельканто мають забезпечувати його вокально-педагогічну діяльність, що уможлиблює залучення учнів до цінностей різних стилів і жанрів вокального мистецтва, опануванням ними змісту художнього образу вокального твору.

Так, А. Е. Хоффманн визначає характерні уміння співу бельканто, а саме: краса тембру; рівність голосу на всьому діапазоні; абсолютний контроль дихання (*filariisuono*); володіння *legato*; яскраву віртуозну техніку; уміння імпровізувати. Сформованість таких умінь дозволяє охоплювати і відкривати нові грані природи співацького голосу людини, ритмо-метричних характеристик та виконавсько-технічної свободи у процесі відтворення вокального твору.

Розробляючи власну методику формування умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки педагога-музиканта, ми орієнтувались на

втілення домінуючих у сучасній педагогіці концептуальних положень про цілісність та системність педагогічного процесу, посилення спрямованості його змісту на комплексне здійснення трьох основних функцій – освітньої, виховної та розвивальної; а також забезпечення активно-творчої діяльності суб'єкта навчання, стимулювання його потреби у самовираженні та самореалізації.

Загальновідомо, що основою навчально-виховного процесу виступає методика, без якої неможливим стає досягнення його позитивних результатів. У музичній освіті, за твердженням дослідників, – це “творчість викладача в організації емоційно-інтелектуальної діяльності учнів з метою привласнення морально-естетичного змісту музичного мистецтва та розкриття механізму перетворення явищ та фактів об'єктивного світу в музичні образи в єдності змісту, форми та засобів виразності”.

Розробляючи власну методику формування умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки педагога-музиканта, ми орієнтувались на втілення домінуючих у сучасній педагогіці концептуальних положень про цілісність та системність педагогічного процесу, посилення спрямованості його змісту на комплексне здійснення трьох основних функцій – освітньої, виховної та розвивальної; а також забезпечення активно-творчої діяльності суб'єкта навчання, стимулювання його потреби у самовираженні та самореалізації.

У зв'язку з цим, необхідно було вирішити такі завдання: – визначити провідні напрямки педагогічної діяльності та етапи, за якими буде відбуватись формування умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки студентів на якісно новому рівні;

– виявити сукупність організаційно-педагогічних умов та різноманітних методичних прийомів, що дозволять досягнути ефективності художньо-творчого розвитку студентів в процесі їх вокальної підготовки;

– підібрати до розробленої методики навчальний матеріал та систему музично-творчих завдань, з'ясувати доцільні засоби педагогічного впливу.

У процесі розробки методики формування умінь співу бельканто ми спирались на педагогічні принципи: цілісності та інтегративності, системності та послідовності, індивідуалізації, зв'язку вокального навчання та естетичного виховання, розвитку творчого потенціалу та навичок самостійної роботи, активності, єдності різноманітних форм вокальної діяльності, педагогічної доцільності навчально-виконавського репертуару. Важливими факторами забезпечення їх у навчально-виховному процесі вищого педагогічного закладу були визначені:

- дбайливе ставлення до внутрішнього світу кожного суб'єкта навчання, своєчасна діагностика його стану готовності до вокальновиконавської творчості;
- поліфункціональне використання вокального матеріалу, його переорієнтування на особистісний розвиток студента;
- дотримання конкретності та послідовності у постановці навчальних задач, аналітичне відношення до досягнутого результату;
- цілеспрямована робота по створенню умов для самовираження студентів, оцінювання їх творчих успіхів з позиції особистісної значущості.

Досягнення продуктивності вокально-освітнього процесу має відбуватись завдяки варіативному застосуванню методів навчання, які припускають різноманітні способи побудови вокальних занять. Педагогічна наука розглядає поняття “метод” (від грец. *methods* – шлях до чогось) як систему цілеспрямованих дій викладача, що організує практичну і пізнавальну діяльність учня, яка веде до засвоєння змісту освіти. Вивченню та класифікації різноманітних методів навчання присвятили свої дослідження відомі дидактики А. Алексюк, Ю. Бабанський, Г. Ващенко, І. Лернер, М. Скаткін, М. Ярмаченко.

У загальному розумінні методи музичного навчання та виховання визначаються дослідниками як взаємодії між учасниками музичного навчально-виховного процесу, під час яких відбувається передавання та засвоєння музичних знань, умінь, навичок практичної музичної діяльності та

розвиток особистісних музично-естетичних якостей. Слід підкреслити, що у практиці музичної освіти визначальним є використання комплексних методів, що становить основу загально-естетичного виховання студентів та їх професійного становлення. Характеристику музичних методів знаходимо у працях Д. Кабалевського, Є. Абдулліна, О. Ростовського, О. Олексюк.

Враховуючи специфіку формування умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки педагога-музиканта, для педагогічного керівництва цим процесом нами в певній системі використовувались загально дидактичні та спеціально-музичні методи навчання, на основі яких відбувалось досягнення мети та реалізація поставлених завдань. Замітимо, що підготовка педагога-музиканта передбачає використання таких методів навчання, які забезпечують досягнення визначеного рівня володіння вокальною технікою у передбачені навчальним планом терміни.

Для формування умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки педагога-музиканта ми пропонуємо найбільш результативні методи вокального навчання. На нашу думку, ефективні методи вокального навчання формувалися протягом тривалих спостережень за діяльністю видатних співаків і педагогів-вокалістів, спираючись на конкретні факти вокального навчання, незважаючи на їх не досить непевний виклад та трактування. Як зазначає Ю. Юцевич, “спроби дати опис усіх вокально-педагогічних методів та прийомів були й залишаються практично неможливими через їх величезну кількість, тому більш перспективними є здійснення класифікації методів співацького навчання на основі певних науково-логічних положень, які об’єднують методи навчання співу в окремі групи”.

Методи формування умінь співу бельканто мають спиратися на загальні принципи та етапи в роботі, а саме: на розвиток та удосконалення дихання; набуття понять і навичок при використанні резонаторів, правильної позиції (позіху) та атаки звуку; на оволодіння технічними прийомами; роботу з артикуляційним апаратом. Зауважимо, що формування умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки педагога-музиканта не терпить суєти та

спішки. Сприйняти, зрозуміти вимоги, координацію процесів має увесь організм, а не тільки свідомість (інтелект) та воля.

Зокрема, наукові дослідження Л. Дитрієва, В. Морозова, Р. Юссона та ін. показали, що в практиці вокальної підготовки найбільш поширені п'ять основних груп спеціальних методів. При розробці методики ми спиралися на групи методів, які були визначені Ю. Юцевичем. Ми вважаємо, що вони найбільш продуктивно сприяють формуванню умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки педагога-музиканта.

Першу групу становлять методи, які мають сформувати у студентів м'язові установки або рухи та впливають на звукоутворення. До таких установок належать: форми рота, положення гортані та її екскурсії, характер артикуляції та дикції, дихальні установки та рухи. Специфіка методів цієї групи полягає у практичному впливі на певні м'язові групи, що регулюють процес звукоутворення. Завдання викладача у процесі вокальних занять установки ротових м'язів використовувати переважно під час виконання вправ на голосних з чітко визначеною педагогічною метою. Під час виконання художніх творів ротові установки піддаються постійним змінам, тому намагання зберегти їх можуть призвести до скутості студента та негативно вплинути на характер інтерпретації.

До цієї групи входять методи на формування умінь активної артикуляції приголосних, тобто, умінь розбірливості вокального мовлення. Ми пропонуємо вправи для змінювання приголосних, що допоможе удосконалити артикуляцію приголосних, мають поєднуватися з різними голосними, бути провідними для підвищення якості формування умінь дикції та створення вокально-художнього образу.

Методи на формування умінь правильного положення гортані та “позіх”. Вправи потрібно пов'язати з установками ротоглоткового каналу, тобто, впливати на положення язика, м'якого піднебіння, керувати рухами нижньої щелепи, формою губ, частково їх координувати.

Методи на формування умінь співацького дихання. Вправи спрямовані на підтримування інтенсивності підкладкового тиску і підтримання відносно стабільного рівня імпедансу.

На нашу думку, найбільш доцільним використовувати методи першої групи на початковому етапі, оскільки вони направляють студентів до більш складних та гнучких методів вокального навчання.

Другу групу утворюють методи на формування умінь природного тембру голосу шляхом зміни забарвлення голосних – фонетичні методи. Зміна забарвлення голосних впливає на перебудову форми ротоглоткового каналу, що викликає зміни імпедансу та впливає на режим роботи голосових складок. Нами рекомендовано вправи на активізацію тону гортані, настроюванні ротоглоткового каналу шляхом змінювання забарвлення і акустичних якостей звуку. Методи надають можливість формувати уміння з якості звуку.

Ми пропонуємо виходити з того, що голосні мають специфічні глоткові та ротові форманти, які за висотним положенням відрізняються одна від одної. У зв'язку з цим ми пропонуємо декілька способів добору голосних з метою досягнення їх нейтралізації. Ще італійські педагоги рекомендували співати “І” як “А”, або “У” як “О” чи “Є” як “О” тощо. За рекомендаціями М. Микиши, означені вправи заслуговують на увагу щодо схеми нейтралізації голосних. Він запропонував розглядати кожний голосний як фонетичний комплекс, що виникає внаслідок чіткої вимови голосного, поєднаної з явним звучанням додаткового голосного та одного з так званих резонаторних голосних – “ОН” або “ЕН”. Вправи надають можливість кращого звучання голосу, здійснюється неусвідомлена оптимізація імпедансу.

До третьої групи віднесено методи фіксації внутрішніх відчуттів, зокрема “вокально-тілесної схеми”, що змінюються за умови використання різних типів вокальної техніки. Визначені методи дозволяють формувати певну вокальну техніку з сильним, проміжним або слабким імпедансом шляхом фіксації у студентів відповідних внутрішніх відчуттів. Методи

спираються на фізіологічні явища. Під час співу в голосовому апараті виникають внутрішні відчуття, які мають чітку локалізацію та завжди відчутно фіксуються. Фіксуючи та запам'ятовуючи ті або інші відчуття, можна сформувати необхідну вокальну техніку, зокрема уміння співу бельканто. Ще італійські педагоги, а згодом О. Микиша та О. Морозов зауважили, що широко використовується уявне суб'єктивне відчуття спрямування подачі звуку. Крім того, не слід забувати про “резонансний пункт” О. Микиши (пункт Ж. Морана), в якому концентруються найінтенсивніші відчуття, пов'язані з високою співацькою формантою та вокальною технікою з сильним імпердансом, тобто володіння “резонансною технікою мистецтва співу”. Наявність відчуттів “резонансного пункту” та “маски” є стійким показником рівня сформованості умінь співу бельканто, вокальної техніки тощо.

Позитивно оцінюючи методи зазначеної групи, необхідно враховувати їх слабкі сторони. Отже, на початку вокального навчання сприйняття збуджень відсутнє або не піддаються оцінюванню. Тільки внаслідок постійного та уважного самоспостереження виробляються вірні оцінки відчуттів у зонах “вокально-тілесної схеми”. Визначені методи, що спираються на сприйняття та оцінку внутрішніх відчуттів, необхідні не тільки для формування умінь співу бельканто та їх самостійне вдосконалення, але й для розвитку активного вокально-педагогічного слуху, що дуже важливо для педагога-музиканта.

Четверта група методів використовує внутрішні вольові накази та емоційні стани, пов'язані з уявленнями про відповідні почуття або настрої. При цьому емоційний настрій співака спричиняє необхідні перебудови голосового апарату, впливаючи на якість звучання голосу. Використання методів цієї групи супроводжується, як правило, відповідною мімікою обличчя, жестикулюванням, зміною положень тіла, найрізноманітнішими рухами. Методи для формування умінь вольових наказів та емоційних станів належать до більш високого рівня сформованості умінь співу бельканто. Їх

використання пов'язане з системою наказів і вказівок, що спонукають студента розв'язувати визначене вокальне-технічне та художнє завдання.

При використанні внутрішніх вольових наказів, студент має викликати у собі певні емоційні стани, що створюють необхідний характер еталонного звуку. Означений метод має психофізіологічне підґрунтя. Отже, студент має володіти певною системою сформованих умінь співу бельканто. Увесь комплекс прийомів має впливати на характер звукоутворення і тембр звуку, тому його використання потребує від студента практичного досвіду і емоційної вразливості. Уперше з питання використання емоційної та вольової сфер учня під час вокального навчання висловився М. Гарсія-син: “Кожне почуття, яким би слабким воно не було, по-своєму впливає на голос, змінюючи його гнучкість, формування, надійність, простіше кажучи, всі його фізичні якості. Обурення, прокльони, загроза, суворий наказ заокруглюють голос і роблять його грубим і пихатим. Радість робить тембр жвавим, блискучим і невимушеним. Войовничий або релігійний екстаз заокруглюють звук, надаючи йому яскравості та блиск. Глузування надає голосу металевості та “кричущості”. Ніжні почуття виявляються відтінками м'якого, закритого тембру”. Наприклад, М. Микиша запропонував поняття “вокально-творчий спокій”, трактуючи його як “психологічно врівноважений стан співака, що створює передумови для максимального прояву всіх творчих сил і можливостей під час художнього виконання твору”. Досить активно використовувала метод вольових наказів та емоційних станів у своїй педагогічній діяльності український педагог-вокаліст М. Донець-Тессейр

Відмітимо, що найбільший внесок у розв'язанні цього питання належить В. Морозову, який сформулював завдання дослідження, розробив методику вивчення та оцінки емоційної виразності співу та сприймання вокального мовлення, а також акустичних параметрів фонації, які забезпечують передання емоційної інформації та фізіологічних основ виникнення засобів передавання емоцій голосом. В. Морозов, зауважив, що “наявність внутрішнього закономірного зв'язку між характером звуку голосу, який



виражає певну емоцію, та фізіологічним станом організму, що відчуває цей емоційний стан, є фізіологічним станом основою всезагальної зрозумілості та своєрідної універсальності основних засобів вираження емоцій голосом, незважаючи на величезну різноманітність як самих емоцій, так і акустичних засобів їх виявлення”.

Так, розглядаючи шляхи впливу емоційних станів на голос студента під час формування умінь співу бельканто, треба враховувати, що вони можуть збуджувати та стимулювати фонаційний процес або ж надавати йому гальмівного, депресивного характеру. Використання означених станів призводить до певних результатів, зокрема, у стимулюючому станів артикуляція стає вільнішою та чіткішою, у депресивному – млявою; тембр голосу – блискучим, світлим та відповідно – вуалюється й блякне. Перехідні звуки брати легше, верхні – яскравіше, вдихальні та видихальні рухи активніше, ніж у депресивному стані.

Окремо зауважимо щодо емоційного впливу на якість відчуття “резонансного пункту”. У стимулюючому стані відчуття “резонансного пункту” видаються більш інтенсивними і сприймаються чіткіше, а у депресивному – слабшають і навіть зникають. Оскільки відомо, що інтенсивність збуджень у зоні піднебіння свідчить про досить значний внесок. Тому, збуджуючі, стимулюючі емоційні стани сприяють формуванню умінь співу бельканто з сильним (резонансом) імпердансом.

До п'ятої групи належать методи слухових впливів, суть яких полягає у встановленні та посиленні зворотних зв'язків між органом слуху і гортанню. Слух студента підпадає під вплив відповідним чином організованих звукових прикладів-зразків: співів майстрів вокального мистецтва, як у “живому” звучанні, так і у високоякісних записах. Специфічним фактором для цієї групи методів є опора на рефлексорні механізми системи: слух – центральна нервова система – голосовий апарат. Ґрунтуються на фізіологічному механізмі, який є суто рефлексорним і практично волі особи не підлягає. Цей механізм будується на комплексі зворотних зв'язків, що передаються

нейрофізіологічним шляхом, реалізуються за допомогою слухових стимулів виконавця під час співу.

З наведеного випливає важливий педагогічний висновок: змінюючи характер впливу на голос студента, можна домогтися певних позитивних змін акустичних параметрів співацького звучання. Зауважимо, що методи слухових впливів слід спрямовувати на досягнення перебудови механізму роботи голосового апарату, а не наслідування співацької манери певного виконавця, яким би видатним майстром вокального мистецтва він не був.

Метод особистого показу викладачем – наслідування викладачеві, є найбільш природний шлях впливу на голосовий апарат, більш визнаний метод слухового впливу, ефективний на всіх етапах навчання, зокрема тоді, коли вокальний слух студента ще не сформований, а голос викладача може бути еталоном для слухової та моторної сфери студента. Ефективність систематичного слухання вірного звучання голосу педагога зумовлюється тим, що в свідомості студента формується вокальний еталон звукоутворення, що має провідне значення для успішного розвитку майбутнього педагога-музиканта.

Метод прослуховування еталонних вокальних програм застосовується для систематичного прослуховування спеціальних вокальних програм-еталонів у виконанні співаків високої кваліфікації. Механізм дії цього методу відрізняється від особистого показу викладача тим, що слухові впливи надходять до слухового органа і головного мозку безперервно, спричиняючи рефлекторну роботу голосового апарату слухача без звуку за схемою: слух – головний мозок – голосовий апарат (без звуку) – слух. При цьому слухач наче співає разом з еталоном співаком, а в його голосовому апараті відбуваються процеси, аналогічні тим, які заковані в звуковій інформації, що сприймається слухом.

При використанні визначеного методу ми виходили з того, що найбільш корисним для студентів є прослуховування вокалістів з однотипними голосами, а саме: студенти-сопрано – сопрано-майстрів, тенорам – тенорів

або ж близьких за акустичними показниками. Зазначимо, що метод прослуховування еталонних вокальних програм поступається методу особистого показу викладача, а саме: активністю та можливістю безпосереднього спілкування викладача зі студентом, сприймання “живого голосу”. Отже, треба використовувати індивідуальні особливості слуху.

Метод затриманого зворотного слухового зв'язку полягає в тому, що голос співака за допомогою спеціального акустичного пристрою повертається до слухового органу виконавця через підсилювач з фільтрами, в яких певні смуги частот піддаються змінюванню в той чи інший бік. Таке “удосконалене” за спектром звучання голосу стимулює слух виконавця та досить інтенсивно впливає на формування умінь співу бельканто, вокальної техніки тощо. Забезпечення акустичними засобами змінення слухового сприймання якості голосу дозволяє домагатися поліпшення спектру співацького голосу.

Використання методів визначеної групи особливо корисне під час формування тембрового компоненту умінь співу бельканто, зокрема компонента вокального слуху.

Таким чином, запропоновані методи відображають процесуальні аспекти формування умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки педагога-музиканта та є педагогічно керованим процесом пізнання особливостей вокального мистецтва, осягнення сутності та специфіки виконавської діяльності. Їх вибір залежить від різних факторів, а саме: індивідуально-психологічних та вікових особливостей студента, рівня його музичної обдарованості. Обумовлюється конкретними навчальними завданнями на кожному етапі вокально-виконавської підготовки, майстерністю і досвідом викладача.

Крім того, для забезпечення продуктивності процесу вокальної підготовки та отримання адекватного поставленій меті педагогічного результату необхідним стало створення певних організаційно-педагогічних умов, а саме: впровадження перспективного планування вокально-

навчального матеріалу на засадах логічної і послідовної організації, усвідомлення його практичного значення для формування умінь співу бельканто у студентів; концентрація педагогічних зусиль на індивідуальних формах та варіативних методах навчання, що передбачають активну і цілеспрямовану участь студентів у різних видах вокально-виконавської діяльності; організація тісного взаємозв'язку між засвоєнням знань і умінь співу бельканто та їх практичним застосуванням з поступовим переходом в особистісне надбання кожного; спрямування навчально-виховного процесу на активну позицію студента з опорою на його інтереси, вокальні уподобання, потенційні можливості та індивідуальні потреби розвитку в атмосфері творчості й співробітництва.

Із вище сказаного зробимо висновок, що дотримання визначених умов забезпечує створення ефективного навчально-виховного середовища, в якому відбувається реалізація мети та завдань формування умінь співу бельканто у процесі вокальної підготовки педагога-музиканта.

### **Питання для самоконтролю**

1. Охарактеризуйте основні фактори забезпечення методики формування умінь співу бельканто.
2. Розкрийте сукупність організаційно-педагогічних умов та різноманітних методичних прийомів, що дозволять досягнути ефективності художньо-творчого розвитку студентів в процесі їх вокальної підготовки.
3. З'ясуйте доцільні засоби педагогічного впливу задля формування умінь співу бельканто.
4. Охарактеризуйте принципи та етапи в роботі над формуванням умінь співу бельканто.
5. Розкрийте методи, які мають сформувати у студентів м'язові установки або рухи та впливають на звукоутворення.
6. Охарактеризуйте методи на формування умінь природного тембру голосу.

### **Реферати, доклади**

1. Методика формування умінь співу бельканто.
2. Методичні прийоми задля досягнення ефективності художньо-творчого розвитку студентів в процесі їх вокальної підготовки.
3. Засоби педагогічного впливу задля формування умінь співу бельканто.
4. Методи з формування у студентів м'язових установок та впливу на звукоутворення.

### **5.3. Виховний зміст вокальної педагогіки**

Уточнення теоретичних аспектів сучасного вокально-педагогічного процесу потребує вивчення історикотеоретичних та навчально-дидактичних (виховних) основ музичної педагогіки, що мають сприяти формуванню необхідного обсягу знань і навичок у майбутніх фахівців сольного співу. Мусимо сприяти створенню такої моделі вокально-педагогічних технологій, практичне застосування якої слугувало б матрицею для розвитку голосу та гармонійного виховання студентів не лише на зняттях із фаху, а й у вивченні основ вокальної методики. Практичний досвід показав необхідність надання реальної основи формам самостійної роботи студентів (на це й передбачено значну частину навчального простору). Необхідно взяти до уваги й те, що студенти-співачи здебільшого мають за плечима одну лише загальну освіту й не мають освіти музичної. А тому їх доводиться ще більше спонукати до втілення суто дидактичного гасла, актуального в усі часи: “Краща освіта — це самоосвіта”. Якщо саме так розуміти навчання у вищій школі, то воно і є суто виховною системою, моделювання якої—центральна вісь нашої проблеми.

Суто індивідуальні принципи практичної роботи над голосом кожен слухач курсу основ вокальної методики спостерігає у своєму класі сольного співу. Завданням же лектора є вироблення тих специфічних закономірностей навчання, освіти й виховання вокалістів, що своїм змістом не передбачають ні звільнення співака від індивідуальних занять у класі, ні підмінювання домінуючої функції викладача сольного співу. Слід зорієнтувати слухачів

цього курсу на практичне застосування лекційного матеріалу як об'єднаного фактора, що надасть теоретичного тлумачення практиці навчання співу і навпаки. Виховне спрямування лекційних занять орієнтує студентів на майбутню самостійну викладацьку працю через ознайомлення й опанування тими особливими вокально-педагогічними технологіями, завдання яких - у вивченні, дослідженні й узагальненні принципів, закономірностей, форм, методів та прийомів навчального процесу. Надто ж — у впливах саме виховних технологій на формування в учнівській особистості знань, умінь та навичок, які б дозволили втілення теоретичного комплексу та сприяли опануванню фаховою майстерністю майбутніх співаків і педагогів: адже давня назва учителя співу - “дидакал” (гр. διδάσκω — навчання).

Навчаючи студентів-співаків теоретико-методичним основам вокального мистецтва в умовах лекційних занять, слід передовсім пояснити, що самовчителів співу не існує, й до інформативного матеріалу кожен слухач курсу має додати власний, емпіричний досвід спостережень за роботою його педагога з фаху, методику якого учень затим продовжить і доповнить уже у власній практичній роботі (згідно принципу спадкоємності, властивого системі авторських шкіл сольного співу).

Для самостійного опанування спеціальною літературою у зазначеній галузі необхідно володіти певним мінімумом знань у сфері історії й теорії музики, а також суміжних дисциплін. Важливим фактором навчання співу є уніфікований інформативний цикл знань про природу співацького голосу: його анатомо-фізіологічні та акустичні особливості, профілактику захворювань голосового апарату, співацьке дихання, типи звучання й класифікацію голосів, згідно з регістрами й діапазоном тощо.

Тож викладач із основ вокальної методики повинен охарактеризувати основи постановки голосу об'єктивно, із позицій поважних дослідницьких джерел. Це й утворює теоретичну базу, на яку накладаються подальші знання основ художнього співу й техніки вокально-сценічної творчості, до системотворчих чинників яких належать орфоепічні норми співу та правила

його психофізіології, а також численні завдання педагога й вокального концертмейстера, що у кожному індивідуальному випадку урізноманітнено своїми особливостями.

Існує коло теоретико-дидактичних настанов, якими мусять опанувати слухачі курсу лекцій з основ вокальної методики задля свідомого моделювання самостійних уроків сольного співу та власного вокальноартистичного життя. Є чималий масив спеціальної навчальної літератури, тому не варто зупинятися тут на питаннях анатомії та фізіології процесу співу. Натомість важливо актуалізувати питання практичного сприяння вихованню співаків-солістів в умовах сучасної вищої школи співу в Україні.

У системі професійних правил співака важливим є знання спеціального режиму та профілактики захворювань голосового апарату. До професійних захворювань належать: загальне незвучання голосу, спричинене перевтомою (як вокальною, так само й загальною, всього організму, нервовим або фізичним розладом тощо). Залежно від ступеню незвучання його розрізняють як функціональне порушення голосниць чи й психо-фізіологічну втрату голосу (часом - цілковиту, органічного характеру). Такий стан може викликати й простудне захворювання. Не беремося називати й перелічувати всі професійні захворювання вокалістів, оскільки йдеться про міри запобігання їм. Адже можна змусити себе загартовуватись, не їсти надмірно гострого, гарячого й холодного, не перевтомлюватись у співі, припиняючи фонацію ще до виникнення втоми.

Слід зберігати мовчання на холоді (навіть якщо є спокусливі умови високого гонорару за концерт у температурному режимі, нижчому допустимої охоронною нормою rischi термометра: +16 С). Для жінок неприпустимим є спів під час фізіологічних днів (що також занотовано законодавчо, й на цей час надається довідка про стан здоров'я). Збереження вокального здоров'я і довголіття залежить від уміння співати й розмовляти у "високій позиції". Найважливішим же фактором збереження природних

вокальних даних є отримання хорошої вокальної школи та правильна експлуатація голосу, який має бути насамперед вірно визначеним. Вчасне відвідування лікаря-фоніатра, якому довіряєш цілковито, доповнює цей перелік причин і наслідків вокальних проблем.

Нині існує розвинена техніка комп'ютерних обстежень природи голосу за допомогою визначення типу співацької форманти, - показника високої позиції звука та тембрових ознак (зокрема, апарат В.Морозова). Неодмінним чинником модернізації мистецького ВНЗ має бути є кабінет звукозапису (в ідеалі - студія з високотехнічним сучасним оснащенням). Адже важливим фактором педагогіки сольного співу є відповідність вимогам часу, й це, зокрема, уміння співака орієнтуватися у звуко-просторі не лише акустичного, але й мікрофонного співу, що виявляється часом ахіллесовою п'ятою для непідготовлених (навіть добре навчених) випускників вокальних факультетів. Спів у мікрофон має свої особливості, які стосуються передовсім вимови (у розумінні пристосування індивідуальних особливостей мовної експресії певних звукосполучень, відмінних від їхньої акустичної вимови) тощо.

Тембр голосу співака становить художньо-естетичну чинність і може бути як сталою, так само й змінною категорією: в залежності від розкриття природних даних та вірного визначення типу даного голосу. Співак, що досягнув майстерності, може свідомо змінювати тембр свого голосу, залежно від змісту виконуваного твору, його емоційного наповнення, жанру, стилю тощо. Іноді можна спостерігати явище копіювання учнем тембру голосу свого вчителя чи просто вокального кумира. Такі студенти, як правило, виявляються нездатними до подальшої самостійної роботи й залишаються так званими "класними" співаками, що так і не набули рис творчої індивідуальності, будучи імітаторами. Тому маємо застерегти слухачів лекцій з основ вокальної методики від далеко не завжди корисного навчання зі свого голосу. Досвідчені педагоги, працюючи з різними типами голосів у номінаціях двох основних груп (чоловічі та жіночі голоси), при необхідності, вдаються до методу показу, однак, у кожному окремому випадку -



пристосовуючись до типу даного голосу, аби не виникла небезпека копіювання тембру викладача.

Вокально-художній звук є одним з найголовніших факторів художнього співу й з огляду на його основу: скоординовану діяльність системи голосотворення із системою художньо-вокального мовлення. У прагненні досягти такої якості звучання важливим є опанування естетикою атаки співацького звука: йдеться про власне початок співу (перехід від дихальної готовності до самої фонації, що залежить від характеру змикання голосниць). Розрізняють три види вокальної атаки: 1) придихова атака; 2) м'яка атака; 3) тверда атака. Поза цим, відомий ще прийом “в'їждження” в звук та “ковзання”, що призводить до детонації. М. Микиша вирізняє також “чутливу” атаку, за допомогою якої нібито виникає особливий драматизм виконання, насправді ж “...такий спів справляє на слухачів неприємне враження крику, форсування звука” (цей автор пропонує іще один термін: “цілеспрямований співацький звук”, тобто, “...спрямований до співацької позиції - резонансового пункту, коли торкання повітряно-звукового струменя, “укол” голосної чи приголосної робиться стакатовано, без “в'їждження”, а, згадуючи свого вчителя О.Філіппі-Мишугу, називає цей прийом “дотиком” та пояснює, що “...спів дотиком дуже сприятливо впливає на розвиток і постановку голосу” ).

Важливим моментом процесу опанування технікою співу є встановлення вокально-акустичної однорідності звучання голосних звуків (фонем), чого досягають шляхом вправ для розспівування та нескладних вокалізів і художніх творів. Вокальне мовлення є носієм інформації, яку умовно можна розділити на смислову й емоційну: тембр голосу визначає емоційну, а вимова - смислову. Акустична деформація голосних у співі - не головна причина нерозбірливості вокального мовлення; необхідно також звертати увагу на приголосні, які утворюють у співі часом нездоланні перешкоди і роблять виконання художніх творів незрівнянно гіршим за вправи та вокалізи на голосних звука. Ось чому надзвичайно важливим є спів вокалізів із назвами

нот, що дозволяє вже у початковий період занять навчитися зберігати незмінною позицію звука із урахуванням особливо виразного у співі вимовляння приголосних, які часто пропадають на фоні акустичного ефекту звучання у співі голосних. Окрема тема - вокально-педагогічний досвід автора з іноземними вокалістами (особливо - з вихідцями із КНР, що мають іншу фонетичну специфіку).

У колі вокально-методичних проблем - психотехніка вокально-художньої творчості, що є комплексом творчих переживань, підпорядкованих технічним прийомам художнього співу. До її складників належить уміння самостійної роботи над художньо-літературним текстом виконуваного твору з метою пошуку вірних смислових акцентів у складанні партитури тексту з урахуванням семантики підтексту. Для цього слід попрацювати з історичними джерелами, вивчити історико-культурний фон епохи написання даного художньо-вокального твору; зібрати відомості про автора слів і композитора, про інтерпретаторів цього твору і виконавські традиції тощо. Навіть добирати репертуар слід з урахуванням індивідуальних особливостей не тільки голосу, але й творчої індивідуальності, темпераменту, рівня інтелектуального розвитку тощо. Буває, що педагог завищує можливості учня на даному етапі й дає для вивчення популярні класичні твори, які часто виявляються, на жаль, назавжди зіпсованими і непридатними для подальшого використання у концертних програмах. Крім того, це завдає шкоди голосу і травмує психіку, оскільки аж ніяк не сприяє так званій психологічній готовності до виступу. Адже дійсна готовність до музично-виконавської діяльності - готовність діяльності, свідомості й особистості виконавця. Визначається змістом композицій психологічних, психофізіологічних якостей, у першу чергу, знань, умінь і навичок, тобто, сформованих і надійних механізмів професійної виконавської діяльності... готовність до вокально-виконавської діяльності не завжди співмірна з готовністю до вокально-сценічної, й особливо - до вокально-оперно-сценічної діяльності.

Особливо слід наголосити на такій якості співаків-виконавців, якою є витривалість. Навантаження на голосовий апарат, що мають місце в умовах значних порушень охорони праці співаків, вимагають високого рівня професійної підготовки, володіння технічними прийомами співу, які дозволяють заощаджувати вокальне здоров'я й співати “відсотками” голосового потенціалу, а також бути пристосованими до часом суворих побутових умов праці на гастролях тощо. Ми не даремно наголошуємо на ролі народно-пісенного матеріалу. Адже народна пісня - зразок вокальних зручностей. Виховувати голос на виспіваних мільйонами наших вокальних предтеч мелодичних зворотах, що голублять і слух, і голосниці - найвірніший шлях до успіху.

У процесі виховання співака педагог мусить дотримуватися діалектичного поєднання вокально-технічної та художньої сторін, пошук оптимального вирішення проблеми яких є одвічною хвилюючою проблемою, що потребує наукових знань. І. Колодуб пропонує вирішення цієї проблеми шляхом розвитку музичних уявлень співака-початківця на основі його слухових вражень і накопичень власного слухового досвіду та корелювання м'язових відчуттів зі звуковими результатами у спільній роботі з педагогом і концертмейстером. Як зазначає ця авторка, втілення музичного задуму в художньо-образне виконання — складний і неоднозначний процес, результатом якого дуже зрідка буває одразу самостійна співацька версія, яка б свідчила про яскраву індивідуальність. І, чим скоріше це станеться, тим більше простору і часу залишиться у всіх трьох учасників вокально-виховного процесу для утворення репертуарного масиву, якості якого дозволять брати участь у рейтингових конкурсах і заявляти про себе й авторську школу, якій належиш.

І.Герсамія, пропонуючи апробовані способи перевірки професійної придатності співаків, наголошує на необхідності створення в мистецьких ВНЗ науково-психологічних лабораторій, де б розробляли суттєві проблеми педагогіки та виконавства для досліджень творчих та особистісних якостей

студентів з метою впровадження отриманих результатів у практичну педагогічну діяльність. Справді, для вироблення виконавських навичок необхідна систематична апробація підготованих у класі програм під час академічних виступів, контрольних уроків, а також майстер-класів та концертів учнів певного викладача поза навчальним закладом (а не лише раз на півроку, під час екзамену). Адже необхідні виконавські якості виробляються і закріплюються у результаті неодноразових виступів, в умовах стресових ситуацій прилюдного співу. Психологічні особливості вокального виконавства варто ілюструвати прикладами високомистецьких зразків і величних світових постатей мистецтва сольного співу (що особливо актуально нині, в умовах існування в деяких мистецьких ВНЗ заочної та екстернатної форм навчання сольного співу, зумовлених обставинами кризи культури, перерваними природними зв'язками між професійною творчістю і виконавством).

У вихованні співака, крім вокального педагога, бере участь також концертмейстер, роль якого - складна і неоднозначна. Під час практичних занять з основ вокальної методики до роботи залучають студентів-піаністів. Із досвіду власної концертної роботи, а також педагогічної (у класі сольного й камерного співу) зауважимо, що умовно концертмейстерів можна поділити на тих, які не втручаються у процес постановки голосу і які “навчають співу”. Останнє - особливо небезпечне на ранніх щаблях навчання. Не маючи вокальної освіти, будучи дотичними до педагогіки співу лише слуховими відчуттями (автор не заперечує наявність вокального слуху у піаністів-концертмейстерів, але це не є підставою для втручання у вокал), такі концертмейстери часто завдають непоправної шкоди, особливо початківцям. Це заповільнює процес навчання й часом призводить до того, що співак набуває таких непоправних навичок, побороти які буває неможливо навіть дуже досвідченому педагогу. Роль концертмейстера у вокальному класі чітко визначено структурою уроку.

Отже, урок починається розспівками, які проводить сам педагог; затим місце за роялем займає концертмейстер і настає черга виконання творів. Співак і концертмейстер зупиняються на коректні зауваження педагога і повторюючи ті частини програми, над якими вважає за доцільне попрацювати. Усі корективи концертмейстера під час так званих “проробок” (занять без педагога) можуть стосуватися виключно нотного, текстового та темпоритмічного змісту вокального рядка. Концертмейстер може також доповнити педагога щодо аспектів інформації про цей та інші твори цього композитора, стилістику його інструментальної музики. Роботу над вокально-технічною стороною твору та художнім образом проводить педагог.

Ведучи про сутність і закономірності навчального процесу у вищій школі, прийнято окреслювати систему понять про принципи та історичні типи навчання. У тому, що стосується педагогіки сольного співу, важливим є момент передачі досвіду від учителя - учневі у ході індивідуальних занять. У цьому і є специфіка складного співвідношення теоретичного й емпіричного рівнів дослідження навчального процесу постановки голосу, що складає предмет дидактики вищої школи співу. Адже теорія навчання і освіти у вищій школі становлять осереддя педагогічного процесу, саме ж навчання у своєму історичному розвитку завжди було засобом зв'язку поколінь, і в цьому - його основна функція.

Таке розуміння навчання і робить його дидактичною системою діяльності, яка у своїй еволюції забезпечує (у даному випадку) виховання розвиненої вокальної особистості. Наші випускники будуть здатні до самостійної творчої педагогічної роботи, якщо логіка уроків з основ вокальної методики піднесе пізнані кожним із них педагогічні принципи свого вчителя сольного співу до рангу науково-дидактичних законів і правил щодо індивідуальних занять у їхній регулятивній функції. А це сприятиме визначенню самотутніх у кожному окремому випадку методів і прийомів

навчання та робитиме пізнаваними здобутки авторських шкіл, керованих яскравими особистостями.

### **Питання для самоконтролю**

1. Охарактеризуйте основні вокально-педагогічні технології, опанування яких - у вивченні, дослідженні й узагальненні принципів, закономірностей, форм, методів та прийомів навчального процесу.
2. Розкрийте необхідність теоретико-методичних основ вокального мистецтва.
3. У чому полягає профілактика захворювань голосового апарату?
4. З'ясуйте важливість психотехніки у вокально-художній творчості.
5. Розкрийте теоретико-дидактичні настанови з основ вокальної методики задля свідомого моделювання самостійних уроків сольного співу.
6. Доведіть, що вокально-художній звук один з найголовніших факторів художнього співу.
7. Розкрийте процес встановлення вокально-акустичної однорідності звучання голосних звуків в опанування технікою співу.

### **Реферати, доклади**

1. Вокально-педагогічні технології у вивченні, дослідженні й узагальненні принципів, закономірностей, форм, методів та прийомів навчального процесу.
2. Теоретико-методичні основи вокального мистецтва.
3. Профілактика захворювань голосового апарату.
4. Роль звучання голосних звуків в опанування технікою співу.

### **5.3. Робота над репертуаром**

**Мета:** подолання зовнішніх фізичних комплексів у студента першого курсу музично-педагогічного напряму навчання. **Завдання:** продовжити формування вокально-сценічної культури студента, а саме: подолання м'язових затисків;

- розвиток співацьких навичок (умінь педагогічної техніки);
- виховання вокально-сценічної культури виконання вокальних творів;
- виховання натхненності при виконанні вокальних творів;
- виховання потреби в постійному самовдосконаленні.

- Хід заняття.

1. Створення творчої атмосфери, позитивного емоційнопсихологічного клімату в класі постановки голосу та зацікавленості до заняття.

2. Робота з артикуляційним апаратом студента (скоромовки: «Бык тупогуб, тупогубенький бычок»; «Тридцать три корабля лавировали»; «Наш паламар»).

3. Розспівування:

а) хроматичні гами;

б) тризвук на голосні а-о-у-і-е;

в) на інтервали (терція, кварта, квінта, октава);

г) оспівування звуку.

4. Бесіда на тему: «Гігієна голосу. Заходи по гігієні голосу», «Емоції, взаємодія емоцій і почуттів та їх вплив на виконання вокального твору».

## ***ОРІЄНТОВІЙ СПИСКИ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ***

(за курсами)

### **I курс**

#### **Сопрано**

**Вокалізи:** збірки Ф.Абта, О.Варламова, Н.Ваккаї, І.Вілінської, Г.Зейдпера, Дж.Конконе, БЛютгена, Г.Панофки.

#### **Арії з опер, кантат і ораторій:**

Бах І.С. Арія сопрано з ораторії “Магніфікат”.

Вебер К. Каватина Рецці опери “Оберон”.

Верстовський О. Пісня Наташі з I дії опери “Аскольдова могила”.

Гендель Г. Пісня Сусанни з ораторії “Сусанна”; арія Береніси з оп. “Сціпіон”; “арія З о т т і сієі” з оп. “Роделінда”.

Глюк К. Арія Амура (“Звуки ліри”) з оп. “Орфей”; Прибуття Іфігенії “Не радують зови народу”; Прощання Іфігенії з матір’ю (“Живи!”) з оп. “Іфігенія в Авліді”.

Гречанинов О. Пісенька Насті (“Ты не рвись, не путайся”) з оп. “Добриня Нікітіч”.

Гулак-Артемівський С. Пісня Одарки “Ой казала ж мені мати” з оп. “Запорожець за Дунаєм”. Даргомижський О. Соло Наташі (“Ах, прошло то время”), пісня Ольги з оп. “Русалка”.

Іполітов-Іванов М. Арія Асі (“Что ответит он”) з оп. “Ася”.

Лисенко М. Пісня Цвіркунки (“Ой надіну черевики”) з оп. “Чорноморці”. Моцарт В. Арія Графині (“Бог любви”); арія Сусанни (“Наступає хвилина”); арієта Барбарини з оп. “Весілля Фігаро”; три арії Баст’єни з оп. “Баст’єн і Баст’єна”; арія Деспіни з оп. “Так поступають всі жінки”.

Паліашвілі З. Арія Етері з оп. “Абесалом і Етері”.

Римський-Корсаков М. Арієти Мілітриси (“В девках сижено”, “Мой Салтан, царь возлюбленный”) з оп. “Казка про царя Салтана”; арія Снігурочки (“С подружками по ягоди”), арієта Снігурочки (“Пригожий Лель”) з оп. “Снігурочка”; арія Ольги (“Одна в лесу”) з оп. “Псковитянка”.

Рубінштейн А. Романс Тамари з оп. “Демон”. Скарлатті А. “О сезаіе сії ріаґагі”.

Соколовський М. Пісня Фетіньї (“Ах, на что”); пісні Анюти (“Кабы я млада”, “Во своей я младости”) з оп. “Мельник - чаклун, обманщик і сват”. Чайковський П. Арія Натальї (“Соловушка в дубравушке”) з оп. “Опричник”.

### **Романси та пісні:**

Аляб’єв О. “Вечерний звон”, “Незабудочка”, “Увы, зачем она блистает”, “Вечерком румяну зорю”.

Аракішвілі Д. “Догорела заря”. Бетховен Л. “Венеціанська пісня”, “Гремят барабаны”, “Песня Клерхен”.



Білаш О. “В маминому домі”. Варламов О. “Смолкни, пташка”.  
Веккерлен Ж. “Бремена года”.

Гайдн І. “Песня пастушки”, “Светлый взор”.

Гурільов О. “Матушка-голубушка”, “Сердце-игрушка”. Кюї Ц.  
“Коснулась я цветка”.

Мендельсон Ф. “Луна”. Рубінштейн А. “Нас по одной дороге”  
(Персидська пісня).

Моцарт В.А. “Спи, моя радость, усни”, “Приди, о май”, “Фиалка”. Шамо  
І. “Пісня про щастя”.

Шуберт Ф. “Блаженство”.

Шуман Р. “Подснежник”.

### **Романси та пісні:**

Аляб'єв О. “Вечерний звон”, “Два ворона”, “Не говори, любовь  
пройдет”, “Песнь девицы”. Аренський А. “Кукушка”. Білаш О. “Над  
Україною”. Бородин А. “Из слез моих”, “Морская царевна”. Булахов П.  
“Песнь циганки” (“Знать, уж надо било”), “Я тебя с годами не забила”.  
Вериківський М. “За горами, за лісами”. Гріг Е. “Старая песня”,  
“Колибельная” (“Отдыхай в объятиях сна”), “Прощание”, “В альбом”. Жербін  
М. “Останні квіти”. Колесса М. “Зозуленька кукайт”. Коципинський А.  
“Кажуть люди, що щаслива”. Майборода Г. “Не сумуй”. Маркесі Л. “Бідна  
троянда”. Надененко Ф. “Пісня” (“Чи є кращі між квітками”). Рожавська Ю.  
“Ой розпушу ж я мрії”. Хренніков Т. Пісенька Антонії з музики до п'єси  
“Дон Кіхот”. Чайковський П. “Осень”. Шуберт Ф. “Жалоба девушки”, “К  
музнке”, “Морская тишина”, “На Зрлафском озере”, “Рибак”, “Утешение в  
слезах”

## **Меццо-сопрано**

**Вокалізи:** збірки Ф.Абта, І.Вілінської, Дж. Конконе, Г.Панофки,  
М.Соколовського.

**Арії з опер, кантат і ораторій:**

Гендель Г. Арія Гвідо з оп. “Флавіус”; “Базьіа сьіо ріапґа” з оп. “Ринальдо”. Глінка М. Пісня Вані (“Как мать убили”) з оп. “Іван Сусанін”; Пісня Ільїнічни (“Ходит ветер у ворог”) із муз. до драми “Князь Холмський”.

Глюк К. Арія із оп. “Альцина”; строфи Орфея з оп. “Орфей”.

Гретрі А. Арія Лоретти з оп. “Річард- Левине серце”.

Моцарт В. Арія Керубіно (“Уої сьє зарреіе”) з оп. “Весілля Фігаро”.

Лисенко М. Пісня Терпелихи (“Чи я тобі, дочко”) з оп. “Наталка Полтавка”. Новіков А. Аріозо Матері з кантати “Нам нужен мир”.

Римський-КорсаковМ. Арія Любави з оп. “Садко”.

Рубінштейн А. Фрагмент III дії, сцена Хафізи (“Нет никого, я одна”) з оп. “Фераморс”; арія Горюші (“Иль я ослышалась”) з оп. “Горюша”.

Серов О. Аріозо Ізяслава (“Пожалей родимую, прости”), сон Ізяслава (“Родная, ты снова шіачешь”) з оп. “Рогніда”; сцена Груні (“Приласкай, так не отстанет”), казочка Груні (“В некотором царстве”) з оп. “Ворожа сила”.

Тигранян А. Плач матері Саро з оп. “Ануш”.

Чайковський П. Пісня Леля (“Земляничка, ягодка”) з муз. до п’єси О.Островського “Снігурочка”; фрагмент із останньої дії та арія Солохи з оп. “Черевички”.

## Тенор

**Вокалізи:** збірки Ф.Абта, М.Бордоньї, Н.Ваккаї, І.Вілінської, Г.Зейдлера, Дж.Конконе.

### Арії з опер, кантат і ораторій:

Вебер К. Молитва Тюїона з оп. “Оберон”.

Верді Дж. Романс Рікардо з оп. “Бал-маскарад”.

Верстовський О. Балада Торопа з оп. “Аскольдова могила”.

Гендель Г. Речитатив і арія Альміри “Базьіа сьіо ріапґа” з оп. “Ринальдо”.

Глінка М. Дві пісні Бояна з оп. “Руслан і Людмила”.

Деліб Л. Серенада Лео з оп. “Так сказав король”.

Дуранте Д. Канцонетта (“Оапзе, сіапзе”).

Лисенко М. Дві пісні Петра (“Сонце низенько” та “Ой, я нещасний”) з оп. “Наталка Полтавка”.

Моцарт В. Арія Бельмонте з оп. “Викрадення із сералю”; арія Базиліо з оп. “Весілля Фігаро”; дві арії Бастьєна з оп. “Бастьєн і Бастьєнна”.

Обер Ф. Арія Мізаньєлло з оп. “Фенелла”.

Римський-Корсаков М. Аріозо Ликова з оп. “Царева наречена”; Пісня Садко (“Ой, ти темная дубравушка”) з оп. “Садко”; фрагменти партії Гвідона (“Ветер по морю гуляєт”, “В синем небе зvezди блещут”) з оп. “Сказка о царе Салтане”.

Рубінштейн А. Аріозо Івана (“Ох, любовь-ззноба”) з оп. “Горюша”.

Серов О. Арія Руальда (“Как мне тоску загубить”) з оп. “Рогніда”.

Соколовський М. Дві пісні Філімона з оп. “Мельник - колдун, обманщик и сват”.

Чайковський П. Куплети Тріке з оп. “Євгеній Онєгін”.

### **Романси та пісні:**

Аляб'єв О. “Вечерком румяну зорю”, “Вечерний звон”, “Уви, зачем она блистает”.

Балакірев М. “Взошел на небо месяц ясный”.

Бетховен Л. “Стремление”, “Прощание”, “Прощание воина”, “Предостережение Грете”, “Песня”, “Без любви”.

Булахов П. “Она мила”, “Пахнет полем воздух чистый”, “Песнь ратника”, “Тройка”.

Варламов О. “Белеет парус одинокий”, “Жарко в небе солнце летнее”, “Как цвет, ты чиста и прекрасна”, “Рано, рано, цветик”, “Черни очи”.

Веккерлен Ж. “Бремена года”.

Гайдн І. “Неііег ЫИзс”.

Мендельсон Ф. “Луна”.

Рубінштейн А. “Нас по одной дороге” (Персидська пісня).

Моцарт В.А. “ІШепіе 1а саїта пеІГаїта зі сіезіі”.

Шуберт Ф. “Блаженство”.

Шуман Р. “Подснежник”.

## **Баритон**

**Вокалізи:** Збірки Ф. Абта, Н.Ваккаї, І.Вілінської, Дж.Конконе, Л.Лаблаша.

### **Арії з опер, кантат і ораторій:**

Белліні В. Каватина Едгара з оп. “Беатріче де Тенда”.

Верді Дж. Аріозо Жермона (“Небо послало ангела”) з оп. “Травіата”.

Гайдн І. Арія Симона з ораторії “Пори року”.

Глюк К. Арія Вертиго з оп. “Меккські пілігрими”.

Моцарт В. Арія Публія з оп. “Милосердя Тіта”; арія Фігаро з оп. “Весілля Фігаро”.

Рубінштейн А. Романс Демона (“Я тот, котрому внимала”) з оп. “Демон”.

Чайковський П. Аріозо Мазепи (“Мгновенно сердце молодое”) з оп. “Мазепа”.

### **Романси та пісні:**

Аляб'єв О. “Вечерний звон”, “Два ворона”, “Не говори, любовь пройдет”, “Я вас любил”.

Бородін О. “Арабская мелодия”, “Разлюбила красна девица”, “Чудный сад”.

Варламов О. “Звездочка ясная”.

Кабалевський Д. “Бог Купидон”, “Люблю, но реже говорю об этом”.

Кос-Анатольський А. “Ой ти, дівчино, з горіха зерня”.

Опель А. “Забилы Ви” (“Глядя на луч пурпурного заката”).

Ревуцький Л. “Чуєш, брате мій”.

Степовий Я. “Із-за гаю сонце сходить”.

Тітов М. “Нет, не тебя так пылко я люблю”.

Чайковський П. “Осень”.

Шуберт Ф. “К музнке”, “Морская тишина”, “На Зрлафском озере”, “Рибак”.

## Бас

**Вокалізи:** збірки Ф.Абта, Н.Ваккаї, Г.Зейдлера, Дж.Конконе, Л.Лаблаша, Г.Пановки.

### **Арії з опер, кантат і ораторій:**

Верді Дж. Арія Фієско з оп. “Симон Бокканегро”.

Галеві Ф. Каватина кардинала Броньї з оп. “Дочка кардинала”.

Глінка М. Перша частина арії Руслана (“О поле, поле”) з оп. “Руслан і Людмила”.

Моцарт В. Арія Зорастро з оп. “Чарівна флейта”; соло Лепорелло; арія Мазетто з оп. “Дон Жуан”.

Танеєв С. Пісня Стража з I дії оп. “Орестея”.

### **Романси та пісні:**

Аляб'єв О. “Вечерний звон”, “Два ворона”, “Не говори, любовь пройде”, “Я вас любил”.

Булахов П. “Бессонница”, “Внхожу один я на дорогу”, “Гори, гори, моя звезда”.

Балакірєв М. “Песнь Селима”, “Слишу ли голос”, “Сосна”, “Песнь старика”, “Над озером”, “Догораєт румяний закат”.

Бетховен Л. “Песнь о покое”. Варламов О. “Ангел”, “Старие годы”, “Я вас любил”.

Гайдн І. “Серенада”. Глінка М. “Забуду ль я”, “Колибельная”.

Глюк К. “Летняя ночь”. Гріг Е. “Старая песня”, “Прощание”, “В альбом”.

Даргомижський О. “Я помню глубоко”, “Ночной зефир”, “Я все еще его люблю”, “Не скажу никому”.

Дюбюк О. “Улица, улица”.

Кабалевський Д. Серенада Дон-Кіхота з музики до п'єси “Дон Кіхот”.

Кюї Ц. “Царскосельская статуя”.

Моцарт В.А. “Старуха”.

Мусоргський М. “Отчего, скажи”.

Римський-Корсаков М. “Гонец”. Рубінштейн А. “Певец”. Сіндіга Х. “Стужа”.

Тітов М. “Нет, не тебя так пытко я люблю”.

Чайковський П. “Осень”.

Шуберт Ф. “К музнке”, “Морская тишина”, “На Зрлафском озере”, “Рибак”.

Шуман Р. Две венецианские песни: “За прялкой”, “Сумерки”.

## II курс

### Сопрано

#### Арії з опер, кантат і ораторій:

Вагнер Р. Арія Ельзи (сон); арія Ельзи з оп. “Лоенгрін”.

Вахнянин А. Арія Одарки (“Нема мені порадоньки”) з оп. “Купайло”.

Вебер К. Дві арії Анхен з оп. “Чарівний стрілець”.

Гайдн І. Арія Ганни з ораторії “Пори року”.

Глюк К. Дві арії Амура, арія Блаженної Тіні з оп. “Орфей”.

Гулак-Артемівський С. Романс Оксани (“Місяцю ясний”) з оп. “Запорожець за Дунаєм”.

Даргомижський О. Пісня Наташі (“По камушкам”) з оп. “Русалка”.

Деліб Л. Строфи Лакме з оп. “Лакме”.

Джордані Дж. “Саго шіо Беп”.

Доніцетті Г. Арія Анни з останньої дії оп. “Анна Бoleйн”.

Лисенко М. Пісня Наталки (“Чого ж вода каламутна”) з оп. “Наталка Полтавка”.

Массне Ж. Арія Шарлоти (“Сльози”) з оп. “Вертер”.

Монюшко С. Дві арієти Гальки з оп. “Галька”.

Моцарт В. Арія Блондхен з оп. “Викрадення із сераля”.

Мусоргський М. Аріозо Ксенії з оп. “Борис Годунов”.

Направник Е. Вокаліз і романцета Маші з оп. “Дубровський”; Колискова Аделі (“Успокойся, дорогой”) з оп. “Гарольд”.

Рахманінов С. Арія Земфіри з оп. “Алеко”.

Римський-Корсаков М. Пісня Воїслави з оп. “Млада”; арія Оксани (“Пропал кузнец”) з оп. “Ніч перед Різдом”; Коискова Волхови (“Сон по бережку ходил”) з оп. “Садко”; сцена Домни Сабурової, арія Марфи (“В Новгороді ми разом”) з оп. “Царева наречена”; арія Февронії (“Похвала пустині”) з оп. “Сказання про невидимий град Кітеж”.

Россіні Дж. Каватина Нінетти з оп. “Сорока-злодійка”

### **Романси та пісні:**

Аляб'єв О. “Я вижу образ твой”.

Балакірев М. “Песня рыбки”, “Слышу ли голос твой”.

Бетховен Л. “Люблю тебя”, “Майская песнь”, “Сурок”, “Цветок чудес”.

Брамс І. “Колнбельная”.

Булахов П. “Не пробуждай воспоминанья”, “Свидание”.

Варламов О. “Горные вершины”, “Красный сарафан”, “На заре ты ее не буди”, “Ты не пой, соловей”, “Роза ль ты, розочка”.

Веккерлен Ж. “Мама, что такое любовь”, “Приди поскорее, весна”.

Глінка М. “В крови горит огонь желанья”, “Венецианская ночь”, “Жаворонок”, “Зацветет черемуха”, “Признание”.

Годар Б. “Песня о Флориане”.

Гріг Е. “Весенний цветок”, “Колнбельная Сольвейг”, “Лебедь”.

Гурільов О. “Право, маменьке скажу”, “Сарафанчик”.

Даргомижський О. “Лихорадушка”, “Чаруй меня, чаруй”, “Шестнадцать лет”.

Сдличка А. “Оддала мене моя матінка”, “Ой не ходи, Грицю”. К'єрульф Х. “Желание”.

Коваль М. “Гуляла я в садочке”.

Кюї Ц. “Осень” (“Осень наступила”), “Царскосельская статуя”.

Лисенко М. “Дощик”, “Ой гаю мій, гаю”, “Ой. зрада”, “Ой не світи, місяченьку”.

Лятошинський Б. “Ой, маю я чорні брови”, “Ой, піду я до млина”.

Майборода Г. “Гаї шумлять”, “Запливай же, роженко весела”.

Монюшко С. “Любить”, “Флейта Дамона”.

Моцарт В.А. “Маленькая пряха”, “Тоска по весне”.

Мусоргський М. “Вечерняя песенка”.

Новак В. “Ивушка”.

Ревуцький Л. “Ой поплив, поплив, серденько моє”, “Сусідка”.

Римський-Корсаков М. “На холмах Грузин”, “Я на камушке сижу”.

Чайковський П. “Весна”, “Весенняя песня”, “Колнбельная песнь в бурю”, “Садик”.

Шуберт Ф. “Мальчик и роза”, “Утренняя серенада”, “Форель”.

Шуман Р. “Весенняя песня” (“Снова реют над волнами”), “Лотос”, “Совенок”.

## Меццо-сопрано

### Арії з опер, кантат і ораторій:

Аракішвілі Д. Каватина цариці Тамари з оп. “Сказання про Шота Руставелі”.

Гайдн І. Арія Еввідіки (“Где он, где?”) з оп. “Орфей і Еввідіка”.

Гендель Г. Арія Брадаманти з оп. “Альцина”; речитатив і арія Орієни з оп. “Адамис”.

Глінка М. Арія Вані (“Нет, не мне”) з оп. “Іван Сусанін”.

Глюк К. Дві арії Орфея з оп. “Орфей”; соло “Вот стремительный поток” із оп. “Меккські пілігрими”.

Гречанінов О. Сон Мамелфи (“Вижу я берег пустинний”) з оп. “Добриня Нікітіч”.

Ґуно Ш. Романс Зібеля з оп. “Фауст”.

Даргомижський О. Друга пісня Лаури з оп. “Кам’яний гість”.

Марчелло Б. “Оиеііа Гіашта”.



Мусоргський М. Пісня Марфи (“Исходила младешенька”) з оп.  
“Хованщина”

### **Романси та пісні:**

Аляб'єв О. “Я вижу образ твой”.

Аренський А. “Кукушка”.

Бетховен Л. “Люблю тебя”, “Майская песнь”, “Сурок”, “Цветок чудес”.

Булахов П. “Не пробуждай воспоминанья”, “Свидание”.

Варламов О. “Красный сарафан”, “Напоминание”, “Так и рвется душа”.

Веккерлен Ж. “Мама, что такое любовь”.

Верстовський О. “Старий муж, грозный муж”.

Гурільов О.. “Вам не понять моей печали”.

Даргомижський О. “Любить себя я позволяю”, “Ночной зефир”.

Дремлюга М. “Веснянка”.

Сдличка А. “Оддала мене моя матінка”.

Коваль М. “Гуляла я в садочке”.

Коципинський А. “Кажуть люди”.

Кюї Ц. “Осень” (“Осень наступила”), “Царскосельская статуя”.

Майборода Г. “Бажання” (“Хай пісня ця буде в житті не остання”).

Монюшко С. “Козак”, “Ласточка”.

Мусоргський М. “Вечерняя песенка”.

Ревуцький Л. “Ой ходит сон”.

Степовий Я. “Утоптала стежечку”.

Стеценко К. “Стояла я і слухала весну”. Шапорін Ю. “Вокаліз”,  
“Пастушок”.

Штогаренко А. “Метелик”.

## **Тенор**

### **Арії з опер, кантат і ораторій:**

Аренський А. Пісня Співака за сценою з оп. “Рафаель”.

Бізе Ж. Серенада Сміта з оп. “Пертська красуня”.

Вагнер Р. Любовна пісня Зигмунда з оп. “Валькірії”.

Вебер К. Арія Макса (“О, сколько горя”) з оп. “Чарівний стрілок”.

Верді Дж. Арія Рудольфа з оп. “Луїза Міллер”.

Верстовський О. Три пісні Торопа (“Уж как веет ветерок”, “Близко города Славянска”, “Заходили чарочки по столику”) з оп. “Аскольдова могила”.

Гендель Г. Речитатив і арія Ксеркса з оп. “Ксеркс”.

Глюк К. Арія Пилада з оп. “Іфігенія в Тавриді”.

Гречанінов А. Сцена Альоші (“Вот и змея владенья”) з оп. “Добряня Нікітіч”.

Даргомижський О. Каватина Князя (“Невольно к зтим грустньім берегам”) з оп. “Русалка”.

Джордані Дж. “Саго шіо Беп”.

Моцарт В. Арія Фернандо з оп. “Так поступають усі жінки”.

Направник Е. Речитатив і романс Дубровського з оп. “Дубровський”.

Прокоф'єв С. Серенада Антоніо з оп. “Дуенья”.

Римський-Корсаков М. Пісня Михаїла Тучі з оп. “Псковитянка”; арія Гвідона з оп. “Казка про царя Салтана”; аріозо Чорта (“Обычай старий”) з оп. “Ніч перед Різдом”.

Россіні Дж. Канцона Альмавіви з оп. “Севільський цирюльник”.

Тома А. Романс Вільгельма (“Не ведала она”) з оп. “Миньон”.

Чайковський П. Пісня Вакули (“Слышит ли девица”) з оп. “Черевички”.

Шостакович Д. Пісня “Будущая прогулка” з ораторії “Песнь о лесах”.

### **Романси та пісні:**

Аляб'єв О. “Я вас любил”, “Я вижу образ твой”.

Балакірев М. “Ти пленительной неги полна”.

Бородін О. “Фальшивая нота”.

Варламов О. “Горные вершины”, “На заре ты ее не буди”, “Роза ль ты, розочка”.

Бетховен Л. “Люблю тебя”, “Майская песнь”, “Сурок”, “Цветок чудес”.

Веккерлен Ж. “Приди поскорее, весна”.

Глінка М. “Ах ти, ночка, ноченька”, “В крови горит огонь желанья”, “Венецианская ночь”, “Гуде вітер вельми в полі”, “Жаворонок”, “Люблю тебя, милая роза”, “Не пой, красавица, при мне”, “Не щебечи, соловейку”, “Признание”, “Северная звезда”.

Гріг Е. “Весенний цветок”, “Лебедь”.

Даргомижський О. “Чаруй меня, чаруй”, “Я вас любил”.

Заремба В. “Дивлюсь я на небо”.

К’єрульф Х. “Желание”.

Кюї Ц. “Осень” (“Осень наступила”), “Царскосельская статуя”.

Лисенко М. “Коли настав чудовий май”, “Там, де Ятрань тихо в’ється”.

Майборода Г. “Гаї шумлять”.

Мусоргський М. “Вечерняя песенка”.

Новіков А. “Ноченька”.

Ревуцький Л. “Сусідка”.

Римський-Корсаков М. “На холмах Грузин”.

Чайковський П. “Весенняя песня”, “Весна”, “Колибельная песнь в бурю”.

Шуберт Ф. “Мальчик и роза”, “Утренняя серенада”, “Форель”.

Шуман Р. “Совенок”, “Лотос”.

## **Бас**

### **Арії з опер, кантат і ораторій:**

Бетховен Л. Арія Рокко з оп. “Фіделіо”.

Бородін О. “Спесь”.

Ватер Р. Арія Даланда з оп. “Літучий голандець”.

Верді Дж. Перша частина арії Сільви з оп. “Ернані”.

Ґуно Ш. Аріозо Мефістофеля (“Заклинанье цветов”) з оп. “Фауст”.

Даргомижський О. Арія Мельника з I дії опери “Русалка”.

Массне Ж. Серенада Дон Кіхота з оп. “Дон Кіхот”.

Мейтус Ю. Арія Валька з оп. “Молода гвардія”.

Мусоргський М. Монолог Пімена (“Еще одно, последнее сказанье”) з оп. “Борис Годунов”.

Рахманінов С. “Рассказ Старого цыгана” з оп. “Алеко”.

Римський-Корсаков М. Пісня Мороза з оп. “Снігурочка”.

### **Романси та пісні:**

Аляб'єв О. “Ворон к ворону летит”, “Что грустишь ты, одинокий”, “Я вас любил”.

Бетховен Л. “Дух барда”, “Сурок”, “Тоска разлуки”.

Глінка М. “Гуде вітер вельми в полі”, “Не щебечи, соловейку”, “Не пой, красавица, при мне”, “Признание”.

Гулак-Артемівський С. “Стоїть явір над водою”.

Гурільов О. “Деревенский сторож”.

Даргомижський О. “Я вас любил”.

Заремба В. “Дивлюсь я на небо”.

Єдлиčka А. “Гомін, гомін”, “Дівчино, кохана”, “Ой, кряче, кряче”.

Косенко В. “Взяв би я бандуру”.

Коципинський А. “Чи се ж тая криниченька”.

Майборода Г. “Розвійтеся з вітром”.

Неєдли В. “Спи, моя мила, солодким сном”.

Новіков А. “Ноченька”.

Ревуцький Л. “Про Ревуху”. Стеценко К. “Ой, чого ти, дубе”.

## **III курс**

### **Сопрано**

#### **Арії з опер, кантат і ораторій:**

Аракішвілі Д. Арія Дінари з оп. “Дінара”.

Бах І. С. Арія “Сльози, стогін” з кантати № 21.

Белліні В. Арія Ельвіри з оп. “Пуритани”.

Берліоз Г. Арія в темниці з ораторії “Засудження Фауста”.

Бізе Ж. Каватина Лейли з оп. “Шукачі перлин”.

Бетховен Л. Арія Марцеліни з оп. “Фіделіо”.

Бойто А. Пісня Маргарити в темниці з оп. “Мефистофель”.

Бородін О. Перша арія Ярославни з оп. “Князь Ігор”.

Вебер К. Сцена й арія Агати з оп. “Чарівний стрілок”.

Верді Дж. Арія Джильди з оп. “Ріголетто”.

Вериківський М. Арія Панночки з оп. “Вій”.

Верстовський О. Арія Наташі (“Светит, светит солнце ясное”) з оп. “Аскольдова могила”.

Гендель Г. Арія Клеопатри з оп. “Юлій Цезарь”.

Глінка М. Романс Антоніди з оп. “Іван Сусанін”.

Глюк К. Арія Паріса з оп. “Паріс і Єлена”.

Гретрі А. Аріста Коломбіни з оп. “Говоряча картина”.

Деліб Л. Колискова Лакме з оп. “Лакме”.

Доніцетті Г. Арія Лючії з оп. “Лючія ді Ламмермур”.

Каччіні Д. “АшагіПіз”.

Майборода Г. Аріозо Милани (“Моє вірне дівування”) опери “Милана”.

Майборода Г. Аріозо Мар’яни (“Не вирву ж серце я з грудей”) з оп.

“Арсенал”.

Мейєрбер Дж. Каватина Паж з оп. “Гугеноти”.

Монюшко С. Арія Гальки (“Если б солнцем рано”) з оп. Талька”.

Моцарт В. Арія Зільберкланг з оп. “Директор театру”; арія Паміни з оп. “Чарівна флейта”.

Мусоргський М. Думка Парасі з оп. “Сорочинская ярмарка”.

Направник Е. Аріозо Маші (“В чудной мгле воспоминанья”, “О, если б я с ним повстречалась”) з оп. “Дубровський”.

Паліашвілі З. Арія Маршей (“Ты - любовь моей души”) з оп. “Абесалом і Етері”.

Пуччіні Дж. Аріозо Манон з оп. “Манон Леско”; дві арії Тоски з оп. “Тоска”; сцена й аріозо Мімі з III дії опери “Богема”.

Римський-Корсаков М. Арія Февронії (“Милый, как без радости прожить”) з оп. “Сказання про невидимий град Кітеж”; арієта Снігурочки (“Как больно”) з оп. “Снігурочка”; Пісня Царівни з I картини оп. “Кощей Безсмертний”; фрагменти партії Панночки з III дії оп. “Майська ніч”.

Россіні Дж. Арія Матільди з оп. “Вільгельм Тель”.

Серов О. Арія Рогніди (“Ох, горе, горе в груди накипело”) з оп. “Рогніда”.

Хренніков Т. Арія Наташі з оп. “В бурю”.

Чайковський П. Арія Куми (“Глянуть с Нижнего”), аріозо Куми (“Где ж ты, мой желанный”) з оп. “Чародійка”.

Шостакович Д. Арія Катерини з останньої дії оп. “Катерина Ізмайпова”.

Щедрін Р. Пісня Наташі з III дії опери “Не тільки любов”.

### **Романси та пісні:**

Бізе Ж. “Утро”.

Бетховен Л. “Круг цветочный”. “Новая жизнь, новая любовь”, “Песнь Миньоны”.

Білаш О. “Журавка”.

Брамс І. “Глубже все моя дремота”, “Девичья песня”, “Напрасная серенада”.

Веккерлен Ж. “Домик на скале”, “Пробуждение”.

Гайдн І. “Канцонетта”.

Глієр Р. “В пориве слез”, “Если жизнь тебя обманет”, “Ночь идет”, “Слезы людские”.

Гріг Е. “В лесу”, “Избушка”, “К отчизне”, “Лебедь”, “Люблю тебя”, “Первая встреча”, “Песнь Сольвейг”, “Розы”, “Сердце поэта”.

Дворжак А. “Ивушка”, “Помню”.

Дель-Акуа Е. “Менузт”.

Доніцетті Г. “Баркаролла”.

Єдличка А. “Хусточка”.

Косенко В. “Колискова”.

Лемер Г. “Гавот”.

Лисенко М. “Ой одна я , одна”, “Садок вишневий коло хати”, “Чого мені тяжко”.

Мендельсон Ф. “Зюлейка”, “Фиалка”.

Моцарт В.А. “Ві, птички, кождый год”, “К Хлое”, “Приходить, друг ты мой”.

Россіні Дж. “Альпийская пастушка”.

Степовий Я. “Елегія”, “Не беріть із зеленого лугу верби”, “Ой три шляхи широкі”, “Розвійтеся з вітром”.

Шопен Ф. “Желание”, “Моя голубка”.

Штогаренко А. “Якби мені черевики”.

ШубертФ. “Баркаролла”, “Куда?”, “Почта”, “Серенада”, “Ты мой покой”.

Шуман Р. “Весенняя ночь”, “Горішина”, “Посвящение”. Медцо-сопрано

### **Арії з опер, кантат і ораторій:**

Бах І.С. Арія “О, сжался” (Б-шоII) з ораторії “Страсті по Матфію”.

Верді Дж. Пісня Азучени з оп. “Трубадур”.

Вериківський М. Арія Насті з оп. “Наймичка”.

Гевдель Г. Арія Ельміри з оп. “Флориданте”.

Глінка М. Романс Ратміра (“Она мне жизнь”) з оп. “Руслан і Людмила”.

Гуно Ш. Куплети Зібеля з оп. “Фауст”.

Данькевич К., Арія Варвари з оп. “Богдан Хмельницький”.

Даргомижський О. Перша пісня Лаури з оп. “Кам’яний гість”; Арія Княгині (“Чу, кажется трубят”) з оп. “Русалка”.

Каріссімі Дж. Арія “Уііогіа, уііогіа”. Каччіні Д. “АтагіНіз”.

Моцарт В. Арія Керубіно (“Коп зо рій соза зоп”) з оп. “Весілля Фігаро”.

Мусоргський М. Казочка Федора з оп. “Борис Годунов”.

Паізіелло Дж. Канцонета з оп. “Прекрасна мельничиха”.

Понкьеллі А. Сцена Сліпої з оп. “Джоконда”.

Прокофьев С. Пісня Дівчини (“Я поїду по полю”) з кантати “Олександр Невський”; Колискова з ораторії “На сторожі миру”.

Сен-Санс К. Арія Даліли (“Відкрилася душа”) з оп. “Самсон і Даліла”.

Танєєв С. Сцена Клітемнестри (“О, горе мне”) з оп. “Орестея”.

Чайковський П. Аріозо Басманова з оп. “Опричник”; романс Поліни з оп. “Пікова дама”,

Щедрін Р. Речитатив і аріозо Варвари з оп. “Не тільки любов”.

### **Романси та пісні:**

Балакіреєв М. “Обойми, поцелуй”, “Пісня рибки”.

Бетховен Л. “Под каменем могильним”.

Брамс І. “Напрасная серенада”.

Веккерлен Ж. “Домик на скале”.

Гайдн І. “Канцонетта”. Глінка М. “Не говори, любовь пройде”.

Гурільов О.. “Внутренняя музика”, “Улетела пташечка”, “Я помню взгляд”.

Григ Е. “В челне”, “В лесу”, “Избушка”, “К отчизне”, “Лебедь”, “Люблю тебя”, “Маргарита” “Первая встреча”, “Розы”, “Сердце поэта”.

Даргомижський О. “Не скажу никому”, “Расстались гордо мы”, “Я все еще его люблю”.

Дворжак А. “Ивушка”, “Помню”.

Дюбюк А. “Не скажу никому”.

Косенко В. “Старовинна пісня”.

Людкевич С. “Тайна”.

Моцарт В.А. “Когда Луиза сжигала письма”.

Мусоргський М. “По гриби”.

Рахманінов С. “Ночь печальна”, “Отрывок из Мюссе”, “Сирень”, “Сон”.

Ревуцький Л. “Лист до матері”, “Не питай”.

Римський-Корсаков М. “Не ветер, вея с высоты”, “Октава”, “Редеет облаков”.

Рубінштейн А. “Желание”, “Мелодия”, “Ночь”.



Степовий Я. “Ой три шляхи широкії” , “Розвійтеся з вітром”.

Стеценко К. “Гетьте, думи, ви, хмари осінні”.

Хренніков Т. “Колнбельная Светланы”.

Чайковський П. “Нам звезды кроткие сияли”, “Первое свидание”,  
“Песня циганки”, “Я вам не нравлюсь” “Я тебе ничего не скажу”.

Шуберт Ф. “В путь”, “Ворон”, “Ты мой покой”.

Шуман Р. “Колечко”, “Я не сержусь”.

## Тенор

### Арії з опер, кантат і ораторій:

Аракішвілі Д. Пісня Урмули з оп. “Шота Руставелі”.

Аренський А. Друга арія Бастрюкова (“Душа горит”) з оп. “Сон на Волзі”.

Бізе Ж. Романс Надира з оп. “Шукачі перлин”; арія Хозе з оп. “Кармен”.

Бойто А. Арія Фауста з епілогу опери “Мефистофель”.

Вагнер Р. Перша пісня Вальтера з оп. “Нюрнберзькі мейстерзінгери”.

Верді Дж. Романс Манріко з оп. “Трубадур”; арія Герцога з оп.  
“Ріголетто”.

Гайдн І. Речитатив і каватина Луки з ораторії “Пори року”; арія Уріеля з  
ораторії “Створення світу”.

Гендель Г. Арія Самсона (“Тьма, вічна тьма”) з ораторії “Самсон”.

Глінка М. Сцена Сабініна (“Радость безмерная”) з оп. “Іван Сусанін”.

Глієр Р. Арія Ашик Керіба (“Я Кериб, певец вдохновенный”) з оп.  
“Шахсенем”.

Глюк К. Арія Адмета з оп. “Альцеста”; арія Ринальдо з оп. “Армида”.

Гречанінов О. Друга пісня Альоші “Расцвели в поле цветики”, рассказ  
Альоші (“Как задумал я в далекий путь”) з оп. “Добриня Нікітіч”.

Доніцетті Г. Романс Неморино з оп. “Любовний напій”.

Іпполітов-Іванов М. Арія Оле з оп. “Оле з Нордланду”.

Каччіні Д. “АтагіНіз”. Массне Ж. “Мрії де Гріє” з оп. “Манон”.

Мейєрбер Дж. Арія Васко з оп. “Африканка”.

Монюшко С. Думка Йонтека з оп. “Галька”.

Моцарт В. Арія Таміно з оп. “Чарівна флейта”.

Мусоргський М. Сцена Самозванця з оп. “Борис Годунов”.

Паліашвілі З. Арія Абесалома з оп. “Абесалом і Етері”.

Пуччіні Дж. Друга арія Каварадоссі з оп. “Тоска”.

Римський-Корсаков М. Пісня Садко (“Гой, дружина моя верная”) з оп. “Садко”; Перша пісня Левка (“Сонце низенько”), друга пісня Левка (“Спи, моя красавица”) з оп. “Майська ніч”; арія Ликова (Туча ненастная) з оп. “Царева наречена”; арія Яромира (“Любил я Младу, русскую княжну”) з опери Млада, каватина Берендея (“Полна, полна чудес”) з оп. “Снігурочка”; пісня Вакули (“Где ты, сила моя”) з оп. “Ніч перед Різдом”; Пісня Індійського гостя з оп. “Садко”; Сцена Коція (“Природи постигнута тайна”) з оп. Коцій Безсмертний”.

Рубінштейн А. Строфи Нерона (“О, печаль и тоска”) з оп. “Нерон”.

Тактакішвілі О. Перша та друга арії Міндії з оп. “Міндія”.

Чайковський П. Фрагмент із партії Андрія (“Пошли меня, пошли к царю”) з оп. “Мазепа”; вставна арія Водемона з оп. “Іоланта”; сцена Германа в спальні Графині з оп. “Пікова дама”; аріозо та арія Ленського з оп. “Євгеній Онегін”.

### **Романси та пісні:**

Аренський А. “Ландьш”, “Сад весь в цвету”, “Я видел иногда”.

Балакірев М. “Взошел на небо месяц ясный”, “Приди ко мне”, “Ти пленительной неги полна”.

Бізе Ж. “Утро”.

Василенко С. “Армянская серенада”.

Варламов О. “Белеет парус одинокий”.

Гайдн І. “Канцонета”.

Глазунов А. “Слышу ли голос твой”.

Глінка М. “Бедный певец”, “Как сладко с тобою мне бить”, “Мзри”, “Не требуй песен от певца”, “Ночь осенняя, любезная”, “Победитель”, “Скажи,

зачем”, “Уснули голубие”, “Я здесь, Инезилья”, “Я помню чудное мгновенье”.

Гречанинов О. “Острою секирой”. Гріг Е. “В лесу”, “Избушка”, “К отчизне”, “Лебедь”, “Люблю тебя”, “Первая встреча”, “Розы”, “Сердце поэта”.

Гурільов О. “Вьется ласточка сизокрилая”, “Домик-крошечка”, “Колокольчик”.

Даргомижський О. “И скучно, и грустно”, “Свадьба”, “Юноша и дева”.

Доніцетті Г. “Баркарола”.

Косенко В. “Я вас любил”.

Лисенко М. “Коли настав чудовий май”, “Огні горять”, “Ти не моя”.

Моцарт В.А. “Ви, птички, круглый год”, “К Хлое”, “Приходит ты, друг мой”.

Надененко Ф. “Цветы последние”.

Рахманінов С. “Сирень”, “Сон”.

Римський-Корсаков М. “Запад гаснет в дали бледнорозовой”, “Звонче жаворонка пенье”, “Не пенится море, не плещет волна”, “О, если б ты могла”, “О чем в тиши ночей”, “Редает облаков летучая гряда”, “То было раннею весной”, “Ти и Ви”, “Шопот, робкое дыханье”.

Рубінштейн А. “Желание”, “Певец”.

Свиридов Ю. “Роняет лес багряный свой убор”.

Степовий Я. “Елегія”, “Розвійтеся з вітром”.

Танеєв С. “В дымке-невидимке”.

Чайковський П. “В эту лунную ночь”, “Зачем?”, “Не верь, мой друг”, “Нет, только тот, кто знал”, “Ночи безумные”, “Отчего”, Серенада (“О, дитя”), Серенада (“Ти куда летишь, как птица”), “Так что же?”, “То былораннею весной”, “Флорентийская песня”.

Шапорін Ю. “Медлительной чредой”.

Шуберт Ф. “Баркаролла”, “Почта”, “Серенада”, “Ты мой покой”.

Шуман Р. “Весенняя ночь”, “В сиянье теплых, майских дней”, “Во сне я горько плакал”, “Цветов венок душистый”.

## **Баритон**

### **Арії з опер, кантат і ораторій:**

Бізе Ж. Арія Зурги з оп. “Шукачі перлин”.

Верді Дж. Арія Жермона з оп. “Травіата”.

Гендель Г. Речитатив і арія (“Чого ж він хоче”) та третя сцена з 1-ї ч. ораторії “Саул”.

Глюк К. Арія Агамемнона з оп. “Іфігенія в Авліді”.

Гулак-Артемівський С. Каватина Султана з оп. “Запорожець за Дунаєм”.

Гуно Ш. Арія Валентина з оп. “Фауст”.

Доніцетті Г. Арія Малатеста з оп. “Дон Паскуале”.

Каріссімі Дж. “Уііогіа, уііогіа”. Каччіні Д. “АшагіІіз”.

Кирейко В. Арія Перелесника з оп. “Лісова пісня”.

Майборода Г. Арія Максима з оп. “Арсенал”.

Мусоргський М. Аріозо Шакловитого з оп. “Хованщина”.

Паліашвілі З. Арія Кіазо (“Исчезни, демон злой”) з оп. “Даїсі”.

Рахманінов С. Арія Алеко з оп. “Алеко”.

Чайковський П. Аріозо Онегіна з оп. “Євгеній Онегін”; арія Збен-Хакія (“Два мира”) з оп. “Іоланта”; арія Єлецького з оп. “Пікова дама”.

### **Романси та пісні:**

Бетховен Л. “Под камнем могильним”.

Бородін О. “Песня темного леса”, “Спящая княжна”.

Брамс І. “Ода Сафо”, “Тебя забить”.

Гайдамака П. “Моріє, моя Моріє”.

Гайдн І. “Канцонетта”. Глієр Р. “О, если б грусть моя”, “Кто, волны, вас остановил”.

Глінка М. “Победитель”, “Рыцарский романс”.

Гріг Е. “В лесу”, “Избушка”, “К отчизне”, “Лебедь”, “Люблю тебя”, “Первая встреча”, “Розы”, “Сердце поэта”.

Гурільов О.. “Внутренняя музыка”, “Я помню взгляд”.

Даргомижський О. “Болеро”, “И скучно, и грустно”, “Мне грустно”, “Свадьба”, “Юноша и дева”, “Я помню глубоко”.

Дворжак А. “Помню”.

Дремлюга М. “На білу гречку впали роси”.

Жербін М. “В моїй душі пісень моря”.

Калінніков В. “На старом кургане”.

Косенко В. “Старовинна пісня”, “Я ждав тебе”.

Лисенко М. “Чого мені тяжко”

Мартіні Д. “Восторг любви”.

Рахманінов С. “Ночь печальна”, “Проходит все”, “Сон”, “Утро”.

Римський-Корсаков М. “Дробится, и плещет, и брызжет волна”, “Не ветер, вея с высоты”, “Октава”, “Редает облаков летучая гряда”.

Степовий Я. “Елегія”, “Степ”.

Чайковський П. “Закаталось солнце”, “Нет, только тот, кто знал”, “Ночь” (“Отчего я люблю тебя”), “Ночи безумные”, “Первое свидание”, “Погоди”, “Растворил я окно”

Шереметьєв Б. “Я вас любил”.

## Бас

### Арії з опер, кантат і ораторій:

Белліні В. Арія Родольфа з оп. “Сомнамбула”.

Бородін О. Пісня Володимира Галицького з оп. “Князь Ігор”.

Гендель Г. “В роскошных Мамрии полях” з ораторії “Ісус Навин”.

Глюк К. Речитатив і арія Тоаса з оп. “Іфігенія в Тавриді”.

Данькевич К. Монолог Кривоноса; арія Тура з оп. “Богдан Хмельницький”.

Кирейко В. Аріозо Дядька Лева з оп. “Лісова пісня”.

Лисенко М. Пісня Тараса з оп. “Тарас Бульба”.

Молчанов К. Арія Прокопича з оп. “Кам’яна квітка”.

Моцарт В. Арія Осміна з оп. “Викрадення із сераля”.

Мусоргський М. Арія Досифея (“Здесь, на зтом месте”) з оп. “Хованщина”; пісня Варлаама, “Рассказ Пимена” з оп. “Борис Годунов”.

Паліашвілі З. Пісня Пингала з оп. “Даїсі”.

Перголезі Дж. Арія Пандольфа з оп. “Сужанка-господиня”.

Россіні Дж. Арія Базиліо (“Поговір”) з оп. “Севільський цирульник”.

Серов О. “Воинственная песнь” Олоферна з оп. “Юдіфь”.

Спендіаров А. Арія Надир-шаха з I дії опери “Алмаст”.

Чайковський П. Арія Гремїна з оп. “Євгеній Онегін”.

### **Романси та пісні:**

Вериківський М. “Думи мої”.

Глінка М. “Ночной смотр”.

Гурільов О. “Улетела пташечка”.

Даргомижський О. “Я помню глубоко”.

Каратигін В. “Прощай, радость”

Лисенко М. “Ой не пугай, пугаченьку”.

Рахманінов С. “Проходит все”.

Римський-Корсаков М. “Не ветер, вея с высоты”, “Октава”.

Свиридов Ю. “Роняет лес багряный свой убор”.

Слонов Ю. “Ноченька”.

Степовий Я. “Зацвіла в долині”.

Столипін Д. “Два великана”.

Чайковський П. “Нет, только тот, кто знал”, “Ни слова, о друг мой”, “Снова, как прежде, один”, “Страшная минута”, “Уж гасли в комнатах огни”.

## **ІУкурс**

### **Сопрано**

#### **Арії з опер, кантат і ораторій:**

Бах І.С. Арія з “Кофейної кантати”; арія з кантати 202 (“Весна прийшла”).

Белліні В. Арія Ельвіри з оп. “Пуритани”.

Бізе Ж. Арія Мікаели з оп. “Кармен”.

Бородін О. Плач Ярославни з оп. “Князь Ігор”.

Вагнер Р. Арія Єлизавети з оп. “Тангейзер”.

Верді Дж. Арія Леонори з оп. “Сила долі”; арія Аїди (“Кііогпа уіпсііог”) з оп. “Аїда”; арія Дездемони (“Заїсе”) з оп. “Отелло”.

Вериківський М. Дві арії Ганни з оп. “Наймичка”.

Глінка М. Каватина й рондо Антоніди (“В поле чистое гляжу”) з оп. “Іван Сусанін”; друга арія Людмили, каватина Людмили (“Грустно мне”) з оп. “Руслан і Людмила”.

Глієр Р. Балада Шахсенем (“В долинах широких”) з оп. “Шахсенем”.

Глюк К. Монолог (сон) та арія Іфігенії з оп. “Іфігенія в Тавриді”.

Гуно Ш. Арія Маргарити з оп. “Фауст”; Вальс Джульєти з оп. “Ромео і Джульєта”.

Даргомижський О. Арія Наташі (“С тех пор как бросилась я в воду”) з оп. “Русалка”. Держинський І. Арія Натальї з оп. “Тихий Дон”.

Іпполітов-Іванов М. Арія Герди з оп. “Оле із Нордланду”.

Кирейко В. Дві арії Оксани з оп. “Бояриня”.

Кирейко В. Дві арії Мавки з оп. “Лісова пісня”.

Майборода Г. Арія Йолан з оп. “Милана”.

Мейєрбер Дж. Арія Маргарити з оп. “Гугеноти”.

Моцарт В. Арія Амінти з оп. “Король-пастух”.

Паліашвілі З. Речитатив і арія Маро з оп. “Даїсі”; дві арії Етері з оп. “Абесалом і Етері”.

Прокоф'єв С. Арія Наташі з оп. “Війна і мир”.

Рахманінов С. Арія Франчески з оп. “Франческа де Ріміні”.

Римський-Корсаков М. “Колибельная и рассказ Веры” з оп. “Віра Шелого”; арія Царівни-Лебідь з оп. “Казка про царя Салтана”; арія Оксани

(“Что людям вздумалось”) з оп. “Ніч перед Різдвом”; аріозо Ядвіги (“Как молния с безоблачного неба”); сцена Ядвіги з чашею (“Темно в воде”), арія Ядвіги (“Незванная на пир сюда явлюсь”), арія Марії (“Песнь об умирающем лебеде”) з оп. “Пан Воевода”; сцена Шемаханської цариці (“Между морем и небом”) з оп. “Золотий Півник”; арія Сервілії (“Цветы мой”) з оп. “Сервілія”.

Россіні Дж. Каватина Розіни з оп. “Севільський цирульник”.

Серов О. Арія Юдіфі (“Через пять дней решили город сдать”) із оп. “Юдіфь”.

Чайковський П. Арія Оксани (“Ишь ты, какая вьюга”) з оп. “Черевички”; арія та сцена божевілья Марії з оп. “Мазепа”; арія Агнеси Сорель з оп. “Орлеанська дівка”; аріозо Лізи (“Откуда эти слезы”) та арія (“Уж полночь близится”) з оп. “Пікова дама”; аріозо Наташі (“Почудилось мне, будто голоса”) з оп. “Опричник”.

Шебалін В. Арія Катаріни з оп. “Приборкання непокірної”.

Шостакович Д. Арія Катерини з I дії оп. “Катерина Ізмайлова”.

### **Романси та пісні:**

Алчевський Г. “Душа - се конвалія ніжна”.

Аляб'єв О. “Соловей”.

Аренский А. “Давно ль под волшебные звуки”.

Барвінський В. “Вечором у хаті”, “Ой сумна, сумна темна ніченька”, “Колисанка”, “Пісня пісень”.

Бетховен Л. “Аделаида”.

Брамс І. “Глубже все моя дремота”.

Василенко С. “Ее монолог”.

Вериківський М. “Як сніги розтануть білі”.

Власов В. “Фонтану Бахчисарайского дворца”.

Гречанінов О. “Подснежник”.

Гріг Е. “За добрый совет”, “Под цветами”, “Сон”.

Данькевич К. Романс Ніни з драми “Маскарад”.

Даргомижський О. “Тучки небесные”.



Деліб Л. “Испанская песня”, “Кукла”.

Дунаєвський І. “Лунный вальс”.

Жербін М. “Вокаліз”, “Пливе моя душа”.

Косенко В. “Ветер перелетный”, “Вони стояли мовчки”, “Говори, говори”.

Кропивницький М. “Соловейко”.

Кюї Ц. “Болеро”.

Ліст Ф. “Как дух Лауры”, “Лорелея”.

Мейтус Ю. “Волоси”, “Красная ромашка”, “Скворец”.

Моцарт В.А. “Алилуя”.

Надененко Ф. “Прощання”, “Силузт”.

Равель М. Номери з циклу “П’ять грецьких пісень”.

Раков Н. Вокаліз.

Рахманінов С. “Весенние воды”, “Вокализ”, “Здесь хорошо”, “Крысолов”, “Маргаритки”, “Они отвечали”, “Я жду тебя”.

Римський-Корсаков М. “Нимфа”, “Сон в летнюю ночь”.

Россіні Дж. “Неаполітанська тарантела”. Сен-Санс К. “Лебедь”.

Сибеліус Я. “Свидание”.

Степовий Я. “Не беріть із зеленого луку верби”.

Стеценко К. “Плавай, плавай, лебедонько”.

Танєєв С. “Бьется сердце беспокойное”.

Чайковський П. “День ли царит”, “Забыть так скоро”, “Кабы знала я”, “Канарейка”, “Колибельная”, “Лишь ты один”, “Мой Лизочек”, “Скажи, о чем в тени ветвей”, “Так что же?”, “Я ли в поле да не травушка била”.

## Меццо-сопрано

### Арії з опер, кантат і ораторій:

Бах І.С. “У твою десницю”, “Avte ciei” із “Мезза с-moll”.

Бізе Ж. Хабанера, Сегіділья, Циганська пісня, Сцена гадання Кармен із оп. “Кармен”.

Бородін О. Каватина Кончаківни з оп. “Князь Ігор”.

Вагнер Р. Арія Вальтраути з оп. “Загибель богів”.

Гендель Г. Арія Клеопатри з оп. “Юлій Цезарь”.

Глінка М. Арія Ратміра (“И жар, и зной”) з оп. “Руслан і Людмила”; сцена Вані (“Бедный конь”) з оп. “Іван Сусанін”.

Глієр Р. Арія Хани (“Надежда дней”) з оп. “Шахсенем”.

Лисенко М. Сцена та Пісня Насті з оп. “Тарас Бульба”.

Майборода Г. Монолог Матері (“Ой забілили сніги”) з оп. “Арсенал”.

Массне Ж. Сцена с листами з оп. “Вертер”.

Мейєрбер Дж. Арія Пажа з оп. “Гугеноти”.

Молчанов К. Арія Хазяйки Мідної гори з оп. “Кам’яна квітка”.

Моцарт В. Концертна арія для альтя.

Мусоргський М. Арія Хіврі з оп. “Сорочинська ярмарка”; арія Марини Мнішек (“Скучно Марине”) з оп. “Борис Годунов”.

Римський-Корсаков М. Сцена Кошіївни (“Настала ночь”) з оп. “Кошій Безсмертний”; пролог, речитатив і арія Весни з оп. “Снігурочка”.

Россіні Дж. Сцена Дездемони з останньої дії оп. “Отелло”.

Сен-Санс К. Арія Даліли (“Самсона в зту ночь ожидаю”) з оп. “Самсон і Даліла”.

Серов О. Пісня Груні (“Ах, никто меня не любит”) з оп. “Ворожа сила”.

Танєєв С. Арія з кантати “По прочитанні псалма”.

Чайковський П. Аріозо Княгині (“Так вот беда пришла откуда”) з оп. “Чародійка”.

### **Романси та пісні:**

Алчевський Г. “Душа - се конвалія ніжна”, “Чого мені тяжко”.

Аренський А “Не зажигай огня”.

Барвінський В. “Місяцю-князю”, “Ой люлі, люлі, моя дитинко”.

Вагнер Р. Номери з вокального циклу на слова М.Везендонк.

Гаврилін В. Номери з вокального циклу “Русская тетрадь”.

Глінка М. “Ах, когда б я прежде знала”.

Косенко В. “Вони стояли мовчки”.

Лисенко М. “Айстри”, “Місяцю-князю”, “Розвійтеся з вітром”.

Людкевич С. “Одна пісня голосненька”.

Мусоргський М. “Гопак”, номери з вокальних циклів “Детская”, “Песни и пляски смерти”.

Рахманінов С. “В моей душе”, “О нет, молю, не уходи”, “Утро”, “Я жду тебя”.

Січинський Д. “Бабине літо”, “Не співайте мені сеї пісні”, “Як почувеш вночі”.

Стеценко К. “Дивлюсь я на яснії зорі”, “Хотіла б я піснею стати”.

Чайковський П. “Лишь ты один”, “Он так меня любил”.

Шуман Р. Частини з вокального циклу “Любовь и жизнь женщины”.

## Тенор

### Арії з опер, кантат і ораторій:

Бах І.С. Арія Тмолуса, арія Мідаса з кантати “Феб і Пан”.

Бородін О. Речитатив і каватина Володимира Ігоревича з оп. “Князь Ігор”.

Вагнер Р. “Рассказ Тангейзера” з оп. “Тангейзер”; аріозо Лоенгріна (“О лебідь мій”), “Рассказ Лознгріна” з оп. “Лоенгрін”.

Василенко С. Арія Гусляра з оп. “Сказання про град Кітеж”.

Верді Дж. Балада Герцога, пісенька Герцога з оп. “Ріголетто”; арія Манріко з оп. “Трубадур”.

Гайдн І. Речитатив Луки (“Скувало льодом”) з ораторії “Пори року”; “На сильних крилах” з ораторії “Створення світу”.

Глієр Р. Арії Ашик-Керіба з оп. “Шахсенем”.

Глюк К. Речитатив і арія Ахілла з оп. “Іфігенія в Авліді”.

Ґуно Ш. Каватина Ромео (“Сонце, зійди”) з оп. “Ромео і Джульєтта”.

Доніцетті Г. Арія Фернандо з оп. “Фаворитка”.

Кирейко В. Арія та соло Лукаша з оп. “Лісова пісня”.

Массне Ж. Арія Вертера (“Пісня Оссіана”) з оп. “Вертер”.

Моцарт В. Арія Тіта з оп. “Милосердя Тіта”.

Мусоргський М. Фрагменти з партії Самозванця (Фонтан) з оп. “Борис Годунов”.

Пуччіні Дж. Арія Рудольфа з оп. “Богема”.

Рахманінов С. Пісня Молодого цигана з оп. “Алеко”; арія Паоло з оп. “Франческа де Ріміні”.

Римський-Корсаков М. Сцена Яромира (“О, призрак чудесний”) з оп. “Млада”; речитатив і арія Садко (“Каби била у мене золота казна”) з оп. “Садко”; пісня Левко (“Ой, ти місяц”) з оп. “Майська ніч”; пролог (партія Звіздаря), аріозо Звіздаря (“Царь великий, зто я”) з оп. “Золотий Півник”.

Сметана Б. Арія Далібора з оп. “Далібор”.

Танеєв С. Арія Ореста з оп. “Орестея”.

Хренніков Т. Арія Нащокіна з оп. “Фрол Скобеев”; Колискова Льоньки з оп. “В бурю”.

Чайковський П. Аріозо Германа (“Прости, небесное созданье”, “Я имени ее не знаю”), сцена Германа (“Что наша жизнь - игра” з оп. “Пікова дама”; аріозо Вакули (“Что мне мать”, “Вот уж год прошел”) з оп. “Черевички”; пісня П’яного козака (характерний тенор) з оп. “Мазепа”; арія Андрія з оп. “Опричник”.

### **Романси та пісні:**

Балакірев М. “Не пой, красавица, при мне”.

Барвінський В. “Знов весна”, “Сонет”, “У мене був коханий, рідний край”.

Василенко С. “Отставала лебедушка”, “Песнь любви”.

Вериківський М. “Як сніги розтануть білі”.

Глієр Р. “Придешь ли с новою весной”.

Гурільов О. “Разлука”.

Глінка М. “Я помню чудное мгновенье”.

Данькевич К. “Моє серце”, “Полудне”.

Живцов А. “Сольвьем залетным”.

Коваль М. “Как по лужку травка”, “Полно, Ваня”.

Косенко В. “Говори, говори”, “Я здесь, Инезилья”.

Леонкавалло Р. “Рассвет”.

Лисенко М. “Безмежне поле”, “Коли настав чудовий май”, “Нічого, нічого”.

Ліст Ф. “Как дух Лауры”, “Лорелея”.

Надененко Ф. “Без вас хотел сказать вам много”, “Листок із альбому”, “Прощання”, “Прощай”, “Силузт”, “Чого з’являєшся мені у сні”.

Рахманінов С. “Как мне больно”, “Не пой, красавица, при мне”, “Они отвечали”, “Уж ты, нива моя”, “Эти летние ночи”, “Я опять одинок”.

Ревуцький Л. “Ну, розкажи”.

Россіні Дж. “Неаполітанська тарантела”.

Рубінштейн А. “Азра”.

Стеценко К. “О, не дивуйсь”, “Хіба не сонце ти прекрасне”.

Чайковський П. “День ли царит”, “Корольки”, “Мы сидели с тобой”, “Серенада Дон Жуана”, “Скажи, о чем в тени ветвей”, “Средь мрачных дней”.

Шапорін Ю. “Заклинание”.

Шуман Р. “В даль”, “Горішина”, “Тихі сльози”, “Шарманщик”

## **Баритон**

### **Арії з опер, кантат і ораторій:**

Аракішвілі Д. Арія Абдул-Араба з оп. “Сказання про Шота Руставелі”.

Бах І.С. Арія з кантати № 202.

Бетховен Л. Арія Пізаро з оп. “Фіделіо”.

Бізе Ж. Куплети Тореадора з оп. “Кармен”.

Бородін О. Арія князя Ігоря з оп. “Князь Ігор”.

Верді Дж. Сцена Амонасро з оп. “Аїда”; арія Ренато (сцена в кабінеті) з оп. “Бал-маскарад”; монолог Яго з оп. “Отелло”; арія графа ді Луна з оп. “Трубадур”; арія Ріголетто (“Куртизани”) з оп. “Ріголетто”.

Гайдн І. “Хвилі здіймає” з ораторії “Сотворення світу”.

Глінка М. Арія Руслана “О поле, поле” з оп. “Руслан і Людмила”.

Данькевич К. Монолог Богдана з оп. “Богдан Хмельницький”.

Кабалевський Д. Рондо Кола з оп. “Кола Брюньон”.

Мейербер Дж. Балада Нелуско з оп. “Африканка”.

Моцарт В. Арія Фігаро з оп. “Весілля Фігаро”; арія Дон Жуана з оп. “Дон Жуан”.

Прокоф'єв С. Арія Андрія Волконського з оп. “Війна і мир”.

Пуччіні Дж. Арія Скарпіа з оп. “Тоска”.

Рахманінов С. Арія Ланчотто з оп. “Франческа да Ріміні”.

Римський-Корсаков М. Арія Грязного з оп. “Царева наречена”; пісня Веденецького гостя з оп. “Садко”.

Россіні Дж. Каватина Фігаро з оп. “Севільський цирульник”.

Рубінштейн А. Арія Демона (“Не плачь, дитя”) з оп. “Демон”.

Тома А. “Вакхічна пісня” та монолог Гамлета з оп. “Гамлет”.

Хренніков Т. Арія Фрола з оп. “Фрол Скобеев”.

Чайковський П. Арія Князя (“Ах, образ той пригожницн”) з оп. “Чародійка”; арія Роберта з оп. “Юланта”; аріозо Мазепи (“О Марія”); арія Кочубея (“Да, не ошиблись вы, три клада”) з оп. “Мазепа”; балада Томського (“Однажды в Версале”) з оп. “Пікова дама”.

Шебалін В. Арія Петруччо з оп. “Приборкання непокірної”.

### **Романси та пісні:**

Барвінський В. “Щаслива будь”, “Ой поля, ви поля”, “94-й псалом Давида”.

Бородін О. “Для берегов отчизньї дальней”.

Глінка М. “Попутная песня”, “Сомнение”.

Данькевич К. “Чого з’являєшся мені у сні”.

Даргомижський О. “Мельник”, “Старий капрал”, “Титулярний советник”, “Червяк”.

Лисенко М. “Безмежне поле”, “В грудях вогонь”, “Гетьмани”, Дума (“У неділю вранці-рано”), “Минають дні”, “У гаю, гаю”.

Ліст Ф. “Радость и горе”.

Майборода Г. “Песнь скитальца”.

Мусоргський М. “Райок”, “Блоха”, “Забитий”, “Козел”, “Трепак”.

Римський-Корсаков М. “Пророк”, “Анчар”.

Рахманінов С. “Дитя, как цветок ти прекрасна”, “В молчанье ночи тайной”, “Вчера ми встретились”, “Не пой, красавица, при мне”, “Отрывок из Мюссе”, “Судьба”, “Я опять одинок”

Рубінштейн А. Балада (“Перед воеводой молча он стоит”), “Клубится волной”.

Шуберт Ф. “Двойник”, “Девушка и смерть”, “Лесной царь”, “Приют”.

Стеценко К. “Цар Горох”.

Шуман Р. “Я не сержусь”.

Чайковський П. “Примиренне”, “На ниви желтые”

## Бас

### Арії з опер, кантат і ораторій:

Бах І.С. “Поглянь, моя душа” з ораторії “Страсті за Іоанном”.

Берліоз Г. “Пісня про крису” з ораторії “Засудження Фауста”.

Бойто А. Три арії Мефістофеля з оп. “Мефістофель”.

Бородін О. Арія Кончака з оп. “Князь Ігор”.

Ватер Р. “Речь Ландграфа” з оп. “Тангейзер”; “Прощання Вотана” з оп. “Загибель богів”.

Верді Дж. Арія Прочіди з оп. “Сицилійська вечірня”.

Гендель Г. Арія “Серце в грудях” з ораторії “Іуда Маккавей”.

Глінка М. Арія Руслана, рондо Фарлафа з оп. “Руслан і Людмила”.

Ґуно Ш. Пісня Мефістофеля та серенада Мефістофеля з оп. “Фауст”.

Данькевич К. Арія Кривоноса з оп. “Богдан Хмельницький”.

Делиб Л. Станси Нілаканти з оп. “Лакме”.

Держинський І. “Рассказ Сашки” з оп. “Тихий Дон”.

Мейєрбер Дж. Пісня Марселя з оп. “Гугеноти”.

Прокоф'єв С. Арія Кутузова з оп. “Війна і мир”.

Римський-Корсаков М. Арія князя Юрія з оп. “Сказання про невидимий град Китеж”; два монолози Сальєрі з оп. “Моцарт і Сальєрі”.

Тома А. Колискова Лотаріо з оп. “Міньйон”.

Чайковський П. Арія короля Рене з оп. “Іоланта”; аріозо Кочубея з оп. “Мазепа”.

### **Романси та пісні:**

Гречанінов О. “Степью я йду унылою”, “Узник”.

Бородін О. “Для берегов отчизны дальней”.

Вілінський М. обробки рос. нар. пісень “Вниз по Волге-речке”, “Утес”.

Глінка М. “Ночной смотр”, “Сомнение”.

Даргомижський О. “Мельник”, “Старий капрал”, “Титулярний советник”, “Червяк”.

Кенеман Ф. “Как король шел на войну”; обробка рос. нар. пісні “Зй, ухнем”.

Кирейко В. “Барви легенд” на сл. А. Німенка.

Косенко В. “На майдані”, “Пам’яті борців Паризької комуни”.

Лисенко М. “У гаю, гаю”.

Массне Ж. “Елегія”.

Макаров В. “Бурлаки”.

Мусоргський М. “Блоха”, “Забитий”, “Козел”, “Трепак”.

Римський-Корсаков М. “Пророк”, “Анчар”.

Рубінштейн А. “Клубится волной”.

Фівейський М. “Билина”, “Песнь скитальца”

Чайковський П. “Благословляю вас, леса”, “На ниви желтые”, Ночь (“Меркнет слабый свет...”). Шуберт Ф. “Двойник”, “Девушка и смерть”, “Лесной царь”, “Приют”.



## **VI розділ МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ З ПИТАНЬ ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ З СОЛЬНОГО СПІВУ, ВОКАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ**

### **ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА**

На сучасному етапі розвитку освіти згідно зі стратегічними завданнями формування вищої школи, та Національною доктриною розвитку освіти України (2012-2021) основним завданням вищої освіти є підвищення рівня фахової підготовки майбутніх учителів загальноосвітньої школи. Тому актуальною стає проблема вдосконалення професійної підготовки студентів вищих навчальних закладів, змісту навчання, створення та втілення в практику роботи вищої школи новітніх методик викладання фахових дисциплін. Удосконалення фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів набуває особливого значення в умовах розвитку національної системи освіти. Тобто, на даному етапі, розвиток вищої освіти в Україні, її інтеграція в міжнародний освітній простір, передбачає нові підходи до організації, структури і змісту освіти, до проблем самостійного навчання студентів.

Саме вільна від зайвої опіки навчальна робота стимулює у студентів вироблення гнучкого, творчого мислення та самодостатності. Самостійна навчальна діяльність студентів на кафедрі є невід'ємною складовою загального навчального процесу, спрямованого на підготовку високоосвіченого, конкурентно здатного на ринку праці фахівця педагогічного напрямку. Вона є однією з найважливіших проблем навчально-методичної роботи, адже її організація є нелегкою і копіткою справою.

Розглядаючи самостійну роботу під час опанування навчальним матеріалом як одну із форм активної навчально-пізнавальної діяльності, слід мати на увазі інтеграцію специфічної діяльності викладача і студента. Саме поняття самостійної роботи студента тривалий час співвідносилось з організуючою роллю викладача. В дидактиці під самостійною роботою

розуміють різні види індивідуальної і колективної навчальної діяльності студентів, яка здійснюється ними на аудиторних і позааудиторних заняттях чи вдома без посередньої участі викладача. Самостійна робота студента є наслідком правильно організованої навчальної діяльності на занятті, що мотивує його до самостійного здійснення цієї діяльності у позааудиторний час.

На сьогодні майже третина навчальної інформації з навчальних дисциплін вноситься на самостійне опрацювання студентами. Головна ознака самостійної роботи полягає не в тому, що студент навчається без посередньої участі викладача, а в тому, що в його діяльності поєднується функція переведення інформації в знання, вміння та функція самостійного управління цією діяльністю.

Самостійна робота не стане формальним ланцюгом цілісного педагогічного процесу тільки в тому випадку, якщо студенти сприйматимуть її як необхідний елемент особистісного розвитку, що стимулює особистий розвиток молоді людини. Вона передусім має бути усвідомленою, вільно обраною, внутрішньо вмотивованою діяльністю та мати не тільки навчальне, а й особистісне суспільне значення. Тому, при організації самостійної навчальної діяльності студентів, необхідно вирішити такі завдання:

- сформувані свідомість і міцні знання з навчальної дисципліни;
- виробити вміння і навички передбачені програмою з кожної навчальної дисципліни;
- навчити студентів застосовувати набуті знання, вміння та навички в майбутній професійній діяльності;
- розвивати у них потребу самостійно підвищувати свій освітній рівень.

У студентів необхідно сформувати цілісну систему уявлень про свої здібності та вміння їх використовувати. Вони повинні не тільки розуміти запропоновані викладачем цілі, а й формувати їх самостійно, вміти моделювати власну діяльність, створювати умови, сприятливі для досягнення мети, використовувати власний досвід під час набуття знань. Саморегуляція студента передбачає вміння програмувати самостійну навчальну діяльність.

Більшість студентів відзначають позитивну роль самостійної роботи у підвищенні рівня знань, розширенні кругозору, в оволодінні способами пошуку інформації. Та останнім часом серед студентів кафедри спостерігається недостатня сформованість умінь та навичок самостійної праці. Навіть за окремих умінь самостійно працювати, у студентів повільний темп сприйняття навчального матеріалу на слух, читання і конспектування навчальних текстів.

Процес прийому, осмислення, переробки, фіксування необхідної навчальної інформації викликає у них суттєві труднощі. Можна стверджувати про несформованість у студентів психологічної готовності до самостійної роботи, незнання ними загальних правил її самоорганізації, невміння організувати передбачувані нею дії. Студенти небагато уваги приділяють характеру самостійної роботи. В процесі самостійної роботи вони відчувають певні труднощі, джерелом яких вважають несформованість умінь і навичок самостійної роботи, невимогливість викладачів, відсутність необхідних орієнтирів в опрацюванні літератури та інформаційних джерел.

Самостійна робота є основою майбутньої самоосвіти спеціаліста, формує відповідну мотивацію та навички самоосвіти. Якщо студент не навчиться самостійно працювати в стінах навчального закладу, то в подальшому своєю самоосвітою він не займатиметься або ж вона даватиметься йому великими зусиллями.

### **6.1. Організація самостійної роботи студентів вузу за допомогою засобів інформаційних технологій.**

Сучасний етап розвитку вищої професійної освіти пов'язаний з переходом до практичної реалізації нової освітньої парадигми, яка спрямована на створення цілісної системи безперервної освіти, на розширення сфери самостійної діяльності студентів в умовах залучення до процесу пізнання інформаційних та телекомунікаційних комп'ютерних технологій, які формують навички самоорганізації та самоосвіти.

Актуальність проблеми опанування студентами методів самостійної роботи зумовлена тим, що в період навчання в ВНЗ закладаються основи професіоналізму, формуються вміння самостійної професійної діяльності.

Необхідність пошуку нових підходів щодо організації самостійної роботи студентів у сучасних умовах, де інформаційні технології є невід'ємною частиною, пов'язана з розв'язанням наступних протиріч:

- між динамічним розвитком інформаційних технологій, засобів дидактичного супроводження та збереженням традиційних моделей навчання;
- між потребами в опануванні способами моделювання навчання з застосуванням інформаційних технологій і відсутністю реалізації процесів системних технологій.

Формування висококваліфікованого спеціаліста в сучасних умовах неможливе без залучення студентів до самостійної роботи, яка характеризується як цілеспрямована сукупність суб'єктних дій студента під керівництвом викладача на основі використання засобів супроводу навчального процесу. Самостійність – це інтегральна якість особистості, яка визначає її можливості здійснювати самостійну роботу на основі формування якостей рефлексивного керування.

У сучасній психолого-педагогічній літературі існують різні підходи до визначення поняття "самостійна робота студентів". О. М. Алексюк, А. А. Аюрзанайн, П. І. Підкасистий, В. А. Козаков визначають самостійну роботу як будь-яку організовану викладачем активну діяльність студентів, спрямовану на виконання дидактичної мети в спеціально відведений для цього час. Самостійна робота є найважливішим компонентом педагогічного процесу, що передбачає інтеграцію різних видів індивідуальної та колективної навчальної діяльності, яка здійснюється як під час аудиторних, так й позааудиторних занять, без участі викладача та під його безпосереднім керівництвом.

У контексті сучасної парадигми навчання самостійна робота домінує серед інших видів навчальної діяльності студентів та дозволяє розглядати знання як об'єкт власної діяльності студента. Пізнавальна діяльність студентів у процесі виконання самостійної роботи характеризується високим рівнем самостійності та активності, являється залученням суб'єкта до творчої діяльності. Самостійна робота у ВНЗ передбачає поетапне засвоєння нового матеріалу, його закріплення, застосування на практиці, повторення матеріалу. Ефективність самостійної роботи залежить від її організації, змісту, взаємозв'язку та характеру завдань у даному виді самостійної роботи і авжеж результатів її виконання.

Таке розуміння сутності самостійної роботи дозволяє враховувати зовнішню та внутрішню сторони цього поняття. З одного боку, самостійна робота розглядається як педагогічний засіб організації та управління самостійною діяльністю студента в навчальному процесі, з іншого боку, – це специфічна форма навчально-наукового пізнання. У сучасних умовах інформатизації суспільства та педагогічної системи проблема самостійності виходить на суттєво новий рівень.

Аналіз досліджень з проблеми використання інформаційних технологій у навчанні студентів дозволяє визначити основні напрями активного застосування інформаційних технологій у навчальному середовищі:

- розширення можливостей підвищення якості освіти, відкриття нових можливостей розвитку мислення студентів, підбір індивідуальних способів отримання знань шляхом самостійної роботи за допомогою комп'ютера, реалізація важливих функцій використання інформаційних технологій як фактора зближення сфери освіти з реальним світом;

- організація навчання на основі поєднання традиційних та сучасних методів навчання, педагогічних та інформаційних технологій навчання, що пов'язано зі створенням єдиного інформаційного освітнього та інформаційного середовища;

- розвиток самостійності студентів на основі засобів інтерактивних технологій навчання та інформаційних технологій.

Поняття інформаційні технології – це система сукупності методів засвоєння знань і способів діяльності на основі взаємодії викладача, студента та засобів інформаційно-комунікативних технологій, спрямованих на досягнення результату навчального процесу. Аналіз вивченої літератури та узагальнення практики дозволяють визначити дидактичні можливості інформаційних технологій в організації самостійної роботи студентів:

- забезпечення гнучкості навчального процесу за допомогою варіативності, зміни змісту і методів навчання, форм організації навчальних занять, поєднання різних методик навчання для студентів різного рівня підготовки;

- варіювання складності завдань, об'єму завдань та темпу їх виконання;

- активізація навчально-пізнавальної діяльності студентів за рахунок ігрового навчання, моделювання якісно нового типу візуалізації навчального матеріалу, як реальних, так і віртуальних об'єктів, процесів та явищ;

- посилення мотивації і пізнавального інтересу студентів у навчанні за рахунок новизни методів навчання, можливості індивідуалізації навчання, реалізації технічних можливостей комп'ютера, забезпечення позитивного емоційного фону навчання;

- організація гнучкого управління навчальним процесом на основі здійснення педагогічної корекції і безперервного зворотного зв'язку, якісні зміни контролю навчальної діяльності – це здійснення контролю з діагностикою, зворотнім зв'язком і оцінюванням етапів, надання контролю характеристик систематичності й об'єктивності.

Під час організації самостійної роботи студентів у контексті використання інформаційних технологій (ІКТ) ми спираємося на наступні підходи: диференційний, системний та структурнофункціонального зв'язку. Диференційний підхід щодо застосування інформаційно- комунікативних технологій у навчанні дозволяє розширити доступність навчання,

відбувається зміна якості навчання, засвоєння нових технологій, використання додаткових ресурсів навчання та відбувається посилення ролі самостійної роботи студентів у навчальному процесі.

Об'єктивна необхідність у системному підході в організації самостійної роботи студентів характеризує активне використання інформаційних технологій як ефективні методи, що забезпечують системність та структурно-функціональну зв'язність навчального матеріалу. Усі сучасні освітні технології спрямовані на те, щоб привчити студента працювати самостійно, так як саме ця якість дає можливість успішно адаптуватися в умовах швидкозмінного суспільства.

Головну роль в організації самостійної роботи студентів мають саме ті інформаційні технології, які відкривають доступ до нетрадиційних джерел інформації, дають можливості для набуття та закріплення навичок, дозволяють реалізувати нові методи навчання. Інформаційні технології в освіті – це не просто засоби навчання, а й якісно нові технології в підготовці конкурентоздатних фахівців. Вони дозволяють істотно розширити творчий потенціал студентів, виходячи за рамки традиційної моделі навчання.

Вміння вчитися самостійно набувається з застосуванням електронних навчальних матеріалів, освітніх баз даних, комп'ютерних навчальних програм, систем тестування. У дидактиці зазначено, що розвиток самостійності відбувається безперервно, від початкового до вищого рівнів самостійності – творчого рівня самостійності. Проста репродуктивна самостійність – це відтворення, яке характеризується виконанням студентами завдань, які вимагають відтворення набутих знань. Під творчою самостійністю розуміють таку діяльність, у результаті якої самостійно відкривають щось нове, нетривіальне.

Самостійну роботу студентів у ВНЗ з використанням інформаційних технологій можна організувати як систему:

- роботи з електронними виданнями в бібліотеці, підготовки до практичних занять;

- виконання індивідуальних завдань на основі використання інформаційних технологій;
- поточної атестації за допомогою електронного тестування;
- використання освітніх сайтів та автоматизованих навчальних програмних засобів. Значне місце в самостійній роботі студентів займає використання Інтернеттехнологій для ефективного пошуку інформації. Доступність великої кількості електронних статей, довідкової літератури, електронних навчальнометодичних розробок, які викладено на сайтах університетів, безумовно розширюють творчий потенціал студентів за умов, якщо вони вміють творчо працювати з добутою інформацією. Окрім знання методів пошуку студенти мають опанувати методи аналізу, синтезу, узагальнення інформації.

Важливим для професійної освіти є навчити студента опанувати нову професійну термінологію, оперувати спеціальною термінологією, аргументовано висловлювати власну думку, аналізувати факти, опонувати та вміти вести дискусію. В зв'язку з цим значення набуває самостійна робота з додатковими джерелами (глосаріями, енциклопедіями, словниками, базами даних), що забезпечує можливість зіставлення матеріалу, його узагальнення, порівняння, аналіз, класифікація. Інша важлива проблема студентів – відбір необхідної інформації в мережі. Часто перед студентами постає проблема відсутності розуміння ступеню необхідності інформації та можливостей її застосування, отже, відбір необхідної інформації в мережі та оцінка її якості здебільше стає обов'язковим предметом навчання в рамках будь-якої навчальної програми.

Таким чином, головна проблема використання інформаційних технологій – це відбір й застосування дійсно цінної інформації з нескінченного інформаційного потоку, тобто отримання знань з інформації, орієнтуватися в інформаційному середовищі, яке швидко розширюється. Застосування електронного підручника значно полегшує організацію самостійної роботи студентів. Електронний підручник – це носій наукового



змісту навчальної дисципліни, якій відповідає меті професійної підготовки майбутніх фахівців. Він повинен максимально полегшити розуміння та активне запам'ятовування істотних понять, тверджень та прикладів, залучати до процесу навчання нові, відмінні від звичайного підручника, можливості сприйняття мозку людини, тобто слухову та емоційну пам'ять.

З точки зору дидактичного призначення ефективність опрацювання електронного матеріалу залежить від структури електронного матеріалу, всіх його блоків, а саме:

- теоретичного;
- ілюстративного;
- довідкового;
- контролюючого.

Значна увага в межах кожного блоку приділяється формулюванню дидактичної мети, яка забезпечує цілеспрямоване вивчення матеріалу. Таким чином, в електронному просторі з урахуванням можливостей електронних засобів акцент с в організації самостійної діяльності студентів зміщується в бік організації змісту навчального матеріалу та контролю засвоєння. В організації самостійної роботи студентів із застосуванням електронного підручника чи переліку завдань важлива роль належить також індивідуальним завданням.

Електронний навчальний матеріал повинен наставляти та контролювати самостійну роботу студента, підказувати шляхи просування у вивченні матеріалу. Реалізувати це можливо за допомогою представлення матеріалу в вигляді порцій в різноманітній послідовності на основі інструкцій та пояснень, довідкової системи, що супроводжують матеріал та дають змогу студенту не обмежуватися логікою електронної програми, а на власний розгляд використовувати різноманітні частини матеріалу у пошуках потрібного, тим самим відбувається побудова індивідуального маршруту самостійного пізнання й самоконтролю.

Необхідно зазначити, що саме електронний посібник здатен розвивати творчу активність студентів, розвиток творчого мислення, з урахуванням індивідуальних можливостей, активізувати творчу самостійну роботу. Позитивною стороною застосування електронного посібника також є те, що відбувається адаптація навчального матеріалу до рівня знань студента, яка досягається за допомогою багаторівневої структури посібника. Електронний посібник не витісняє традиційних форм навчання, а гармонійним доповненням до традиційних форм навчання, й також передбачає роботу студента з книгами, конспектами, вправами, завданнями тощо.

Використання інформаційних технологій передбачає застосування різноманітних комп'ютерних програм та курсів навчального призначення. Такі програми спираються на використання наочності, яка за допомогою комп'ютера є значно ефективнішою. Багато комп'ютерних курсів використовують нові можливості презентації навчального матеріалу на диску. Специфічними особливостями, на думку Л. О. Гринь, є особлива інтерактивність, використання комплексу засобів представлення інформації: тексту, графіки, звуку, відео; індивідуалізація навчання; адаптивність; моделювання завдань та контроль виконання.

Комп'ютерні програми особливо підходять для організації самостійної роботи студента з закріплення навчального матеріалу вивченого на заняттях та підготовки до аудиторних занять. При розробці завдань для самостійного виконання студентами з використанням комп'ютерних навчальних програм викладачем робиться акцент на індивідуальну роботу студентів з добре підготовленим структурним матеріалом. Для самостійної роботи використовуються програмні продукти, які можна віднести до поточного типу, які дозволяють представляти вивчає мий розділ як завершений об'єкт.

Застосування сучасних інформаційних технологій у процесі організації самостійної роботи має ряд переваг:

- навчальні продукти виконані на сучасному рівні;
- можливість вибору студентом індивідуального режиму роботи;

- використання переносу акцентів на електронні носії;
- варіативність завдань з урахуванням потенційних можливостей та здібностей студентів;
- підвищення професійної мотивації студентів;
- можливість об'єктивного електронного контролю за станом засвоєння студентом необхідного навчального матеріалу.

Таким чином, використання інформаційних технологій в організації самостійної роботи студентів дозволяє не тільки інтенсифікувати їх роботу, а й закладає основи їх подальшої постійної самоосвіти, отже, педагогічне інформаційно-освітнє середовище, яке створюється за допомогою інтеграції сукупності програмно-апаратних та традиційних форм навчання, й визначає самостійну роботу студента як більш незалежну та творчу.

### **Питання для самоконтролю**

1. Розкрийте необхідність пошуку нових підходів щодо організації самостійної роботи студентів у сучасних умовах.
2. У чому полягає цілеспрямована сукупність суб'єктних дій студента під керівництвом викладача на основі використання засобів супроводу?
3. З'ясуйте у чому полягає ефективність самостійної роботи?
4. Яку роль в організації самостійної роботи студентів мають інформаційні технології, які відкривають доступ до нетрадиційних джерел інформації, дають можливості для набуття та закріплення навичок та дозволяють реалізувати нові методи навчання?
5. З'ясуйте у чому полягають основні напрями активного застосування інформаційних технологій у навчальному середовищі.
6. Яку роль діяльності розуміють під творчою самостійністю, у результаті якої самостійно відкривають щось нове, нетривіальне?
7. Як залежить ефективність опрацювання електронного матеріалу від структури електронного матеріалу, всіх його блоків?

### **Реферати, доклади**

1. Підходи щодо організації самостійної роботи студентів у сучасних умовах.
2. Роль інформаційних технологій в організації самостійної роботи студентів.
3. Основні напрями активного застосування інформаційних технологій у навчальному середовищі.
4. Ефективність опрацювання електронного матеріалу.

### **6.3. Характерні особливості самостійної підготовки студентів до музично-виконавської діяльності у вузі.**

Важливим етапом в навчанні студентів співочому мистецтву є організація їх самостійної підготовки до виконавської діяльності. Здійснювати студентам самостійну підготовку до занять дуже складно, так як у студента-початківця ще не сформувався вокальний слух, він сам себе чує не так, як чують його з боку викладач і слухачі. Тому для вокальних занять йому необхідний викладач, який би його контролював. Відомий італійський педагог, який викладав в Росії, Камілло Еверарді говорив, «що весь секрет правильного викладання співу полягає в вусі педагога, яке повинно чути і відчувати найменше відхилення голоси від правильного шляху».

Надалі вокальні педагоги і хормейстери неодноразово помічали, що складність постановки голосу, особливо у студента-початківця, полягає в тому, що «робота голосового апарату прихована від наших очей і він буде свій інструмент наосліп, спираючись на свої відчуття і віру в педагога. Постановка голосу пов'язана з розвитком вокальних навичок (звукоутворення, співоче дихання, артикуляція), вдосконаленням якостей звучання голосу (тембр, діапазон, інтонація, дикція, гучність). Поставлений голос володіє широким діапазоном, тривалістю дихання, яскравістю і виражальними можливостями.

Завдяки постановці голос здатний досягати великої сили звучання при найменших м'язових витратах. А голос студента-початківця потребує правильного налаштуванні, вмілої постановці і дбайливого його охорони. Правильний спів супроводжується у студентів-початківців відчуттями свободи, комфорту, емоційного підйому, що сприяє формуванню позитивного ставлення до предмету і вокального мистецтва. Самостійні ж заняття при навчанні вокального мистецтва вимагають особливих умінь і навичок. Це пов'язано з тим, що дитина повинна самостійно контролювати процес голосоутворення. Самоконтроль в процесі співу ми розглядаємо як здатність до регуляції сенсорних процесів, що включають у дію поєднання тих чи інших аналізаторів.

Комплекс способів самоконтролю склали слуховий, м'язовий, вібраційний, зоровий аналізатори. Володіння різними способами вокального самоконтролю необхідне при навчанні сольного і ансамблевому співу, особливо в процесі самостійної роботи студента. Однак, на початковому етапі навчання співу, самоконтроль ще не розвинений, відчуття власного співу часто бувають оманливі, м'язові відчуття не підпорядковані свідомості повністю, а резонаторні відчуття початківцям вокалістам не знайомі.

Найбільш усвідомленими вважаються слухові відчуття, але на них впливають акустичні умови. Акустичні фактори при співі в хорі, ансамблі, дуеті, сольному виконанні різні. Крім того, у початківців-співаків можуть бути не розвинені слухові уявлення звукового еталону. Отже, для освоєння вокальних навичок і видів самоконтролю починаючому вокалісту необхідний педагог, який буде координувати його самостійну діяльність. Оволодіння вокально-мовної культурою, співочим майстерністю і сценічною мовою багато в чому залежить від анатомо-фізіологічних особливостей окремого індивіда, від наявності вироблених різноманітних рухових навичок, а також від вдосконалення здатності до координації між різними аналізаторами.

Педагог, впливаючи через органи чуття на нервову систему учня, прагне виробити цю координацію. В результаті робиться важливий висновок, що

показником правильної координації є естетичний і гігієнічний результат. Початківці-вокалісти не завжди володіють уміннями і навичками самостійної роботи, що протікає без безпосереднього керівництва педагога. Виникає необхідність створення науково і методично організованою системи самостійних домашніх занять і алгоритму самостійної діяльності вокалістів. У зв'язку з цим метою роботи є теоретичне обґрунтування, розробка технології формування навичок самостійної роботи у початківців-вокалістів.

Вокально-слуховий самоконтроль - уміння, що дозволяє студентам контролювати спів на рівні відчуттів, відповідних професійним вимогам академічної школи сольного співу: чути і коригувати вокальні помилки і спів, відшукувати способи в вирішенні професійних завдань і активізувати самостійність у виконавській роботі над твором. З появою сучасних комп'ютерних технологій і цифрового запису розкриваються нові можливості використання більш досконалих засобів самоконтролю і організації самостійної роботи учнів за допомогою комп'ютера, аудіо та відеозаписи. Відкриття електромагнетизму і створення на його основі пристроїв, що відтворюють звук за допомогою записуючих звук пристроїв багато в чому визначило перебіг розвитку музичної культури і педагогіки.

Завдяки вдосконаленню цифрових пристроїв музичне звучання знайшло нові комунікативні, акустичні можливості, пов'язані з його фіксацією, зберіганням, тиражуванням та відтворенням якісного звуку в будь-якій акустичній середовищі. За допомогою найпростішої відеокамери, яка є в сучасних електронних пристроях: фотоапараті, стільниковому телефоні, смартфоні, планшеті, цифрової відеокамери, учень може записувати власне виконання вокального твору і самостійно аналізувати його звучання.

Існують різні думки педагогів-музикантів щодо необхідності навчання початківців-вокалістів навичкам самостійної роботи. Деякі педагоги-вокалісти вважають, що заняття без допомоги вчителя нерідко порушують придбані раніше навички. На початковому етапі навчання сольного і ансамблевого співу у вокалістів самоконтроль ще не розвинений, відчуття

власного співу частина оманливі, м'язові відчуття не підпорядковані повністю свідомості, а резонатор-ні відчуття малознайомі. У цьому випадку потрібна допомога педагога. Тому навіть співакам-професіоналам перед відповідальними виступами радять звертатися за допомогою до вокальних педагогам.

Г. Панюк - відомий співак, педагог, автор популярних вокалізів в своїй книзі «Мистецтво співу» - говорить про методику співу і ролі педагога в вокальному навчанні: «Потрібно було написати стільки методик співу, скільки є учнів, від хорошого педагога співу потрібно така спостережливість, інтуїція, які допомогли б йому розкрити здібності, характер учнів і шлях, по якому належить повести кожного з них». Інші педагоги, навпаки, рекомендують самостійні заняття академічним співом без безпосередньої участі педагога.

Професор музичного факультету МПГУ А. Г. Менабені в навчальному посібнику для студентів педагогічних інститутів «Методика навчання сольного співу» звертає увагу на те, що «успішне навчання сольного співу немислимо без активності учня, тобто вольового, цілеспрямованого і свідомого виконання всіх тих дій, які необхідні для оволодіння вокальними навичками. Це якість у значній мірі залежить від самого учня, але його прояву сприяють і умови заняття, і методика проведення уроку, які створюються педагогом. Самостійна діяльність сприяє розвитку високої активності».

З появою комп'ютерних технологій, звукозаписної і звукопідсилювальної техніки в сучасному світі з'явилися самовчителі по вокальному мистецтву (відеота аудіо-самовчителі, Інтернет-уроки), які допомагають самостійно навчитися співати. Існують практичні посібники по джазовому вокалу для початківців вокалістів з музичними прикладами на СБ-дисках. Незважаючи на велику кількість самовчителів, відео-курсів і інтернет-уроків, юним вокалістам не вдається освоїти техніку постановки голосу самостійно, без наставника, і батьки звертаються за допомогою до

педагогів з вокалу, репетиторів, викладачам зі сценічного мовлення, щоб поставити голос дитині.

В основі технології формування навичок самостійної роботи початківців-вокалістів лежать творчі завдання з використанням фонограм і музичнокомп'ютерних технологій. Ми використовуємо в педагогічному процесі фонограму - звукову цифровий запис, збережену на компакт-диску або флеш-карті. Технологія формування навичок самостійної роботи включає творчі завдання із застосуванням естрадних фонограм «плюс» (з голосом соліста) і фонограм «мінус» (без голосу соліста).

Студентам даються завдання: 1) самостійно вибрати фонограму пісні «мінус», транспонувати її в зручну тональність, вивчити напам'ять текст і мелодію пісні, виконати пісню на шкільному концерті; 2) записати власне виконання пісні на диктофон або відеокамеру, проаналізувати звучання. При роботі над розвитком і вдосконаленням вокальних здібностей велике значення має для співака вміння правильно уявити звучання власного голосу і оцінити себе. Основною метою цього завдання є самоконтроль і самоаналіз власного виконання.

Хорошим засобом, що дозволяє студентові відстежити звучання голосу і переконатися в своїх помилках, є прослуховування аудіозаписів власного голосу. Диктофонний контроль (аудіоконтроль) може бути корисний не тільки початківцю-вокалісту, а й будь-якому досвідченому співакові, який прагне домогтися максимальної виразності виконання; 3) скласти з вокальних творів, фонограм «плюс» концертну тематичну програму з використанням звукових еталонів. Основною метою цього практичного завдання є тренування слухового сприйняття. Студент самостійно прослуховує звукові еталони різних співочих манер (естрадної, народної, академічної), аналізує їх, пояснює різницю в характеристиках звуку і становить програму на певну тему.

Технологія формування навичок самостійної роботи для початківців-вокалістів включає кілька етапів: 1) інтонаційно-слуховий етап, 2) етап



взаємодії вокаліста з педагогом, 3) етап самостійної роботи вокаліста за комп'ютером, 4) етап самостійної роботи вокаліста з однокласниками. Для експерименту нами обрані самостійні роботи творчого характеру, оскільки вони включають в себе наступні типи робіт - самостійна робота за зразком, тренінгові, реконструктивні

- самостійна робота за зразком, сутність якої полягає в слуханні і разуванні пісні по наслідуванню;

- тренінгові - відпрацювання окремих виконавських прийомів, технічних труднощів (самостійна робота над інтонацією, артикуляцією, диханням), навичок виконання вокального твору, вокальні вправи, виспівування, артикуляційна гімнастика;

- реконструктивні - вокальна імпровізація, самостійні зміни характеру теми відповідно до заданих варіантами акомпанементу. На підставі нотного тексту і гармонійного плану варіанти вокаліст повинен реконструювати тему для різних варіантів виконання її з інструментальним супроводом (фортепіано, оркестр) або записаної на фонограмі. Особливе значення цей тип самостійної роботи має для навчання естрадних та джазових вокалістів, які виконують сучасну музику;

- творчі - самостійний вибір вокального твору, розучування, виконання його під фонограму, під власний акомпанемент, а cappella. При організації експериментальних занять у дитячій школі мистецтв, в контрольній та експериментальній групах, на вивчення вокального твору відводилося кілька занять. Зміст і структура їх були однакові, тільки в експериментальних групах, на відміну від контрольних, які навчаються систематично працювали з фонограмою на заняттях і вдома, що істотно змінювало характер їх навчальної діяльності. У них вироблявся наступний алгоритм дій:

- підбір пісні для самостійного розучування (вибрати для вокального виконання один з варіантів акомпанементу; підібрати зручну тональність; обґрунтувати вибір);
- підбір фонограми в мережі Інтернет (плюс і мінус);

- визначити задум і особливості вокальної композиції: а) проаналізувати нотний текст, мелодію (вокальну рядок), акомпанемент; б) проаналізувати акомпанемент фонограми, знайти відмінності нотного тексту від фонограми; в) визначити зміст, загальний характер пісні; г) проаналізувати композиційну будову пісні: вступ, куплети, програти, коду;
- намітити етапи і способи роботи над вокальним твором;
- показ результатів самостійної роботи на заняттях, на заліковій концерті.

Отже, формування навичок самостійної роботи студентів-вокалістів відбувається ефективно при використанні фонограм, сучасних комп'ютерних технологій і освітніх Інтернет-ресурсів.

### **Питання для самоконтролю**

1. Якими відчуттями супроводжується правильний спів у студентів-початківців?
2. У чому полягає комплекс способів самоконтролю?
3. У чому вдається вокально-слуховий самоконтроль?
4. Завдяки вдосконаленню яких цифрових пристроїв музичне звучання знайшло музичне звучання знайшло нові комунікативні, акустичні можливості, пов'язані з його фіксацією, зберіганням, тиражуванням та відтворенням якісного звуку в будь-якій акустичній середовищі?
5. З'ясуйте які завдання даються студентам при опрацюванні самостійно вибрати фонограму пісні «мінус», транспонувати її в зручну тональність, вивчити напам'ять текст і мелодію пісні, виконати пісню на шкільному концерті.
6. Які обрані самостійні роботи творчого характеру для експерименту?
7. Як відбувається формування навичок самостійної роботи студентів-вокалістів?

#### **6.4. Організація самостійної роботи студентів з предмету «Постановка голосу».**

Самостійна робота студентів є невід'ємною частиною навчального процесу у ВНЗ, яка займає вагоме місце у становленні кваліфікованого спеціаліста, розвитку його фахових якостей для майбутньої творчої діяльності. Навчання співу, як усякий педагогічний процес тісно пов'язане із сприйняттям, розумовою діяльністю, запам'ятовуванням та аналізом отриманої інформації, що дозволяє розглядати його в загальнопедагогічній структурі навчально-виховної роботи у вищій школі. Проблема комплектування змісту вокального навчання тісно пов'язується із специфікою самого співацького процесу, засвоєння якого відбувається в комплексі (як теоретичних знань, так і практичних умінь і навичок).

Пояснюється це тим, що теоретичні знання з вокальної педагогіки і педагогічний досвід використання навчальних дій як механізмів педагогічного керування функціональною роботою голосотвірних органів перебувають у постійному взаємозв'язку і взаємозалежності. Такий процес засвоєння знань, умінь і навичок є властивим для чуттєво-емоційної сфери людини, яка характеризується трирівневою структурою перебігу психічних процесів сприйняття - підсвідомого, раціонального і духовного (Дж. Лаурі-Вольпі).

У вокальній педагогіці навчання співу розглядається як процес опанування основними механізмами голосотворення: акустичними (дзвінкість, гучність, вібрато, обертоновий та формантний склад звука, імпеданс тощо); фізіологічними (дихання, рухливість голосу, нервово-м'язовий комплекс вокальної моторики), психолого-педагогічними (емоційність сприйняття і відтворення музичного образу у співі, усвідомлене керування голосоведінням, методи розвитку голосової функції у дітей та дорослих). В комплексі вони становлять структуру специфічних професійних механізмів голосотворення, на яких ґрунтується процес формування голосу співака і за допомогою яких розвивається «високий співацький інтелект,

глибоке інтелектуально-емоційне усвідомлення співаком суті співу як засобу вираження найвищого духовного світу людини» (В. П. Морозов).

Рівень засвоєння студентом потрібних знань залежить від його науковотеоретичної підготовки, сформованості різноманітних вібраційних, резонаційних, м'язових, акустичних тощо відчуттів, а також, від якості сформованості слухового контролю та аналітичного сприйняття якісних показників голосу, що вкупі визначають кваліфікаційну базову підготовку і його готовність до професійної виконавської та педагогічної діяльності, збагаченої природним талантом та здібностями кожного зокрема. Отже, систематична і наполеглива праця студента у процесі виконання навчальних завдань характеризує не тільки його працездатність, а й свідоме ставлення до майбутньої професії, зацікавленість і потребу удосконалення набутих знань, умінь і навичок.

До самостійної роботи студента належать:

1. Вивчення нотного і літературного тексту вокального твору (мелодичний та метро-ритмічний малюнок, слова, динамічні відтінки, фразування тощо);
2. Ознайомлення з життєвим і творчим шляхом композитора (епоха, особливості вокальної мови, стильові особливості, специфіка виразових засобів тощо);
3. Опрацювання оперних лібрето (в процесі вивчення арій та концертних номерів з оперної творчості композиторів);
4. Слухання записів видатних майстрів вокалу;
5. Транспонування пісень та солоспівів (при необхідності) у потрібну і зручну тональність;
6. Ознайомлення з фортепіанним супроводом вокального твору (пісні) та характером нотографії акомпанементу;
7. Формування власної фонотеки та бібліотеки з відповідною музичною і навчально-методичною літературою;

8. Участь у концертному житті (ВНЗ, міста, відвідування концертів, музичних вистав, курсових академічних концертів та іспитів);

9. Усунення недоліків звукоутворення та вад мовлення, пов'язаних з навчальним процесом у класі вокалу (згідно завдань педагога);

10. Дотримування правил особистої гігієни і охорони голосу, співацького режиму та профілактики захворювань голосового апарата;

11. Опрацювання рекомендованої основної та додаткової навчально-методичної літератури. Початковий етап навчання вимагає від студента уміння зосереджувати увагу на основних віхах навчально-виховного процесу - пристосування до специфіки діяльності вищої школи, модульної системи викладу основного матеріалу, диференціювання фахових дисциплін (на групові та індивідуальні), навичок роботи з літературою та бібліотечними фондами, порядком звітності та контролю (заліки, іспити, академічні концерти, контрольні рубежі тощо).

Тому, самостійна робота студентів 1 та 2-го курсів вимагає посиленого контролю педагога з фаху, більшої конкретизації навчальних завдань (з чітким поділом часу, відведеного на опанування теми заняття і засвоєння тої чи іншої співацької навички (дихання; вібраційних, м'язових, акустичних, емоційно-тілесних відчуттів; роботи резонаційних порожнин, артикуляції, дикційних навичок, виразності і яскравості звукоутворення тощо).

Індивідуально-практична форма занять з предмету «Постановка голосу» в цей період вирізняється налагодженням взаємозв'язку і взаєморозуміння між педагогом і студентом, створенням творчої атмосфери у вокальному класі з прогнозуванням подальшої навчально-методичної роботи, пов'язаної з добором репертуару, тематикою теоретичної інформації, характером спілкування та психологічним типом мислення студента (репродуктивним, аналітичним, творчим тощо), його темпераментом, працездатністю і наполегливістю у подоланні недоліків.

У зв'язку з цим, питання самостійної роботи студентів на 1-му та 2-му курсах стосуватимуться, насамперед:

- формування свідомого ставлення до процесу навчання співу;
- усвідомлення таких понять, як: діапазон голосу, реєстри, резонування, типи і види дихання, артикуляція і дикція (в «робочому» діапазоні);
- розвитку чуттєво-емоційної сфери вокального мистецтва через відчуття: вібраційні, м'язові, акустичні, фонетичні, тактильні та ін., як основи так званої «вокально-тілесної схеми» звукоутворення( на вокальних вправах);
- аналітичного ставлення до процесу звукоутворення через уміння аналізувати якісні характеристики власного співу, вирізняти недоліки;
- самостійного вивчення нотного і літературного тексту вокальних творів;
- систематичного слухання записів (і живого виконання) майстрів вокалу.

Кількість навчальних годин, відведених на той чи інший вид роботи, розподіляється в залежності від навчальних можливостей і співацьких здібностей студента та задуму педагога, оскільки індивідуально-практичний вид навчання дозволяє враховувати різну базову музичну підготовку (ДМШ, коледж, училище, з попередньою вокальною освітою чи без неї, проте, з добрими вокальними даними), що дає можливість йому спрямувати підготовку в потрібне русло. На старших (3, 4) курсах самостійна робота стосується засвоєння стійких практичних знань, умінь і навичок та теоретично-інформаційного матеріалу, набутих за попередні роки навчання у вокальних класах, що вже відповідають конкретному професійному рівневі кваліфікації молодого фахівця.

В цей період контроль педагога набуває якості творчого спілкування зі студентом, яка передбачає:

- удосконалення вокально-технічних навичок (рухливості голосу, однорідності тембрового забарвлення звука впродовж всього діапазону, динамічного діапазону голосу, виразності і яскравості звучання тощо), опрацьовуваних в класі з педагогом-вокалістом (на вправах і творах);

- опанування професійною термінологією психотехніки співака (явища імпедансу, формантного складу звуку, видів атаки звуку, резонування голосу, примарної зони голосу, положення гортані в співі і ролі діафрагми, вокальної орфоєпії тощо), як у вокальному класі, так і в процесі самостійної роботи з навчально-методичною літературою;

- ознайомлення з нейро-фізіологією співацького процесу (вібро, баро, пропріорецепцією голосотворення, особливостями вокально-моторного слуху, носо-зубним резонансом і т.п.) в практичному і теоретичному розумінні (на вправах і творах);

- розвиток навичок самоудосконалення та самоконтролю студента в процесі виконання вокально-навчальних завдань на заняттях (пов'язаних з самостійною підготовкою студента до концертної діяльності

- розспівування на вправах і поспівках, вивчення вокальних творів), творчого підходу до навчання, опрацювання додаткової науково-пізнавальної літератури, обговорення почутих концертних виступів, підготовки рефератів.

Самостійна робота на цьому етапі навчання передбачає інтелектуальний розвиток співака і його творчих можливостей до здійснення широкого спектру музичної діяльності як у вокально-виконавській, так і організаційній та педагогічній сфері, що вкупі з низкою інших спеціальних навчальних дисциплін вокального циклу дозволяють сформувати цілісну структуру підготовки кваліфікованих спеціалістів.

Рекомендована література спрямована на розвиток ерудиції майбутніх спеціалістів-вокалістів, формування науково-педагогічної орієнтації студентів щодо новітніх наукових досягнень в галузі вокального мистецтва, новаційного підходу педагогів до сучасної співацької культури, опрацювання якої може здійснюватися як у вокальному класі, так і в самостійній роботі студента.

### **Питання для самоконтролю**

1. Доведіть як навчання співу розглядається як процес опанування основними механізмами голосотворення.

2. У чому полягає навчання співу, пов'язане із сприйняттям, розумовою діяльністю, запам'ятовуванням та аналізом отриманої інформації, що дозволяє розглядати його в загальнопедагогічній структурі навчально-виховної роботи у вищій школі?
3. У чому вдається сформованість вібраційних, резонаційних, м'язових, акустичних відчуттів?
4. У чому полягає потреба удосконалення набутих знань, умінь і навичок самостійної роботи студента?
5. З'ясуйте які питання самостійної роботи студентів на 1-му та 2-му курсах стосуватимуться формуванню свідомого ставлення до процесу навчання співу.
6. Який контроль педагога набуває якості творчого спілкування зі студентом на старших (3, 4) курсах самостійної роботи?
7. На якому етапі навчання робота передбачає цілісну структуру підготовки кваліфікованих спеціалістів та інтелектуальний розвиток співака і його творчих можливостей до здійснення широкого спектру музичної діяльності як у вокально-виконавській, так і організаційній та педагогічній сфері?

### **Реферати, доклади**

1. Навчання співу розглядається як процес опанування основними механізмами голосотворення.
2. Навчання співу, як процес розумової діяльності, запам'ятовування та аналізу отриманої інформації.
3. Залежність готовності голосу до професійної виконавської та педагогічної діяльності.
4. Формування свідомого ставлення до процесу навчання співу під час самостійної роботи студентів.



## 6.4. ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ СТУДЕНТІВ З ДИСЦИПЛІНИ «ПОСТАНОВКА ГОЛОСУ»

1. Надайте правильну відповідь.

Тенор це:

- а) високий жіночий голос;
- б) низький чоловічий голос;
- в) частина діапазону;
- г) високий чоловічий голос;
- д) тип дихання.

2. Підкресліть правильну відповідь. Сопрано це:

- а) вокальний твір;
- б) якість співацького звучання;
- в) високий дитячий голос;
- г) високий жіночий голос;
- д) зміна звуку за тембром та силою.

3. Дайте визначення. «Що таке контральто?»

- а) високий дитячий голос;
- б) частина діапазону;
- в) висотне положення звуків;
- г) тип дихання;
- д) самий низький жіночий голос.

4. Знайдіть вірне визначення. Бас - це:

- а) високий жіночий голос;
- б) нюанс;
- в) початок звука;
- г) низький чоловічий голос;
- д) регістр голосу.

5. Підкресліть правильну відповідь. Дискант це:

- а) високий дитячий голос;

- б) реєстр голосу;
- в) зміна голосу за тембром та силою;
- г) тип дихання;
- д) стиль виконання.

6. Оберіть правильну відповідь.

Реєстр голосу – це послідовний ряд звуків за висотою, які виробляються дією одного механізму роботи голосового апарату.

- а) так;
- б) ні.

7. Надайте продовження реченню. Існують різновиди *soprano* – колоратурне, ліричне, лірико -драматичне... \_\_\_\_\_

8. Оберіть правильну відповідь: атака звуку це:

- а) фізіологічна особливість голосу;
- б) зміна звуку за тембром та силою;
- в) висотне положення звуків відносно до діапазону голосу;
- г) манера початку звуку після вдиху чи паузи;
- д) тип співацького дихання.

9. Надайте продовження визначенню: «Діапазон голосу це – \_\_\_\_\_

10. Підкресліть правильну відповідь. Робочий діапазон це:

- а) створення музичного твору;
- б) звуковий обсяг голосу від нижнього до вищого тону;
- в) найбільш уживана частина діапазону;
- г) зміна звуку за силою;
- д) механізм звукоутворення.

11. Оберіть правильну відповідь. Перехідні ноти це:

- а) відчуття підтримки звуку диханням;
- б) границі реєстрів, що є постійною для кожного типу голосу;
- в) тип співацького дихання;

г) стиль виконання;

д) різноманітне сполучення обертонів.

12. Підкресліть правильну відповідь. Теситура це:

а) дискомфортні відчуття під час співу;

б) висотне положення ряду звуків мелодії відносно до діапазону голосу;

в) різноманітне сполучення обертонів;

г) якість співацького звучання;

д) незручні для співу звуки.

13. Продовжить речення. «Теситура буває: високою,

---

---

14. Назвіть які типи дихання ви знаєте.

---

---

---

15. Продовжить визначення. «Метою розвитку вокальної техніки є вільне володіння...»

---

---

16. Продовжить перелік типів дихання. «Черевне, діафрагмальне...»

---

---

17. Співак повинен володіти трьома видами атаки, назвіть які вам відомі...

\_\_\_\_\_ 18.

Продовжить визначення. «Артикуляційний апарат – це...»

\_\_\_\_\_ 19.

Підкресліть правильну відповідь. Дикція це:

- а) перехідні ноти;
- б) ясність та розбірливість вимови тексту;
- в) зручні для виконання звуки,
- г) тип співацького дихання;
- д) початок співу.

20. На вашу думку від яких умов залежить якість співацької дикції?

---

---

21. Продовжить визначення. «Опора звуку – це

---

---

22. Оберіть правильну відповідь. *Bel canto* – це:

- а) нюанс;
- б) орфоепія;
- в) лірична пісня;
- г) якісна вимова слова;
- д) стиль вокального виконання, що характеризується емоційною

наповненістю, кантиленою та шляхетністю звуковедення.

23. Надайте продовження визначенню. Вокаліз – вокальний твір, який

---

---

24. Оберіть правильну відповідь. «Вокалізація це»:

- а) виконання мелодії на голосних звуках;
- б) динамічний нюанс;
- в) музичний твір;
- г) частина діапазону;
- д) початок співу.

25. Надайте продовження визначенню. «Голосовий апарат це – система органів, яка

---

---

Другий курс

1.Оберіть правильну відповідь: Що таке вокальна інтонація?

- а) тип дихання;
- б) вокальний твір;
- в) точність відтворення висоти звуку підчас музичного виконання;
- г) високий співацький регістр;
- д) динамічний відтінок.

2.Надайте свій варіант відповіді. Які види звуковедення ви знаєте? \_\_\_\_\_

---

3.Перелічить дефекти співацького звуку:

---

4.Оберіть правильну відповідь. Фальцет це:

- а) динамічний нюанс;
- б)якість звукоутворення;
- в) головний голос;
- г) низький регістр;
- д) музичний твір.

5.Продовжить визначення. Гліссандо це – виконавський прийом... \_\_\_\_\_

---

6.Оберіть правильну відповідь. Кантілена це:

- а) якість артикуляції;
- б) вокальна вправа;
- в) дефект співацького звуку;
- г) основний вид звуковедення, побудований на техніці legato;
- д) інтонаційна точність.

7. Чи правильне твердження. «Колоратура це – швидкі, віртуозні рухи та мелізми, які слугують для прикраси вокального твору»:

а) так;

б) ні.

8. Надайте продовження визначення. «Жіночий голос з діапазоном – фа малої – фа другої октави це... \_\_\_\_\_»

9. Дайте визначення. Концертмейстер це... \_\_\_\_\_

---

10. Оберіть правильну відповідь. Міміка це:

а) регістр співацького голосу;

б) виразні рухи м'язів обличчя;

в) одноголосна мелодія;

г) жанр вокальної музики;

д) музична здібність.

11. Продовжить визначення. «Мутація – це перебудова голосового апарату дитини у зв'язку з \_\_\_\_\_»

---

12. Оберіть правильну відповідь. Орфоепія це:

а) дикційні труднощі;

б) динамічний відтінок;

в) вірна літературна вимова тексту;

г) головний голос;

д) двоголосна мелодія.

13. Чи правильне твердження? «Прикриття – це вокальний прийом, який використовують співаки чоловічої статі для формування верхньої ділянки діапазону».

а) ні;

б) так.

14. Оберіть правильну відповідь. Резонатори це:

а) реєстри;

б) нюансі;

в) музичні здібності;

г) порожнини, які при використанні резонують і надають голосу силу та тембр; д) інтонаційно-ритмічні можливості.

15. Надайте продовження визначенню. «Чоловічий голос з діапазоном – до малої – до другої октави – \_\_\_\_\_»

16. Чи правильне твердження? «Рівність голосу – це якість добре поставленого голосу, якому притаманне єдине тембральне звучання на різних голосних та на всьому діапазоні.

а) так;

б) ні.

17. Розкрийте відповідь. «Тембр – важливий голосовий

---

---

18. Оберіть правильну відповідь. Детонування це:

а) тип дихання;

б) динаміка;

в) тембральна фарба;

г) спів з заниженою або завищеною інтонацією;

д) частина діапазону.

19. Продовжить визначення. «Фонація це – процес... \_\_\_\_\_»

20. Оберіть правильну відповідь. Гортань це:

а) тип голосу;

б) співацький дефект;

в) реєстр;

г) тип атаки;

д) орган, в якому виникає звук.

21. Чи правильне твердження. «Чоловічий голос, який займає проміжне місце між тенором та басом називається – дискантом»

а) так;

б) ні.

22. Оберіть правильну відповідь. Альтіно це:

а) регістр;

б) нюанс;

в) тенор;

г) сопрано;

д) тип дихання.

23. Продовжить визначення. А CAPPELLA це –

спів... \_\_\_\_\_

24. Підкресліть правильну відповідь. Форсування це:

а) група обертонів;

б) тип дихання;

в) технічний прийом;

г) спів з надмірним напруженням голосового апарату;

д) вокалізація.

25. Чи правильне твердження. «Голосові м'язи це – дві парні м'язи, які знаходяться у гортані, вкриті з'єднувальною тканиною та слизовою оболонкою».

а) так;

б) ні.

### **ТРЕТІЙ КУРС**

1. Вокалізація:

а) спів мелодії, називаючи ноти;

б) спів на голосний звук;

в) ритмічне читання нот без інтонування.

2. Лібретто:

а) літературний сценарій балетного спектаклю;



б) коротке викладення змісту опери, оперетти, балету;

в) засіб запису всіх голосів, що одночасно звучать.

3. Розміщення голосних в послідовності затемнення звучання:

а) і, е, о, у, и, а;

б) і, е, а, и, о, у;

в) у, о, и, а, е, і.

4. Романс:

а) камерний вокальний жанр;

б) вокальний твір для голосу з інструментом;

в) етюд для розвитку голосу.

5. Блюз: а) пісня, для якої характерна структура "питання-відповідь";

б) хорова пісня африканських негрів рухливого, танцювального характеру;

в) американська меланхолічна сумна пісня, що виникла в 2-й половині XIX століття;

г) сольна лірична пісня американських негрів.

6. Співачки сопрано:

а) Соломія Крушельницька, Антоніна Нежданова, Любов Казарновська;

б) Олена Образцова, Ірина Архіпова, Тамара Синявська; в) Ольга Басистюк, Євгенія Мірошніченко, Зоя Христич;

г) Марія Калас, Мірела Френі, Тотті Даль Монте, Рената Тебальді.

7. Знайдіть відповідність:

а) френ – 1) гімн скорботи;

б) пеан – 2) гімн радості, присвячений Аполону;

в) дифирамб – 3) хвалебний гімн боку Вакху.

8. Перші опери були:

а) народним мистецтвом,

б) мистецтвом аристократії.

9. Вінченцо Белліні створив 11 опер, серед них:

а) "Пірат", "Іноземка", "Капулетті і Монтекі", "Беатриче ді Тенда";

- б) "Сомнамбула", "Норма", "Пуритани";
- в) "Бенвенуто Челіні", "Троянці", "Беатріче і Бенедикт".

10. Еталон "ля" (424 кол/сек) був уведений:

- а) Отавіо Дуранте;
- б) Джозеффо Царліно;
- в) Міхаілом Преториусом.

11. Артикуляція – це:

- а) спосіб виконання послідовності звуків зв'язно чи окремо;
- б) відокремлене (роздільне) промовляння;
- в) спосіб виконання, при якому звуки, що йдуть один за одним, не

відокремлюються.

12. Співацькі жанри:

- а) оперний спів;
- б) камерний;
- в) естрадний;
- г) побутовий.

13. Оперета:

- а) частина опери;
- б) "мала опера";

в) один із видів музичного театру, що поєднує в собі вокальну та інструментальну музику, танець, балет, елементи естрадного мистецтва.

14. Розміщення голосних в послідовності освітлення звучання: а) у, и, а, о, е, і; б) у, о, и, а, е, і; в) і, е, а, и, о, у.

15. Вокаліз, це:

а) твір, що виконується на голосному звуці чи складі для розвитку вокальної техніки;

б) концертний твір для голосу без слів з інструментальним супроводом;

в) пісня, що має ліричний характер.

16. Пісня:

а) камерний вокальний твір для голосу з інструментом з великою деталізацією мелодії, зв'язку її зі словами, значною виражальною роллю музичного супроводу;

б) найбільш поширений жанр вокальної музики, поетичний твір, написаний для голосу;

в) невелика інструментальна п'єса, у фактурі якої зберігається принцип домінуючої наспівної мелодії та супроводу.

17. Типи побудови вокальної мелодії:

а) наспівний – кантилена;

б) декламаційний – спів передає інтонації мови;

в) колоратурний – мелодія відходить від слова і розквітчена фігурними групами, трелями, мордентами, форшлагами, пасажами, що виконуються на голосні чи склади;

г) побутовий – спів непоставленим голосом.

18. Тип голосу визначається за:

а) тембром;

б) силою звуку;

в) діапазоном;

г) теситурними можливостями;

д) перехідними нотами.

19. Мутація голосу у дітей:

а) період росту голосових складок;

б) зміна резонаторного апарату;

в) зміна регістрів голосу.

20. Співаки баси:

а) Федір Шаляпін, Євген Нестеренко, Борис Гмиря;

б) Леонід Собінов, Іван Козловський, Сергій Лемешев;

в) Енріко Карузо, Маріо Ланца, Хосе Карерас.

## **ЧЕТВЕРТИЙ КУРС**

1. Колоратура:

а) легке високе сопрано;

б) висока майстерність володіння голосовою технікою, що дозволяє вільно виспівувати в швидкому темпі складні пасажі – гами, арпеджіо, різні фіоритури – трелі, групето, форшлаги і т.д.; в) висотне положення звуків мелодії по відношенню до звуковисотного діапазону конкретного співака.

2. Форсований спів:

а) надмірне збільшення сили звуку;

б) занадто активний видих;

в) слабкий видих;

г) спів у занадто високій теситурі.

3. Розспівування – це:

а) вокально-слухова настройка співака;

б) розігрівання голосового апарату.

4. Блюз:

а) пісня, для якої характерна структура "питання-відповідь";

б) хорова пісня африканських негрів рухливого, танцювального характеру;

в) американська меланхолічна сумна пісня, що виникла в 2-й половині XIX століття; г) сольна лірична пісня американських негрів.

5. Перші опери були:

а) народним мистецтвом,

б) мистецтвом аристократії.

6. Партії з опер для сопрано: а) В.Белліні "Сомнамбула" – Аміна;

б) Дж. Верді "Аїда" – Аїда;

в) Дж.Верді "Дон Карлос" – Еболі;

г) М.Римський-Корсаков "Снігуронька" – Весна;

д) А.Гулак-Артемівський "Запорожець за Дунаєм" – Одарка.

7. Повний співацький діапазон баса:

а) F-f1;

б) F-a1;

в) C-g1.

8. Дитячі голоси мають реєстри:

- а) грудний, мікстовий, головний;
- б) грудний, фальцетний;
- в) грудний, мікстовий.

9. Визначити форми звуковедення, що характерні при кантиленному співі:

- а) портаменто;
- б) легато;
- в) мартеллато (поштовх діафрагми, розширення глотки);
- г) стаккато;
- д) нон легато;
- е) аспірато (з придиханням).

10. Олександр Білаш – український композитор, написав опери:

- а) "Назустріч сонцю", "Платок Довбуша", "Орися";
- б) "Кола Блюньон", "Сім'я Тараса", "Сестри";
- в) "Гайдамаки", "Балада війни", "Прапорonosці".

11. Ораторія:

- а) музичний твір, основу якого складають куплетна пісня і танець;
- б) великий музичний твір для співаків – солістів, хору і оркестру, що має драматичний сюжет і призначений для концертного виконання.

12. Акомпонемент:

- а) музичний супровід сольної партії чи партій. Може бути інструментальним, вокальним;
- б) поліфонічне викладення музичної фактури;
- в) дублювання в інструментальному супроводі вокального голосу.

13. *Bel canto*:

- а) прекрасний спів;
- б) стиль вокального виконання, притаманний італійській вокальній музиці;

в) спів, якому притаманна легкість і кантиленність, віртуозна вдосконаленість вокальних орнаментів.

#### 14. Вібрато:

а) періодична зміна висоти звуку (частоти) при співі;

б) періодична зміна гучності звуку (амплітуди) при грі на музичних інструментах;

в) набуття нових тембральних якостей, що можуть варіюватися за допомогою частоти та амплітуди коливань.

#### 15. Концертмейстер:

а) 1-й скрипач – соліст симфонічного чи оперного оркестру;

б) музикант, що очолює кожен з видових інструментальних груп симфонічного оркестру;

в) піаніст, який допомагає вокалістам, інструменталістам розучувати партії та акомпанує їм на репетиціях, концертах;

г) співак-виконавець чи виконавець-інструменталіст, що веде самостійну партію в багатоголосному творі при одночасному звучанні хору чи оркестру.

#### 16. Каденція:

а) заключний гармонічний чи мелодичний зворот, який завершує мелодичну побудову;

б) віртуозне соло у вокальному творі чи інструментальному концерті;

в) ведуча мелодія, що виконує функцію композиційної основи в поліфонічному творі.

#### 17. Шкідливі звички при співі:

а) тривалий спів високих і низьких нот в грудному та головному регістрах;

б) постійний гучний спів;

в) спів повним голосом на верхніх нотах; г) гучний сміх, крик, плач, довга розмова.

#### 18. Партії опер для баса:

а) М.Мусоргський "Борис Годунов" – Борис Годунов;

б) П. Чайковський "Євгеній Онегін" – Євгеній Онегін;

в) Ш. Гуно "Фауст" – Мефістофель;

г) К. Сен-Санс "Самсон і Даліла" – Самсон.

19. Співацький діапазон тенора:

а) с-с2;

б) с-а1;

в) е-е2.

20. Ріхард Вагнер (1813-1883) – німецький композитор, який написав опери:

а) "Феї", "Рієнці", "Летючий Голандець";

б) "Тангейзер", "Лоєнгрін", "Тристан і Ізольда", "Парсифаль";

в) "Манон", "Вертер", "Дон Кіхот".

## КОРОТКИЙ ВОКАЛЬНО-ТЕРМОНООГІЧНИЙ СЛОВНИК

*Агогіка* (від грец. *agoge* – віднесення, веду, рухаю) – це:

1. Один із засобів художньої виразності, який виявляється у невеликих відхиленнях від основного темпу твору, динаміки – які не фіксуються у нотах, а допомагає повніше і яскравіше розкрити характер та зміст музичного твору. Агогічні позначення пов'язані з фразуванням і артикуляцією, а також із музичною динамікою. Такі агогічні позначення, як *ad libitum* (за бажанням) а *riacete* (свобідно) *capriccioso* (капризно, причудливо) та ін., допомагають повніше і яскравіше розкрити характер і зміст музичного твору. Ці темпові відхилення зазвичай використовують в невеликих музичних побудовах. Найчастіше агогічні відхилення зустрічаються у творах композиторів-романтиків. Термін «агогіка» в музикознавство ввів Х. Ріманов в 1884 р.

2. Незначні відхилення (уповільнення або прискорення) від темпу та метру, які мають місце під час виконання і підпорядковуються завданням створення художнього образу. Агогіка може визначатися автором або виникати залежно від художнього задуму та інтуїції виконавця. Авлодія –

спів під акомпанемент авлоса, духового інструменту древніх греків. Автофонія (від грец. *autos* – сам, *phone* – голос) – слухання свого власного голосу. Виконавець сприймає власний голос не тільки через повітряний простір, але і через тканини голови, що вносить до звучання голосу значне викривлення. Тому співак, який вперше чує свій голос у звукозапису, як правило, не впізнає його по тембру. У співаків-початківців у процесі постановки голосу завжди повинно контролюватися педагогом. Тільки по мірі розвитку слуху співак починає більш точно оцінювати звучання свого голосу і свою вокальну техніку.

**Академічний хор** – це:

1. Назва професійного або самодіяльного хорового колективу, який виконує класичну музику, твори сучасних композиторів, оперним, прикритим і рівним по всьому діапазону звуком.

2. Почесна назва, яка присвоєна провідним хоровим колективам.

**А капела** (від італ. *a capella*) – сольний, ансамблевий, хоровий спів без інструментального супроводу.

Спів а капела широко розповсюджений в народній пісенній творчості (українській, грузинській, болгарській і т. д.). Як професійний співочий стиль спів а капела сформувався у культовій музиці середніх віків, в Україні широко використовується у творах Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Леонтовича.

**Акомпанемент** (від фр. *accompagnement* – супровід) – це:

1. Сукупність допоміжних голосів, акордів, що служать гармонічною і ритмічною опорою основному мелодичному голосу. Акомпанемент виконує багато виразних функцій: доповнює висказане солістом, підкреслює і поглиблює психологічний зміст музики, створює образотворчий фон.

2. Партія інструмента або ансамблю інструментів (в хорі – ансамблю співочих голосів), що супроводжують сольну партію співака або інструмента.



**Акт** (від лат. *actus* – дія) – закінчена частина театрального твору (наприклад, опери) відокремлена від інших подібних частин перервою (антрактом). Акт часто поділяється на картини.

**Акцент** (від лат. *accentus* – наголос) – підкреслення, виділення звука або акорду за рахунок посилення звучання. Позначається таким знаком  $\cdot$ ; ">";

Акцент може досягатися і за рахунок ритмічного (синкопа), агогічного, тембрового виділення звука. У вокально-хоровій музиці акцентом також називають підкреслення найбільш важливих за змістом слів і складів при проспівуванні тексту.

**Алилуя** (від грец. *alleluja* – хвала) – наспів урочисто святкового характеру, що використовується в християнському богослужінні.

Цим вигуком починаються, супроводжуються і закінчуються окремі вірші псалмів. Алилуя з часом ввійшов в такі жанри вокально-хорової музики, як кантата, мотет, меса. Наприклад: Г. Ф. Гендель; хор із ораторії «Мессія», В. А. Моцарт, «Алилуя» із мотету «*Exultate jubilate*».

**Альт** (від лат. *altus* – високий) – це:

1. Низький дитячий голос із діапазоном ля (соль) малої октави – мібемоль (мі) другої октави. Звучання цього голосу грудне із металічним відтінком.

2. Назва партії в хорі або вокальному ансамблі, що виконується низькими дитячими або низькими жіночими голосами.

3. Смичковий інструмент скрипкового сімейства.

**Альтіно** – див. Тенор. Аналіз хорової партитури – дослідження вокально-хорової партитури, яке складається із усного або письмового (анотація) розбору.

До аналізу входять: - загальні відомості про авторів музики і тексту; - аналіз літературного тексту; - характеристика хорових партій (діапазон, теситура); - аналіз музично-виражальних засобів (фактура, форма, тематизм, мелодика, гармонія, ритм, агогіка і т. д.); - нариси виконавського плану.

**Ансамбль** (від фр. *ensemble* – разом) – це:

1. Збереження строю та злагодженість виконання при колективному співі і грі на музичних інструментах. Мистецтво ансамблю базується на постійній координації творчих зусиль виконавців, вимагається вміння чути і слухати загальні звучання і співставляти свою виконавську манеру із манерою партнерів.

2. Група музикантів, які разом виступають. Ансамбль, в якому кожному партію виконує один музикант, називається камерним. В залежності від кількості виконавців розрізняють дуети, тріо (терцет), квартет та інші. За своїм складом ансамблі бувають мішані (наприклад, голос і фортепіанний квінтет для струнного квартету і фортепіано) і однорідні (дует для двох скрипок, вокальний квартет а капела). Інколи ансамблем називають хоровий або оркестровий колектив.

3. Музичний твір для ансамблю виконавців. Назва таких творів залежить від кількості музикантів (дует, тріо, квартет). Ансамблем також називають завершений номер в опері, ораторії, кантаті, який виконується групою співаків в супроводі оркестру (напр., квартет із IV дії опери «Ріголетто» Дж. Верді).

**Антифон** (від грец. antiphonos – протизвучність) – почерговий спів двох хорів або хору і соліста.

Виникнення антифону відносимо до часів Древньої Греції (спів деферамбів). Пізніше антифонний принцип співу перейшов у трагедію, де хор зазвичай поділявся на два пів-хори. Антифонний спів виконувався в релігійній музиці Палестини, Візантії. В Західній Європі введення антифону в християнське богослужіння пов'язують з іменем міланського єпископа Амвросія.

Із Мілану антифон розповсюдився по всій Італії, а потім в інші європейські країни. Принцип антифонного співу перейшов у світську музику, він зустрічається у народних піснях, а також хоровий творах композиторів (напр., хор «Ехо» О. Лассо, хор «Звезди» С. І. Танєєва та ін.).

**Аранжування** (від фр. arranger – приводити до порядку) – це:

1. Переклад (приспосовування) музичного твору для іншого складу виконавців, наприклад, переклад оперної партитури для фортепіано і тому подібне. У вокально-хоровій практиці аранжують, тобто перекладають якийнебудь твір для хорового виконання (напр., «Весняні води» С. Рахманінова, «Венеціанська ніч» М. Глінки). Нерідко твори, написані для однорідного хору, аранжують для мішаного. Іноді аранжування супроводжується транспонуванням (перехід в іншу тональність).

2. Обмежений переклад творів для того чи іншого складу виконавців.

**Арієта** (від італ. *arietta* – маленька арія) – невелика арія з пісенним характером мелодії, зазвичай у двочастинній формі.

У французькій опері XVIII ст. арієтою називалася арія да капо в блискучому колоратурному стилі, яку співали на італійській мові. Вона не була пов'язана з розвитком сценічної дії і виконувалася як вставний номер.

**Аріозо** (від італ. *arioso* – подібне арії) – це:

1. Невеликий вокальний твір, який відрізняється від арії більш вільною формою. Якщо арія в опері являється музичною характеристикою героя, то аріозо – це відгук на яку-небудь драматичну ситуацію, узагальнення змісту попереднього речитативу, яесь одне емоційне хвилювання. В кантатах Й. С. Баха аріозо нерідко являється заключною частиною сцени речитативного характеру.

В італійській опері і кантаті XVII ст. аріозо виконувало зв'язуючу роль між речитативом і арією. В оперній музиці XIX ст. аріозо перетворюється в невелику арію із мелодією наспівнодекламаційного або лірично-пісенного характеру.

2. Термін, що вказує на наспівний характер виконання твору.

**Арія** (від італ. *aria*) – це:

1. Жанр вокальної музики, завершений епізод в опері, ораторії, кантаті; виконуваний солістом в супроводі оркестру. Арія являється музичною характеристикою персонажу, емоційним узагальненням певного етапу сценічної дії. За своєю художньою функцією арія прирівнюється до монологу

у драмі. В XVI – XVII ст. у Франції арією називали вокальні твори в пісенно-строфічній формі. В італійській опері XVII ст. з'явилися різні види і форми арій, як ліричного центру музичного твору; з'явилася форма тричастинної арії да капо, в якій третя частина була повтором першої. Арія втілювала переважно один якийсь настрій (розрізняли арії характерні, співочі, бравурні і т. д.). Подальший розвиток оперної арії привів до її перетворення із замкнутого номеру в органічну частину музичнодраматичної дії, до її наповнення багатим, емоційним змістом.

2. Інструментальний твір наспівного характеру. Поряд із оперними аріями існують концертні, призначені для соліста в супроводі оркестру і являють собою самостійний концертний номер (наприклад, концертна арія Л. Бетховена «Ah, Perfido»).

3. Це жанр вокальної музики. Закінчений за будовою музичний номер, що виконується співаком-солістом у супроводі оркестру. В арії розкривається характер героя, його мрії, думки, переживання, настрої. Вищим розквітом культури сольного *bel canto* була драматична арія з її інтонаційно-констатувальними «відділами», чим досягалися максимальна повнота, пластичність і образна яскравість вираження – словом, монументальним стилем. У драматичних творах – драмах, трагедіях, комедіях – міркування героя або звертання до іншої дійової особи з промовою називається монологом. В опері такий монолог називається арією.

4. Це органічний елемент музично-драматичної дії, що передає все багатство емоційних станів, які виникають у певних ситуаціях та органічно пов'язані з дією. Учням (студентам) необхідно знати, що виконання оперних арій вимагає краси і рівності звуку в усіх регістрах, величезного діапазону, майстерного володіння диханням, блискучої віртуозної техніки, які може дати тільки навчання. На відміну від речитативу та аріозо, безпосередньо пов'язаних зі сценічною дією, арія ніби узагальнює в емоційному плані певний його етап. У порівнянні з піснею та романсом арія має більш складну будову.

Академік Б. В. Асаф'єв писав: «... будь-який професійний співак повинен вміти співати гнів, жаль, біль, жарт, поцілунок, лукавство, сміливість – словом, усю гаму відчуттів». Недостатньо просто співати, потрібно вміти співати, щоб служити мистецтву і зберегти голос, як у розвиткові технічних можливостей голосу, так і у всебічному розвиткові інтелекту – підвищення загальної культури співака. М. І. Глінка відзначав, що «... у музиці, особливо вокальній, ресурси виразності нескінченні. Те саме слово можна вимовити на тисячу ладів, не змінюючи навіть інтонації, ноти в голосі, а змінюючи лише акцент, надаючи вустам то посмішку, то серйозне, суворе вираження...».

**Артикуляційний апарат** – система органів, які за рахунок своєї роботи формують звуки мови. До них відносяться: - голосові зв'язки; - язик, губи, м'яке піднебіння; - нижня щелепа (активний орган); - зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа (пасивні органи).

**Артикуляція** (від лат. articulo – відокремлюю) – робота органів мови, яка необхідна для утворення звуків.

**Атака** (від фр. attaque – наступ) – у вокальній методиці означає початок звука. Термін застосовується до фонації чистих голосних. Розрізняють три види атаки звука. *Тверда атака* – характеризується щільним змиканням голосових зв'язок до початку звука і їх швидким розмиканням під впливом піднятого підзв'язкового тиску. Звук при цьому зазвичай буває точним за висотою, яскравим, енергійним, при перебільшенні – металічним, жорстким. При *придиховій атаці* голосові зв'язки змикаються на уже витікаючому струмочку повітря, що і створює своєрідну придиховість. Звук не відразу досягає повноти звучання і точної висоти (утворюються «під'їзди» до ноти). При придиховій атаці може з'являтися витік повітря, його підвищений розподіл скрізь нещільно зімкнену голосову щілину, голос може втратити необхідну чистоту тембру, яскравість, енергію, опору. *М'яка атака*, якою намагаються користуватися співаки, характеризується одночасним змиканням голосових зв'язок і подачі дихання. Вона забезпечує чистоту

інтонації і найкращі звукові можливості працюючим голосовим зв'язкам. Співак повинен володіти всіма трьома видами атаки, використовуючи їх в залежності від поставлених завдань. Різні види атаки використовуються в педагогічній практиці для організації співочого голосоутворення, для боротьби з дефектами співочого звука.

**Ауфтакт** (від нім. *auftakt* – затакт) – специфічний диригентський жест, замах диригентської палички або руки, що вказує на початок виконання. Його функції – визначення темпу, динаміки, характеру атаки звука, показ взяття дихання співаками і тому подібне.

**Афонія** (від грец. *arhonia*) – відсутність співочого звука при намаганні видати його.

**Багатоголосся** – музичний виклад, що базується на одночасному «поєднанні» декількох голосів. Основні типи багатоголосся – гетерофонія, гомофонія, поліфонія.

**Балада** (від лат. *ballo* – танцюю) – першоджерельно (в XVII ст.) це танцювальна одноголоса хорова пісня. В XIII ст. жанр балади перетворюється в одноголосу ліричну пісню з інструментальним акомпанементом імпровізаційного характеру. В народній творчості, танцювальна балада поступово трансформується в пісню розповідного характеру з використанням фантастичних елементів. Цей вид балади вплинув на її відродження в музиці композиторів-романтиків.

Сюжети вокальних балад стають більш драматичними, нерідко набуваючи «суворого» трагічного колориту. Варто відмітити включення балади в оперу; жанр балади проникає в інструментальну музику (балади Ф. Шопена, Й. Брамса, Г. Форе).

**Бандурист-кобзар** – український співак і музикант, який виконує власні твори в супроводі бандури (струнний щипковий інструмент). З давніхдавен бандуристи складали і співали свої думи (розповіді про подвиги героїв, про важку участь простих людей в боротьбі українського народу проти гнобителів). Після Жовтневої революції мистецтво бандуристів отримало

масове розповсюдження. Були організовані ансамблі – капели бандуристів, з'явився ряд талановитих виконавців-солістів.

**Бард** (від кельт. bard – співак) – поет і співак у древніх кельтів, у середньовіччі – придворний поет в Ірландії, Шотландії. У репертуарі бардів були пісні-балади, бойові, сатиричні пісні, елегії і т. д. Музика бардів не збереглася.

**Баритон** (від грец. barytonos – низькозвучний) – чоловічий співочий голос, займає проміжне положення між тенором і басом. Діапазон баритона – ля великої октави – ля-бемоль першої октави. За характером голосу розрізняють баритон ліричний, драматичний. Звучання ліричного баритона світле, м'яке, за тембром і висотою наближений до драматичного тенора. Лірично-драматичний баритон – сильний голос, яскравий і світлий за тембром. Може виконувати партії як ліричного так і драматичного баритона. *Драматичний баритон* (бас-баритон) – голос великої сили, яскравий і гучнозвучний по всьому діапазону. По тембру наближений до басу. В хорі баритони співають партію перших басів, але вище фа першої октави не співають.

**Баркарола** (від італ. barca – човен) – першоджерельно – це пісня венеціанського гондольєра. Для неї характерний розмір 6/8 або 12/8, лірична наспівна мелодія, спокійний, плавний акомпанемент, що імітує гойдання на 11 хвилях, мінорний лад. В XIX ст. баркарола стала широко розповсюджена як жанр професійної музики. Вокальні баркароли створювали: Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ш. Гуно, Р. Штраус. Нерідко баркарола використовується в опері.

**Бас** (від італ. – basso – низький) – це:

1. Низький чоловічий співочий голос із діапазоном фа великої октави – фа 1-ої октави. За теситурними умовами басы поділяються на високі і низькі. Високий, або співочий бас (basso cantante) іноді називають баритональними за його світле звучання. У нього звучні верхні ноти і яскрава центральна ділянка діапазону. Низький, або центральний бас (basso profundo) наділений міцним звучанням нижніх нот і всього центру діапазону. Верхній відрізок

діапазону звучить напружено. В оперному виконавстві розрізняють характерний, або комічний бас (*basso buffo*) – гнучкий, рухливий голос. Найнижчий вид басів – басы-октавісти з діапазоном ля контроктави – ля малої октави. Особливо красиво басы-октавісти звучать в хорах а капела.

2. Найнижча партія в хорі або ансамблі. Робочий діапазон хорової басової партії зазвичай коливається в межах соль – великої октави – ре (мібемоль) першої октави.

**Бельканто** (від італ. *belcanto* – прекрасний красивий спів) – стиль співу, який виник в Італії (середина XVII ст. і «царював» до першої половини XIX ст. в епоху «бельканто»). В сучасному розумінні – емоційно насичене, красиве, співуче, гучне вокальне виконання. Бельканто вимагає від співака кантилени, бездоганної колоратури, володіння технікою філірування звуку, динамічних і тембрових нюансів, «інструментальної» рівності звучання. Поява бельканто пов'язане із розвитком гомофонного стилю і формування італійської опери. Раннє бельканто або *canto spianato* (рівний спів), відрізнялося чутливістю, патетичністю виконання, для нього характерні виразна кантилена, невеликі колоратурні прикраси, які посилюють драматичний ефект.

Класичне бельканто, або *canto fiorito* (роцвівший спів), розвивається з кінця XVIII ст. Це блискучий, віртуозний стиль, в якому переважає колоратура, яка поступово стає самоціллю співаків. Технічна досконалість голосу – довге дихання, володіння всіма видами колоратури, майстерність філірування, блискучість виконання технічних важких пасажів, вміння імпровізувати прикраси – цінується перш за все. Підкорюючись вимогам вокальних можливостей співаків, музика багатьох опер кінця XVIII – початку XIX ст. втрачає цілісність, художню значимість. Новий період розвитку бельканто пов'язаний із творчістю Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, опери яких вимагали від співаків, поряд із досконалою технікою кантилени і колоратури, бельканто, майстерності в передачі почуттів персонажів. Цей



період висунув плеяду видатних вокалістів, які показали феноменальні можливості володіння голосом.

З появою опер Дж. Верді пов'язаний завершальний період формування класичного бельканто. Зникає насиченість колоратурою, яка сильно драматизується, збагачується психологічними нюансами. Підвищуються вимоги до звучності голосу та насиченого звучання верхніх нот. Термін «бельканто» починає використовуватися в сучасному його розумінні. Сучасні вокальні школи зберігають і продовжують традиції бельканто. До майстрів бельканто можна віднести таких співаків, як М. Каллас, М. Кабальє, Л. Паваротті, П. Домінго та ін. Біглисть – техніка співу у швидкому русі. Найчастіше використовується в колоратурних прикрасах і пасажах.

Технікою біглості повинні володіти всі співаки, незалежно від типу голосу. Біглисть може бути природньою якістю, але у більшості співаків вона – результат систематичних спеціальних занять. У вправах для вироблення техніки біглості варто на початках дотримуватися помірних темпів, поступово пришвидшуючи рух. Вправи у швидкому русі – один із кращих методів боротьби із форсуванням звуку. Швидкий рух не дає можливості голосу перевантажуватись диханням, «обважчитися». В результаті засвоєння техніки біглості гортань стає більш гнучкою, еластичною, покращується інтонація, голос звучить більш яскраво.

*«Білий звук»* – термін розповсюджений у вокальній практиці для визначення так званого відкритого звучання голосу. Це «плоске» напружене звучання обумовлено відсутністю елементів прикриття, що заставляє голосові зв'язки працювати із «перезімкненням», зажатістю. В академічній манері співу таке звучання голосу недопустиме. До виправлення даного дефекту ведуть прийоми, що підвищують імпеданс більш округлене звучання, повна вимова голосних букв, округлена ротова порожнина, опущена гортань.

*Блюз* (від англ. blues, big blue devils – меланхолія) – повільна лірична пісня американських негрів. Блюз виник у південних районах США в кінці

XIX ст. В пізньому, міському або класичному блюзі можна знайти риси характерні для музики африканських народів: синкоповані ритми, поліритмію, слизькі пониження деяких ступенів ладу, або глісандуючі ступені ладу, імпровізаційність виконання. Блюз дуже сильно вплинув на формування джазу і джазової музики. Жанрові особливості блюзу використовували у своїй творчості композитори М. Равель, Дж. Гершвін.

**Бурлеска** (від італ. burlesca, від burla – жарт) – це:

1. Невелика комедійна опера, рідня водевілю. Виникла в Італії та отримала розповсюдження у Франції, Ірландії, Англії.

2. Музична п'єса грубуватого-комічного, інколи причудливого характеру.

**Визначення типу голосу** – одне із важливих завдань вокальної педагогіки. Можливості пристосування голосового апарату досить великі, і тому істинна природа голосу часто буває прихована (наприклад, наслідування улюбленому співаку). Визначення типу голосу проводиться за комплексом прикмет, так як ні один із них не дає однозначної відповіді. До них відносяться: тембр, діапазон, здатність витримувати теситуру, розміщення перехідних нот, будова гортані і розміри голосових складок, будова тіла співака. При дослідженні голосових складок потрібно враховувати не тільки їх довжину, але і товщину, масивність. Наприклад, зустрічаються басы, які мають порівняно короткі, але масивні голосові складки.

Коли голос одразу не піддається ясному визначенню, носить проміжний характер, доцільно на деякий час утриматися від категоричного зачислення його до якого-небудь типу, витримати певний період занять на найбільш зручній ділянці діапазону. Для співака вкрай важливо виконувати репертуар, притаманний його типу голосу. Спів партій, які написані для іншого характеру голосу, веде до деградації вокальних даних, співоче довголіття.

**Висота звуку** – якість музичного звуку, який залежить від частоти коливань тіла, що звучить (струни, повітряного стовпа, голосових зв'язок). В акустиці вимірюється в герцах (Гц; число коливань в секунду). В музичній

практиці прийнято розрізняти абсолютну висоту звуків, що відповідає певним встановленим частотам (напр., ля першої октави – 440 Гц), і відносну, що визначається інтервальним співвідношенням звуків. Сприйняття висоти звуку має зонну природу, тобто кожен звук сприймається як незмінний в певній зоні частот при невеликих відхиленнях від встановленої частоти коливань.

**Вібрато** (від італ. vibrato, від лат. vibrato – коливання) – це:

1. Темброва властивість звуку, що значно впливає на естетичне оцінювання звуку. Звук без вібрато слухачі характеризують як прямий або тупий, безжиттєвий, тоді як звук з вібрато – живий, приємний, польотний, лагідний і т. п. На слух вібрато сприймається як ритмічні пульсації звуку, які відбуваються із частотністю близько 5-7 пульсацій в секунду. Ця частота пульсацій вібрато є для слуху найблагодзвучнішою. Часті пульсації або велике вібрато сприймається як «баранчик» у голосі, а рідші пульсації – як хитання звуку. У професійних співаків можна спостерігати чітку ритмічність вібрато. Для некваліфікованих вокалістів характерним є аритмічний, хаотичний характер вібрато, що на слух сприймається як нестійкість, невпевненість звуку. Специфіка вібрато співака може видозмінюватися залежно від висоти основного тону, сили голосу, типу голосної, тривалості її звучання та ряду інших чинників. Особливість вібрато змінюється залежно від емоційного настрою співака: при сильному емоційному збудженні (при співі вокальних творів) частота вібрато зростає. Емоція горя і пригніченості викликає уповільнення частоти вібрато. Вібрато є одним з важливих засобів емоційної виразності співу.

*Емоція* – ключ, яким відкриваються не тільки естетичні чудеса співочого голосу, а й технічні прийоми їхнього досягнення. Голос талановитого співака може підсилити емоційне забарвлення написаного слова, додати йому часом 14 несподівані відтінки, породжені творчим натхненням.

2. Періодична зміна звуку за висотою, силою і тембром. Вібрато існує у правильно поставленому співочому голосі і надає йому теплоту характеру,

що ллється, бере участь у створенні індивідуального тембру співака. Відсутність відбрато збіднює голос, робить його невиразним. Співоче вібрато – в основному природня якість голосового апарату, але може бути вироблено штучно при його відсутності і піддається удосконаленню. Вібрато виникає в гортані в результаті її вільного коливання у м'язах шиї, що добре відчувається при пальпації. Вібрато може бути зупинене, а також посилене по амплітуді і висоті (під час переходу на трель). Спокійне стійке вібрато – показник правильної, вільної роботи гортані. При відсутності вібрато («прямий» голос) його можна виробити, використовуючи вправи, які знімають зайве напруження з гортані і розвивають його гнучкість. Часта пульсація («баранчик») в основному природня якість і важко піддається виправленню. Коливання голосу – результат ослаблених м'язів, що тримають гортань (спостерігаються частіше у форсованих голосах і у співаків старшого віку); рекомендується зняття зайвого напору дихання.

**Відкритий звук** – перенесення мовленнєвого звучання голосних у спів. Відкритим звуком користуються при виконанні народних пісень. Професійні народні хори і деякі співаки, які співають у народній манері, використовують не зовсім відкритий звук, дещо його округлюючи.

**Відчуття** – це:

1. Пізнавальний психічний процес відображення в мозку людини окремих властивостей предметів і явищ при їх безпосередній дії на органи чуття людини.

2. Найпростіший психічний процес, первинна форма орієнтування живого організму в навколишньому середовищі. З відчуттів починається пізнавальна діяльність людини. Органи чуття – це єдині канали, по яких зовнішній світ проникає в свідомість людини. Для відчуттів характерне їх позитивне або негативне емоційне забарвлення.

**Вміння** – це:

1. Складна комплексна дія, що базується на основі набуття навичок.

2. Грунтована по знаннях і навичках готовність людини успішно виконувати певну діяльність.

**Водевіль** (від франц. vaudeville) – жанр легкої комедії, в якій діалоги і драматична дія побудовані на запутаній інтризі, переплітаються із співом куплетних пісень і інструментальною музикою. В XV – XVI ст. водевілем у Франції називали міську пісню. В кінці XVII ст. водевіль, який на той час являв собою пісеньку-куплет із приспівом, що повторюється ввійшов до спектаклів французьких ярмаркових театрів. Як самостійний театральний жанр, водевіль склався у XVIII ст. У другій половині XIX ст. майже зникає із театального репертуару, його витісняють оперета і побутова комедія.

**Вокаліз** (від лат. vocalis – голосний) – музичний твір для голосу без літературного тексту, написаний з метою вироблення окремих вокальнотехнічних навичок (аналогічно етюдам у інструменталістів) або для концертного виконання. Навчальні вокалізи – важливий перехідний матеріал від вправ до творів з текстом. Відсутність слова дає можливість зосередити увагу на музичній виразності. Наявність тих або інших вокально-технічних елементів дозволяє вибирати вокалізи відповідно до задач, які ставляться перед учнем (студентом). Вокалізи виконуються на окремий голосний звук, найчастіше на округлений а. Навчальні вокалізи видаються у вигляді збірників для голосу різного рівня підготовки. Серед авторів розповсюджені збірники вокалізів – Ф. Абт, Г. Панофка, Дж. Конконе, Н. Ваккаї та інші. Концертні вокалізи дають можливість показати красу і багатство можливостей співоного голосу.

**Вокалізація** (від італ. vocalizzazione) – виконання мелодії на голосних звуках, або розспівування окремих складів якого-небудь слова. У вокальній педагогіці використовується для найкращого виявлення вокальних якостей голосу. На вокалізації у вправах і вокалізах відпрацьовуються всі основні елементи вокальної техніки, вона дозволяє зосередити увагу на завданнях голосоутворення, звуковедення і музичної виразності. Вокалізація широко представлена у вокальних і хорових творах. Простим її видом являється

розспів якого-небудь складу не декількох нотах. Розповсюджені також більш розгорнуті мелодичні ходи, пасажі, колоратурні прикраси і т. п., що виконуються на окремі голосні і склади. Зустрічаються цілі твори, де розспівається одна голосна, або склади якого-небудь слова (наприклад, «Alleluja» В. А. Моцарта). Вокалізація використовується в хоровій практиці при розспівці, настройці хору, як метод при розучуванні творів. Часто зустрічається в хорових творах у вигляді підголосків, фону, прикрас і т. п.

**Вокальна музика** (від італ. *vocale* – голосовий) – музика, що призначена для співу. Межі вокальної музики дуже широкі: це народна пісня (з інструментальним супроводом або без нього), романс, багаточисленні ансамблі (дует – два виконавці; тріо – три виконавці; квартет – чотири виконавці; квінтет – п'ять виконавців; секстет – шість виконавців; септет – сім виконавців; октет – вісім виконавців, хори. Вокальна музика складає основу таких монументальних жанрів, як опера, ораторія, кантата. Вокальна хорова музика мала велике значення в епоху Середньовіччя в Європі.

**Вокальна робота в хорі** – включає в себе роботу над диханням, звуком, чистотою інтонації, ансамблем, хоровим строем, дикцією, нюансуванням, «усуненням» співоких дефектів у співаків хору і вироблення навиків правильного голосоутворення і звуковедення.

**Вокальна школа** – це:

1. Система вокально-виконавських принципів і педагогічних методів, що формуються в музичній культурі народів різних країн. В національній школі співу відображаються особливості психологічного складу даного народу, його музики, поезії, мови, виконавських традицій. Національні вокальні школи в країнах Західної Європи почали формуватися одночасно з виникненням національних композиторських шкіл, які висували перед співаками свої художньо-виконавські вимоги. Важливу роль у формуванні вокальних шкіл зіграла поява опери. Основні європейські вокальні школи – італійська, французька, німецька. Розвиваючись на протязі XVIII – XX ст., європейські вокальні школи не були ізольовані одна від одної, що привело їх

до взаємозбагачення. Сучасна музика написана новою музичною мовою, яка ламає звичні уяви про вокальне виконавство, взагалі стирає саме поняття про національні школи співу.

2. Досконале володіння технічними можливостями голосу (співак з хорошою, або поганою вокальною школою). Вокальний цикл – ряд романсів чи пісень, що пов'язані між собою єдиним образно-художнім задумом. В класичній музиці зустрічаються вокальні цикли різного масштабу (від 3-4 романсів чи пісень до 20 і більше).

**Вокальні навички** – це комплекс автоматизованих дій різних частин голосового апарату, які відбуваються під час співу і підкоряються волі співака, його виконавським бажанням, узгодженого співу в колективі. До вокальних навичок відносяться: співоча постава, дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція, артикуляція, інтонація, тембр, які є важливими та невід'ємними складовими для всіх співаків, майбутніх вчителів музичного мистецтва, хористів, сольних виконавців, ансамблістів.

**Вокальність** – зручність для співу. Термін використовується для характеристики твору або мови. Твір написаний вокально, добре лягає на голос. Народні пісні завжди вокальні, так як, передаються в усній традиції, вони пройшли через голосовий апарат багатьох поколінь співаків. Ознаками вокальності твору являються: відсутність широких стрибків у мелодії, переважне використання поступених ходів, обмеженість діапазону, логіка побудови, легко засвоювана співаками. Вокальними мовами вважають ті, які за фонетичним звучанням близькі до академічної манери співу. Ознаки вокальності мови – щедрість голосних та чиста і повна вимова без редукації (послаблення, артикуляції), відчутність носових, горлових звуків.

**Гармонія** (від грец. harmonia – стрункість, зв'язок) – це один із найважливіших виразних засобів музики, заснований на поєднанні звуків у співзвуччя та на взаємозв'язку цих співзвуч між собою в послідовному русі. Часто під терміном гармонія розуміють акордовий супровід верхнього (мелодичного) голосу. Однак, поняття «гармонія» набагато ширше: гармонія,

як засіб виразності є в багатоголосній музиці будь-якого складу. Навіть якщо окремі голоси не складаються в окремо окреслені акордові комплекси, закони гармонії неодмінно відображаються на русі та взаємодії голосів. Витоки гармонії йдуть ще з народної музики. В ході історичного розвитку гармонія, як і інші виразні засоби – мелодія, ритм, тембр і т. д. зазнала значних змін. Тому, часто йде мова про різні гармонічні стилі та школи: класична гармонія, романтична гармонія, сучасна гармонія, джазова гармонія.

*Гігієна голосу* – дотримання співаком певних правил поведінки, що забезпечують збереження здоров'я голосового апарату. Навантаження на голосовий апарат повинне відповідати ступені його тренуваності. Недопустимий довготривалий спів без перерви в непритаманній даному голосу теситурі, зловживання високими нотами, форсоване звучання. Варто уникати непомірного розмовного навантаження, яке сильно втомлює голос. Неприпустимий спів у хворобливому стані, а для жінок також під час критичних днів. Для голосового апарату шкідливі різкі зміни температури, спека, холод, пилюка, духота. В холодну пору року з розігрітим після співу голосовим апаратом не можна зразу виходити на вулицю, необхідно дещо охолонути.

Рекомендується уникати їжі і напоїв, що подразнюють слизову оболонку горла: гострого, занадто солоного, надзвичайно гарячого або холодного. Не варто співати одразу після прийняття їжі, так як це заважає природньому диханню. Необхідно виключити паління і вживання алкогольних напоїв. Гігієна голосу нерозривно пов'язана із життєвим режимом і загальногігієнічними правилами. Важливі періодичні спостереження за здоров'ям голосового апарату зі сторони фоніатра, який знає його особливості у даного співака.

*Гімн* (від грец. *hymnos* – урочиста пісня) – існують такі різновиди гімнів, як державні, які являються музичною емблемою країни, революційні, військові, релігійні, гімни присвячені якій-небудь події. Жанр гімну нерідко використовується в хоровій, оперній, симфонічній творчості.



**Глісандо** (від італ. *glissando*, від фр. *glisser* – ковзати) – виконавський прийом, який заключається в переході з одного звуку на інший методом плавного ковзання без виділення окремих проміжних ступенів. В нотному записі позначається рисою або хвилястою лінією між початковим і кінцевим звуками.

**Глотка** – порожнина, яка розташована за зівком, що при диханні стикується з носовою порожниною і гортанню. В розмові і в співі відокремлюється від носової порожнини піднятим м'яким піднебінням і входить до складу рото-глоткового каналу. Глотка являється рухомим резонатором, який бере участь в утворенні однієї із двох формант. Її об'єм може сильно змінюватися за рахунок зміни положення язика і опущеній або піднятій гортані. Під час співу глотка повинна бути вільно і широко відкрита. Глотка приймає участь у створенні імпедансу та прикриття звуку.

**Голос** – це найвиразніший, найдивовижніший, найсильніший за своїм впливом на слухача музичний інструмент, яким володіє кожна людина від народження. Він є загальним для всіх жанрів вокальної музики, але оцінювання його можливостей залежить від того, що потрібно виконати, чи арію з опери для виконання якої потрібний добре навчений голос, чи популярну, сучасну пісню, яку може виконати будь-який пересічний голос. Ті самі властивості голосу можуть одержати різну оцінку.

**Голосні** – це звуки, під час вимови яких струмінь повітря не потрапляє на перешкоди в ротовій порожнині, вони утворені за допомогою голосу. В українській мові це: а, о, у, е, и, і. Залежно від наявності наголосу (інтенсивність звучання) у слові голосні звуки поділяються на наголошені та ненаголошені. Голосні у співі – це:

1. Звуки, на яких відбувається спів і розкриваються всі співочі можливості голосу: краса тембру, довготривалість звучання, силові ресурси, діапазон. Спів можливий і на деяких звучних (сонорних) приголосних (до прикладу м, н). Голосні букви в академічній манері співу звучать більш округлено в порівнянні з вимовою, володіючи при цьому необхідною

дзвінкістю, металічністю і надаючи співу пливучого характеру. Ці якості пов'язані з постійною наявністю в тембрі добре поставленого співочого голосу високої і низької співочих формант, а також стійкого вібрато. Рівне в тембральному відношенні звучання голосних в співі залежить від вміння зберігати ці якості, при переході від однієї голосної до іншої, що практично досягається при збереженні єдиного «місця звучання» голосу (єдиних резонаторних відчуттів). Відсутність цього робить голос різнобарвним. Якщо в голосній не вистачає високої співочої форманти, він звучить глухо, «завалено», по-стариківськи, якщо нема низької – звук стає відкритим, «білим».

У співаків-початківців, як правило, голосні звучать нерівно – одні краще, інші – гірше. Для розвитку голосу відбираються найбільш вокально влаштовані голосні звуки і до них поступово підлаштовуються менш вдалі. Виявляючи найкращі темброві якості голосу на голосних, співак повинен слідкувати, щоб вони звучали повноцінно, не порушуючи природності слова у відповідності до норм мови.

2. Звуки, які відіграють вирішальну роль у сприйнятті тексту. Розбірливість слова у співі пов'язана із їх чіткою і швидкою вимовою. Дія голосних на голосоутворення широко використовується у вокальній педагогіці.

**Голосовий апарат** – система органів, яка служить для утворення звуків голосу і мови. До неї входять: 1) органи дихання, що створюють повітряний тиск під голосовими складками, – джерело звукової енергії; 2) гортань із голосовими складками – джерело виникнення звукових коливань; 3) артикуляційний апарат, що служить для утворення звуків членороздільної мови; 4) носова і придаткові порожнини, які приймають участь в утворенні деяких звуків. Система порожнин глотки, рота і носа у вокальній методиці часто називається надставною трубою. Голосовий апарат завжди працює в єдності та взаємозв'язку всіх своїх частин, відповідаючи звуковим уявленням, які виникають у відповідних відділах кори головного мозку.

**Голосові складки** (зв'язки) – два парні м'язи, розміщені в гортані, покриті еластичною, з'єднувальною тканиною і слизовою оболонкою. Вони можуть змикатися і розмикатися, натягуватися. Звучання проходить при зімкнутих голосових складках. Будова голосових складок дає їм можливість коливатися як цілковито, так і окремими частинами, від чого залежить характер звучання голосу. Так, наприклад, у фальцетному реєстрі голосові складки вібрують лише краями, в грудному – коливаються всією масою. Простір між голосовими складками називається голосовою щілиною. Під час вдиху голосова щілина широко відкрита, при видохи – звужується. Розміри голосових складок визначає тип голосу. Найдовші і товщі – у басів (довжина до 25 мм, товщина – 5 мм), найкоротші і тонші – у колоратурного сопрано (довжина 14 мм, товщина – 2 мм).

**Голосоутворення** (звукоутворення, фонація) – процес утворення звуку голосу. Згідно загальноприйнятої міоеластичної теорії, звукові хвилі виникають в голосовій щілині в результаті опору зімкнутих голосових складок тиску видихуваного повітря. Пропустивши порцію повітря, складки знову змикаються в силу еластичності, потім цикл повторюється. В результаті виникають періодичні поштовхи повітря, тобто звукові коливання певної частоти. Частота коливань сприймається як висота звука, а енергія порцій повітря (сила поштовхів) – як сила звука. Завдяки резонаторним явищам в порожнинах, що лежать вище і нижче голосової щілини, проходить посилення певних груп обертонів звука (утворення формант), які впливають на формування тембру і дають можливість відрізнити один голосний звук від іншого. Голосоутворення здійснюється в результаті бажання сформувати звук, який виник в уяві, що на основі попереднього досвіду веде до відповідної дії м'язів дихання, гортані, артикуляційного апарату. Таким чином, в голосоутворенні приймають участь всі компоненти голосового апарату. Характер голосоутворення може бути змінений в результаті постановки голосу.

**Гомофонія** (від грец. homophonija – однозвуччя, унісон, від homos – один, phone – звук, голос) – вид багатоголосся, при якому голоси поділяються на головний (мелодія) і супроводжуючий (гармонічний супровід, акомпанемент).

**Горловий звук** – специфічне звучання голосу, яке утворюється в результаті того, що голосові зв'язки працюють в режимі перезмикання, тобто, в процесі коливання фаза їх зімкнутого стану переважає над розімкненим, а сама гортань напружена. Горловий звук містить багато високих обертонів і тому різкий. Він не має природнього вільного вібрато, в ньому відсутня повнота вимови голосних, тому він звучить «плесковато». Горловий звук природній для національностей, які розмовляють на тюркських мовах (татари, башкіри та ін.), в силу особливостей вимовних норм і звукового складу цих мов. Для цих народів перехід до вільного повного академічного звучання особливо важкий, бо пов'язаний із зняттям звуку з горла.

Для виправлення горлового звуку використовуються прийоми, направлені на зміну роботи гортані в бік її звільнення від напруги і перезмикання: помірна динаміка, придихова або м'яка атака звуку, використання голосних більшого імпедансу -у- або -о-, використання м'язевого прийому зівка та ін. Горловий відтінок звучання – не завжди є недоліком, і історія знає професійних співаків високого класу, які володіють красивими голосами «з горлинкою». Самими співаками «горланіння» зазвичай не сприймається як дефект. Гортань – орган, в якому виникає звук.

**Гортань** являє собою складу систему хрящів, які з'єднані зв'язками і суглобами. Всередині гортані, недалеко від входу до неї, знаходяться голосові складки. Надкладкова площина відіграє велику роль в академічному співі, бо являє собою місце утворення високої, співочої форманти. Гортань виконує три функції: - дихальну; - голосоутворюючу; - захисну. Вільно підвішена в м'язах шиї гортань може зміщатися вгору і вниз, на декілька сантиметрів (до 3,5 см) в кожен сторону. Так, в розмовній мові

вона більш високо стоїть під час вимови голосної -і-, а більш низько – на голосній -у. У професійних співаків, які користуються академічною манерою голосоутворення, її положення у співі постійне для всіх голосних і на всьому діапазоні. У баритонів і басів вона завжди розміщена низько, у високих голосів – зазвичай вище спокійного положення. Її поведінка в процесі співу пов'язана з необхідністю для кожного голосу, мати надставну трубку (див. Голосовий апарат) певної довжини. По відчуттям під час співу гортань повинна бути вільна від напруги і опущена, як при зіванні.

**Гучність** – одна із основних властивостей звуку; величина слухових відчуттів, які виникають у людини при сприйнятті звукових коливань. Гучність залежить від розмаху коливальних рухів (амплітуди), від частоти звуку (при одній і тій же силі звуки різної частоти сприймаються як неоднакові за гучністю, причому найбільш гучними являються звуки середнього регістру), від відстані до джерела звуку. В музичній практиці співвідношення рівня гучності позначається за допомогою динамічних відтінків.

**Детонування** (від фр. *detonner* – співати фальшиво) – спів з пониженою, рідше з підвищеною інтонацією. Звук чується пониженим або підвищеним, коли він виходить із зони частот, які визначають висоту даного тону. Однак, на відчуття висоти звуку впливають інші фактори – тембр, вібрато. Детонація може з'явитися на окремих, технічно більш складних звуках (зазвичай високих або перехідних), або у співі певного виконавця в цілому. В останньому випадку говорять про позиційну нечистоту співу. Причини детонації різні: - недостатньо розвинений музичний слух, зокрема погане відчуття ладових тяготінь; - спів під час мутації; - дефекти техніки голосоутворення, або порушення як наслідок хвороби, перевтоми, неуважності, зміни акустичних умов, самоконтролю і т.п.

**Дикція** (від лат. *dictio* – вимова) – ясність, розбірливість вимови тексту. Хороша дикція у співака дозволяє без напруги зрозуміти зміст слів і тим самим облегшити сприйняття музики. Розбірливість слів у співі визначається

чіткістю вимови приголосних звуків. Вони повинні вимовлятися активно і швидко, щоб не переривати зв'язного звучання. Співак не має можливості протягнути приголосні в часі, так як це руйнує кантилену і веде до скандування окремих складів. Голосні повинні вимовлятися відразу, знаходячи свою повноту; не можна довго входити в голосний звук. В'ялі губи і язик під час співу недопустимі. Необхідно строго слідкувати за осмисленою і емоційною насиченістю слів, що також призводить до підвищеної розбірливості тексту. В хорі крім чіткості вимови голосних кожним співаком вимагається синхронність артикуляції всіх співаків, яка досягається завдяки уважному стеженню за диригентським жестом.

*Динаміка* – сукупність явищ, пов'язаних з гучністю звучання. Динаміка являється одним із виражальних засобів музики. Використання динамічних відтінків (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* та ін.) визначається змістом і характером музики.

*Динамічний діапазон голосу* – це засіб художньої виразності, який визначає глибину різних динамічних відтінків голосу (*f*, *P*, *cresc.*, *dim.*) тощо та є показником досконалості, вокальної техніки. Досвідчені професійні співаки мають ширший динамічний діапазон, ніж недосвідчені вокалісти.

*Диригент* (від фр. *diriger* – керувати, управляти) – музикант, керівник художнього колективу. Щоб передати авторський задум з максимальною точністю, зробити зрозумілу трактовку музики, що виконується, диригент повинен бездоганно володіти технікою диригування, вільно читати партитури. Свої завдання він виконує за допомогою системи прийомів – жестів, котрими регулюються нюанси, вказується темп, вступ партій чи оркестрових груп, солістів тощо. Від диригента залежить інтерпретація музики: він може по-різному розкрити зміст партитури, підкреслити в ній ті чи інші риси, роблячи тим самим твір драматичним або більш ліричним.

*Диригування* – мистецтво управління музичним колективом (оркестровим, ансамблем, хором). Це мистецтво має давню історію. Ще в Давній Греції існував керівник хору, котрий відбивав такт, тупаючи ногою.

Відомо також, що в Римській Співочій школі для управління хором використовувались певні рухи руки. В XVII – XVIII ст. функції диригента виконував музикант, який грав на клавесині або органі. Іноді диригентські жести показував ведучий скрипаль оркестру. На початку XIX ст. диригування стало самостійним видом мистецтва. Поступово стверджувався і новий спосіб диригування, який зберігся до наших днів: диригент стає обличчям до музичного колективу і управляє ним за допомогою жестів, руками чи диригентською паличкою.

*Дискант* (від лат. *discantus*) – це:

1. Високий дитячий співочий голос з діапазоном – до першої октави – соль другої октави. Звучання дисканта відрізняється чистотою, дзвінкістю і сріблястістю.

2. Партія в хорі або вокальному ансамблі, що виконується високими дитячими або високими жіночими голосами.

3. Форма багатоголосся в музиці епохи Середньовіччя. Виникла у Франції у XII ст. Отримала назву за верхнім голосом (дисканту), що супроводжував основну мелодію (григоріанський хорал) в протилежному русі.

4. Дискант – верхній солюючий голос (підголосок в народних піснях українців, білорусів і донських козаків).

*Дисонанс* – сукупність двох (і більше) звуків, які не зливаються один з одним у сприйнятті слухачем. В порівнянні з консонансом дисонанс звучить більш напружено і викликає очікування розв’язки, переходу в консонанс. До дисонансів відносяться великі і малі секунди і септими, тритони й інші збільшені і зменшені інтервали, а також акорди, які включають в себе ці інтервали.

*Дитячий голос* – внаслідок малих розмірів голосового апарату сильно відрізняється від голосу дорослих. Загальний характер дитячих співочих голосів (незалежно від віку дітей) – м’якість, сріблястість, головне звучання, фальцетне (головне) звукоутворення і обмеженість сили звуку. Здатність

співати проявляється у дітей із 2 років, і до 7 років спів зберігає чисто фальцетний характер. Діапазон голосу до цього часу досягає септими (ре першої октави – до другої октави). Із 7 років у голосових складках починається процес формування спеціальних вокальних м'язів, який повністю завершується до 12 років. У дитини з'являється можливість користуватися не тільки фальцетним, але і грудним типом формування звуку. Використання грудних вібрацій в період закладки і узагальнення вокальних м'язів може сприяти як виникненню більш вдалих анатомічних співвідношень в гортані, так і кращій вправності мікстової роботи голосових складок.

У 13 років у голосі навіть при користуванні чистим фальцетом починають проявлятися елементи грудного звучання і діапазон розширюється до октави або децими (до першої октави – мі-фа другої октави). Голоси дівчаток і хлопчиків не відрізняються суттєво за звучанням, діляться лише по діапазону: високі, дисканти (сопрано), найчастіше мають діапазон – до першої октави – фа-соль другої октави; низькі, альти – ля-соль малої октави – ре-мі другої октави. У зв'язку із статевим дозріванням (період від 12 до 15 років) дитячі голоси потерпають мутацію. Голоси дівчат набувають повноцінного звучання жіночого голосу. Він стає сильнішим з більшими можливостями діапазону і тембру за рахунок укріплення медіуму, що має мікстовий характер. Голоси хлопчиків понижуються під час мутації приблизно на октаву, набувають півтораоктавний діапазон натурального грудного звучання і зберігають фальцетні можливості для верхньої ділянки діапазону вище перехідних нот.

Основними правилами роботи з дитячими голосами являються: - строге дотримання природнього для даного віку діапазону; - м'який і вільний від зажимів і форсування спів; - обмежена динаміка; - підбір репертуару, який доступний за образним змістом і емоціями; - недовготривалість і систематичність занять. Дитячий хор – дитячі хори поділяються за віковими ознаками. Хор молодших школярів складається із дітей до 10-11 років.



Звучання хору виключно фальцетне, діапазон невеликий. Репертуар складається із одно- і двоголосних творів, при тому, що другі голоси за тембральним забарвленням мало чим відрізняються від перших. До складу хору середнього шкільного віку входять діти від 11 до 14 років. В цьому віці збільшується діапазон, вимальовується тембральне забарвлення. Репертуар уже може бути двох- і трьохголосним.

В хорі старшого шкільного віку співають діти від 14 до 16 років. Репертуар хору складається із творів для жіночого хору, але доступний дітям по теситурі. Хор хлопчиків складається із дітей віком від 7-8 до 14-15 років. Звучання хору хлопчиків дуже яскраве, легке, з характерними тембральними барвами.

*Дихання* – один із основних факторів голосоутворення, енергетичне джерело голосу. В повсякденному житті дихання здійснюється несвідомо, невимушено, а у співі підпорядковане вольовому управлінню, тобто свідоме. Вдих завжди вимагає активної роботи м'язів-вдихачів, які підіймають ребра і розширюють грудку клітку, а також діафрагму, яка, скорочуючись і опускаючись, розтягує легені вниз. За типом вдиху в практиці розрізняють верхньо-реберне (ключичне), нижньо-реберно-діафрагматичне (косто-абдомінальне) і діафрагматичне (абдомінальне, брюшне або черевне) дихання. Верхньореберне дихання у співі не використовується, так як веде до напруження м'язів шії.

Найкращим для співу являється дихання нижньореберне діафрагматичне, коли при вдосі верхній відділ грудної клітки залишається спокійним, нижні ребра добре розширюються, діафрагма опускається і живіт трішки випирає вперед. Для співу принципове значення має не стільки тип вдиху, скільки характер видиху. Видих у співі здійснюється при взаємодії м'язів черевного, брюшного пресу і м'язів, які опускають ребра. Видих повинен бути плавним без поштовхів, зайвої напруги, але достатньо активним для створення відчуття опори. Тривалість і сила дихання розвиваються в процесі співу і залежать від координації з роботою голосових

складок. Вправи на дихання, без звуку допомагають дихальним м'язам здійснювати свою роботу більш точно, тобто, розвивають управління цією мускулатурою.

Співоче дихання засвоюється тільки на звукових вправах, коли в роботі приймають участь гортань та інші відділи голосового апарату. Основним критерієм правильності дихання являється якість звучання голосу. Характер вдиху, його тривалість і об'єм диктуються музичною фразою і виразними задачами. Зазвичай вдих відбувається швидко безшумно, через ніс, або через ніс і рот одночасно. Якщо дозволяє музика, то бажано вдих проводити через ніс. Можливості і характер дихання у співаків хору показує жест диригента. В хоровому співі використовується як одночасне, так і ланцюгове дихання.

*Діапазон* (від грец. dia pason – (chordon) – через всі (струни)) – звуковий об'єм голосу або інструменту від самого нижнього до самого верхнього звуку. Діапазон голосу професійного співака – соліста або хориста повинен бути не менше двох октав. В самодіяльних хорах діапазони не перевищують півтора октав. Діапазон – в значній мірі природня якість, однак при правильній методиці розвитку голосу природній діапазон може бути збільшений як вгору, так і вниз. Для чоловічих голосів розширення діапазону вгору пов'язане з оволодінням прийому прикритого звуку.

Розвиток верхнього відрізка діапазону вимагає поступовості, так як високі звуки формуються з використанням крайніх можливостей голосового апарату. Рекомендується спочатку використовувати їх в мимовільному або прохідному русі, враховуючи дію механізму інерції. Витримування їх і філірування застосовуються пізніше, коли голосовий апарат звикне до необхідних зусиль.

*Діафрагма* – м'язевий орган, який відокремлює грудну порожнину від черевної. Діафрагма прикріплена до нижніх ребер і хребта, має два куполи – правий та лівий. Рух діафрагми повністю не підкоряється нашій свідомості. Ми можемо свідомо зробити та затримати вдих і видих, але складні рухи діафрагми під час звукоутворення виникають підсвідомо.

**Дует** (від італ. duetto, duo – два) – ансамбль із двох виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю.

**Елегія** (від грец. elegia – траурний спів) – вокальний або інструментальний твір скорботного задумливого характеру. У Древній Греції елегія – музично-поетичний ліричний жанр. Пізніше елегія отримала широке розповсюдження у західно-європейській поезії XVIII – XIX ст. для вираження почуттів розчарування, незадоволеності, спогадів про минуле. В якості самостійного вокального твору зустрічаються у творчості Г. Персела, Л. Бетховена, М. І. Глінки та інших.

**Емісія звуку** (від фр. emission – подача, випускання) – направлення звуку у внутрішній простір.

**Емоції** – це загальна активна форма переживання організмом своєї життєдіяльності. Розрізняють прості і складні емоції. Прості – переживання, задоволення від їжі, бадьорості, втоми. Складні – виникають у результаті усвідомлення об'єкта, що викликав їх, розуміння їхнього життєвого значення, наприклад переживання задоволення при сприйманні музики, пейзажу тощо.

**Жанр** (від фр. genre, від лат. genus – рід, вид) – поняття, яке характеризує історично-складену різновидність музичних творів, що визначають їх походження призначеним складом виконавців, особливостями змісту і форми. В музичній науці утворилися різні системи класифікацій музичних жанрів. Існують жанри народні і професійні, вокальні й інструментальні, камерні і симфонічні і т. д. Серед жанрів, пов'язаних із вокальним мистецтвом, слід виділити вокальні (пісня, романс і т. д.), вокально-інструментальні (кантата, ораторія, меса та ін.), музично-сценічні (опера, оперета, мюзикл). У вокальних жанрах велику роль відіграє поетичний або прозаїчний текст.

**Жіночий хор** – хор, який складається із жіночих голосів. Зазвичай складається із перших і других сопрано і альтів, партія яких рідко поділяється. До групи альтів відносяться низькі жіночі голоси: мецо-сопрано

і конральто. Загальний діапазон жіночого хору складає дві з половиною октави (фа малої октави – до третьої октави).

**Закритий звук** – утворюється при співі із закритим ротом. Цей вид співу широко використовується в процесі постановки голосу, сприяючи виникненню яскравих, резонаторних відчуттів в області головного резонатору. При співі із закритим ротом утворюється дуже сильний імпеданс, що допомагає голосовим складкам в їх протидії підкладковому тиску. Виключення первинних артикуляційних рухів дозволяє зосередитися на оцінці роботи гортані і дихання. Спів закритим звуком можна здійснити по-різному, змінюючи його тембр. В процесі співу необхідно контролювати, щоб голос не стискався і гортань не була скута. З цією метою часто використовують спів на приголосні н- з привідкритим ротом, коли щелепа і дно ротової порожнини звільнені.

Спів закритим звуком на приголосних мрозповсюджений колористичний прийом в хоровому виконавстві, створює специфічне приглушене звучання хору; часто використовується в якості акомпанементу солісту. В хоровій практиці спів із закритим ротом використовується в роботі над диханням, вирівнюванням строю. В нотному співі із закритим ротом має такі позначення: *a bocca chiusa* (італ.); *bouche fermie* (фр.); «закр. ротом», хрестиком над нотою, буквами (м, мм...)).

**Заспів** – початок хорової пісні, який виконується одним або декількома співаками. Після заспіву пісню продовжують виконувати й інші учасники колективу.

**Захворювання голосу** – порушення голосових функцій внаслідок різних причин. Голосовий апарат чутливо реагує на зміни загального стану організму при будь-яких захворюваннях. Найбільш частіше причиною порушення вокальної функції являються гострі запальні захворювання верхніх дихальних шляхів, ангіни (тонзиліт), гострий насморк (риніт), запалення глотки (фарингіт), гортані (ларінгіт), трахеї (трахеїт), бронхів (бронхіт). До захворювань з підвищеним професійним навантаженням на

голос, відносяться співочі вузли, крововилив у голосову складку, різного виду дисфонії та фонастенії. Співочі вузли бувають гострі і хронічні, застарілі. Причина їх появи – неправильний спів, або надмірне навантаження на голосовий апарат.

Гострі вузли при забезпеченні голосового спокою і подальшої зміни манери голосоутворення зазвичай мимовільно розсмоктуються. Застарілі вузли, як правило, оперуються. Щоб не було повторного їх виникнення в подальшому, потрібно знайти найбільш поблажливу манеру голосоутворення і не допускати вокальних перевантажень. Крововилив у голосову складку трапляється при різкому напруженні (крик, форсування). Голос відразу «сідає» і фонація унеможлиблюється. При абсолютному вокальному спокої крововилив поступово розсмоктується і може протекти безслідно.

**Дисфонія** – розлад фонації, який проходить у формі послаблення діяльності голосових складок (незмикання, поріз та ін.), або в спастичній формі (перезмикання або спазми та інш.). Як правило, це результат посиленої голосової діяльності, часто на фоні якої-небудь інфекції. Особливою формою порушення голосу являється фонастенія, коли співати стає важко, швидко приходить втомлюваність, змінюється тембр, з'являється нестійкість інтонації. У співака виникають неприємні відчуття в горлі (болі, поколювання, важкість), огляд у фоніатра не показує видимих змін в діяльності голосового апарату. Причиною фонастенії можуть бути психічне перевантаження, вокальна перевтома, зловживання крайніми верхніми звуками діапазону, спів у незручній теситурі і в не здоровому стані і т. п. Фонастенія вимагає повного голосового спокою, загального відпочинку і зміни навколишнього середовища. Для уникнення всіх видів захворювання голосу співак повинен постійно знаходитися під наглядом фоніатра, який знає особливості його голосового апарату.

**Звуковедення** – у вокальному мистецтві термін використовується для позначення різних видів ведення голосу по звуках мелодії (напр., кантілена, портаменто, маркато та ін.).

**Кантилена** – основний вид звуковедення у співі. Разом із голосоутворенням звуковедення входить до поняття вокальної техніки. Зівок у співі – один із найрозповсюдженіших м'язевих прийомів, що сприяє знаходженню правильного положення гортані під час співу. Завдячуючи відчуттям зівка, м'яке піднебіння активується і підіймається вгору, гортань опускається, задня стінка ротової порожнини звільняється від скутості, зайвої напруги. Високі голоси, особливо жіночі (колоратурне і лірико-колоратурне сопрано), частіше використовують «напівзівок».

**Імітація** (від лат. imitation – «імітація») – вид викладу в багатоголосій музиці, при якому мелодія, яка звучала в одному голосі, тут же повторюється в другому з тим же або іншим ступенем точності.

**Імпеданс** (від лат. impeditio – перешкода) – зворотній акустичний супротив, який відчують голосові складки зі сторони рото-глоткового каналу. Імпеданс знімає частину навантаження з голосових складок, що коливаються в їх боротьбі з підскладковим тиском. Постановка голосу пов'язана із знаходженням такого імпедансу, який забезпечує оптимальну роботу голосових зв'язок. Величина імпедансу залежить від довжини ротоглоткового каналу, наявності в ньому звужень, форми порожнин. Порівняно більш довгі і масивні голосові складки низьких чоловічих голосів потребують більшого імпедансу, для легких високих голосів, які мають маленькі голосові складки, характерний невеликий імпеданс. Вокальна педагогіка має ряд методів і прийомів підбору імпедансу (фонетичний метод, м'язеві прийоми і т. д.).

**Інтерпретація** (від лат. interpretation – роз'яснення) – художнє тлумачення музичного твору виконавцем. Завдання інтерпретації – найбільш повно і переконливо розкрити задум композитора. Інтерпретація залежить від естетичних поглядів, індивідуальних особливостей виконавця, його ідейнохудожніх переконань.

**Інтонація** (від лат. intono – голосно вимовляю) – це:

1. Втілення художнього образу в музичних звуках.

2. Невеликий відносно самостійний мелодичний зворот.
3. Точне відтворення висоти звука при музичному виконавстві.
4. Вирівнювання звучання тонів звукоряду музичних інструментів по тембру і гучності.
5. В григоріанському співі – короткий вокальний вступ до наспіву, що визначає його тональність.

**Каватина** (від італ. *cavatina*, від *cavare* – видобувати) – це:

1. В опері і ораторії кінця XVIII ст. – коротка сольна вокальна п'єса. Від арії відрізнялася розмірами, простотою форми і пісенністю мелодій. Традиційна каватина складалася із одного куплету з інструментальним вступом, наприклад, каватина Луки «Страждає від спекооти» із ораторії Й. Гайдна «Пори року».

2. В XIX ст. – вихідна арія героя, наприклад, каватина Норми із опери В. Белліні «Норма», каватина Розини із опери Дж. Россіні «Севільський цирюльник» та ін. Камерний ансамбль – невеликий ансамбль, який виконує камерну музику. Камерним ансамблем також називається твір, що написаний для такого колективу.

**Камерна музика** (від італ. *camera* – кімната) – інструментальна або вокальна музика, яка призначена для виконання в невеликому приміщенні. Спочатку камерною музикою називали світську музику, протиставляючи її церковній. В наш час камерна музика (дуети, тріо, квартети та ін., ансамблі, твори для різних інструментів, романси, пісні та ін.). Протиставляється симфонічній, хоровій та театральній музиці, яка розрахована на більшу кількість виконавців. Камерний хор – хор невеликого складу співаків (до 40 учасників).

**Камерний спів** (від лат. *camera* – кімната) – виконання камерної вокальної музики. Вокальна камерна музика (в жанрах пісні, романсу, ансамблю) з кінця XVIII, а особливо в XIX ст. зайняла чільне місце в музичному мистецтві. Поступово склався відповідний жанр – камерний виконавський стиль, що базувався на максимальному виявленні

інтонаційнозмістовних деталей музики. Камерний спів має великі можливості в передачі найтонших ліричних емоцій. Воно вимагає від виконавця високої музичної культури, гнучкого, здатного до найтоншого нюансування голосу, який не обов'язково повинен бути потужним.

**Канон** (від грец. *κανον* – правило) – форма поліфонічної музики, побудована на строгій імітації – точному повторенні мелодії у всіх голосах. Кожний голос вступає раніше, ніж закінчується мелодія у попереднього голосу. Перший ведучий голос в кантаті називається пропостою (від італ. *proposta* – речення), імітуючі голоси – респостою (від італ. *risposta* – відповідь). Канони розрізняють за кількістю голосів, інтервалу між їх вступами (канони в пріму, октаву, кварту, квінту і т. д.), кількості тем, що одночасно імітують (подвійний канон, потрійний і т. д.), різним співвідношенням пропости і респости (канон у збільшенні, зменшенні зворотів). В безкінечному каноні кінець мелодії переходить в її початок, тому голоси можуть проводитись будь-якою кількістю разів. В хоровій і ансамблевій літературі форма канону використовувалася у творчості О. Лассо, Й. С. Баха, В. А. Моцарта та ін.

**Кантата** (від італ. *cantato*, від *cantare* – співати) – вокальноінструментальний твір для солістів, хору і оркестру. Відомі кантати для одного хору, для соліста з оркестром. Кантати поділяються на духовні і світські. Вони включають в себе оркестрові вступи, арії, ансамблі, хори. Виконавський склад і структура зближують кантату з ораторією, однак кантата відрізняється меншим розміром, камерністю, відсутністю драматичного розвитку сюжету. Кантата виникла в Італії у XVII ст. і першоджерельно являла собою сольну вокальну п'єсу; пізніше в кантаті з'явилося протиставлення аріозних і речитативних епізодів. Розквіт жанру світської кантати в Італії пов'язаний з іменами композиторів Л. Россі, Дж. Каріссімі, А. Страделли, А. Скарлатті.



Духовна кантата сформувалася у Німеччині, представники – Г. Ф. Телеман і Й. С. Бах, якому належать більше 200 кантат. Бах написав і світські кантати, серед них – «Кавова», «Кріпацька».

**Кантилена** (від лат. *cantilena* – спів) – це:

1. Співоче, зв'язне виконавство мелодії, основний вид звуковедення, побудований на техніці *legato*. Співучість, кантиленність вокального виконавства – результат правильної техніки голосоутворення і звуковедення, коли при переході від звуку до звуку характер вібрато не порушується. Досягається вирівнюванням голосних і вмінням швидко і чітко промовляти приголосні.

2. Наспівна мелодія вокальна або інструментальна. Кантиленні вокальні мелодії композиторів різних часів і народів несуть в собі як елементи національної специфіки, так і побутові інтонації епохи. Кантилена дозволяє співаку найбільш повно розкрити виражальні можливості свого голосу, майстерність володіння ним. Кантрі (від англ. *country* – сільський) – один із стилів народної музики в США. Пісні в стилі кантрі характеризуються куплетною будовою, зрозумілістю, частіше всього мажорною мелодією невеликого діапазону з небагатим нюансуванням, простим гармонічним акомпанементом на банджо або гітарі. Канцонета (від італ. *canzonetta* – пісенька) – невелика багатоголосна пісня танцювального характеру, розповсюджена в Італії в кінці XVI ст. – початку XVII ст.

**Капела** (від італ. *capella* – часівня) – це:

1. Хоровий колектив. В середньовіччі капелою називалася часівня, де розташовувався хор. Середньовічні церковні капели були виключно вокальними, звідси і розповсюдився термін «а капела». В подальшому капели перетворились в мішані ансамблі, які склалися із співаків і 30 інструменталістів; з'явилися світські капели. Капелою князя Естергазі керував Й. Гайдн. Капелою у церкві св. Фоми у Лейпцігу – Й. С. Бах.

2. Професійний хоровий колектив. В епоху Середньовіччя капелою називали невелику часівню біля католицького храму і в ній зазвичай, міг

розміститися хор. Оскільки хоровий спів згідно строгих правил культу не супроводжувався грою на музичних інструментах, виникає вираз «співати а capella». Цей вираз зберіг свій зміст, і далі, коли в церковну музику прийшов інструментальний початок.

**Капельмейстер** (від нім. Kapellmeister – керівник капели) – керівник капели вокальної, чи інструментальної. Пізніше капельмейстером стали називати музиканта, який керував військовим, а іноді й симфонічними оркестрами. В наш час термін капельмейстер застосовується по відношенню до керівника військового духового оркестру.

**Квартет** (від італ. quartetto, від лат. quartus – четвертий) – ансамбль із чотирьох виконавців (інструменталістів або вокалістів), а також твір для такого ансамблю. **Квінтет** (від італ. quintetto, від лат. quintus – п'ятий) – ансамбль із п'яти виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю. Класифікація голосів – розподіл голосів на певні типи. В сучасній вокальній практиці поділяються за діапазоном, тембром, розташуванню перехідних регістрових нот, анатомічними ознаками та ін. Класифікація голосів історично змінювалася. В XVI – XVII ст. вони поділялися на високі жіночі – сопрано, низькі жіночі – альти, високі чоловічі – тенори, низькі чоловічі – баси. Ця класифікація існує і нині в хорах. По мірі ускладнення вокального репертуару в чоловічих голосах виділився проміжний голос – баритон і відбувався поділ на окремі види в кожному типі голосу. Зараз прийнято розрізняти: сопрано колоратурне, мецо-сопрано, ліричне, низьке; контральто; теноральтіно; ліричний, лірико-драматичний, драматичний, характерний; баритон ліричний, лірико-драматичний; бас високий, низький.

Колискова – це:

1. Лірична, задумлива пісня, якою супроводжується заколисування дитини. Колискові поширені в народній пісенності; в різних країнах, романсовій творчості, операх. За зразком колискових створюються інструментальні п'єси, спокійного настрою із характерним ритмом погойдування.

2. Пісенний жанр, широко розповсюджений у багатьох народів. Для колискової пісні характерний повільний спокійний рух, мелодія без різких стрибків, дуже плавна, навіть монотонна з повторенням поспівок і ритмічних фігур. В професійній вокальній творчості колискові пісні з'явилися у XVIII ст. («Коліскові пісні для добрих німецьких матерів» І. Рейхардта). В подальшому колискові пісні писали Ф. Шуберт, Й. Брамс, А. Дворжак, П. І. Чайковський та ін. Жанр колискової пісні часто використовується в оперній літературі, в балеті і оркестровій музиці.

**Коломийка** (від назви міста Коломия Івано-Франківської обл.) – українська народна пісня-танець жартівливого змісту з любовною, сатиричною, політичною тематикою. Коломийки мають куплетну будову. Віршована строфа складається з двох строф по 14 складів у кожній, з цезурою після 8-го складу. Виконуються коломийки зазвичай хором з інструментальним супроводом.

**Колоратура** (від італ. coloratura – прикраса) – швидкі, віртуозні пасажі (гами, арпеджіо і т. д), мелізми (групетто, морденти, форшлаги, трелі), які служать прикрасою сольної вокальної партії. Колоратура була широко розповсюджена у вокальних партіях опер, хорових творах, у духовних концертах XVII – початку XIX ст. Спочатку включалася в партію всіх голосів, пізніше лише у високих голосів. В італійській опері XVII – першій половині XIX ст. набула великого значення, нерідко перетворюючись на засіб демонстрації технічних можливостей співака. В багатьох класичних операх колоратура являється невід'ємною частиною характеристики персонажів (Цариця Ночі – «Чарівна флейта» В. А. Моцарта та ін.).

У вокальних партіях сучасних опер колоратура майже не зустрічається. В сучасних хорових творах використовується як образотворчий прийом, особливо в обробках народних пісень.

**Колядка** (від лат. Calendae – перший день місяця) – народні величальні привітальні пісні, які співаються на Різдво або під Новий рік. Розповсюджені у слов'янських народів. Зміст колядок – побажання благополуччя, хорошого

врожаю. На Україні розповсюдженістю колядок являються щедрівки. Сцени колядування зображені в операх «Черевички» П. Чайковського, «Ніч перед Різдвом» - опера-колядка М. А. Римського-Корсакова, «Різдвяна ніч» М. Лисенка. Всесвітньо відома колядка «Щедрик» в обробці для хору М. Леонтовича.

**Комічна опера** – жанр опери комедійного змісту, що склався в країнах Європи у XVIII ст. В порівнянні з оперою-серією, яка тоді побутувала, коло сюжетів значно розширилося – від легкої буфонади з інтригуючим змістом до серйозної комедії. В музиці спостерігався більш тісний зв'язок з народними і побутовими інтонаціями, аріозний стиль став простіший; більша увага приділялася змалюванню характеру дійових осіб. В різних країнах з'явилися окремі різновиди комічної опери: в Італії – операбуффа, у Франції – опера-комік, в Англії – баладна опера, в Німеччині, Австрії – зінгшпіль, в Іспанії – топаділья і сарсуела.

Досягнення комічних оперних жанрів були розвинуті і видозмінені В. А. Моцартом, К. М. Вебером, Дж. Верді, Ж. Оффенбахом та ін. Кондак – жанр візантійської церковної поезії і музики. Основоположником жанру вважається візантійський поет і співак Роман Сладкоспівець (кінець V – поч. VI ст.). Його кондаки являють собою багатострофні драматичні поеми. Кондакарний спів розповсюдився далеко за межі Візантійської імперії, в тому числі і на Київській Русі.

**Консонанс** (від лат. consonantia – злагоджене звучання) – благозвучне сполучення тонів у їх одночасному звучанні. До консонансів відносяться інтервали (чиста пріма, октава, квінта, кварта, великі і малі терції, сексти) і тризвуки (складені із цих інтервалів). В хоровому виконавстві правильне інтонування консонансних інтервалів, акордів має велике значення для хорового строю.

**Контральто** (від італ. contralto) – самий низький жіночий голос з діапазоном фа малої октави – фа другої октави. Тембр густий, щільний;

найбільш характерне звучання, тембр, що нагадує англійський ріжок, від соль малої октави – до соль першої октави.

**Концерт** (від лат. *concerto* – змагаюсь) – це:

1. Публічне виконання музики за певною програмою.
2. Твір для одного або декількох виконавців, в якому частина інструментів або голосів протистоїть всьому ансамблю (оркестру). Найбільш популярним різновидом жанру є концерт для солюючого інструменту з оркестром. Особливі різновиди – концерти для голосу (голосів) з оркестром і для хору а капела. Ранні вокально-поліфонічні концерти виникли в Італії в кінці XVI – початку XVII ст. В них використовувався різний склад виконавців – вокалістів та інструменталістів.

**Концертмейстер** (від нім. *konzertmeister*) – це:

1. Піаніст, який допомагає виконавцям – співакам та інструменталістам – розучувати партії і акомпануючий на концерті.
2. Перший скрипач оркестру.
3. Ведучий музикант в кожній із струнних груп оркестру.

**Кульмінація** (від лат. *culmen* – вершина) – найбільш напружений момент в музичному творі або в будь-якій його частині. Як правило, кульмінаційний звук або зворот утворюється в мелодії частіше всього на сильній долі, і виділяється своєю висотою і тривалістю. Завданням виконавця являється виявити і розкрити виразний зміст кульмінації.

**Куплет** (від фр. *couplet*) – розділ пісні, який складається з одного проведення всієї мелодії і однієї строфи поетичного тексту. При виконанні частинних строф мелодія зазвичай повторюється в точності або з незначними варіаціями. В результаті створюється куплетна форма, характерна для більшості пісень різних народів, а також багатьох професійних творів пісенного жанру. Нерідко куплет починається заспівом, і закінчується приспівом. Куплетна форма – поширена форма вокальних творів, в яких одна і та ж мелодія повторюється в незмінному чи, злегка варійованому вигляді, але при кожному повторенні виконується з новим текстом. В куплетній

формі мелодія повинна відображати загальний характер пісні і підходити до тексту всіх куплетів. Куплетними є переважна більшість усіх народних пісень.

**Ланцюгове дихання** – вид хорового дихання, при якому співаки змінюють дихання не одночасно, а «по ланцюжку», підтримуючи безперервність звучання.

**Лібрето** (від італ. libretto – книжечка) – це:

1. Словесний текст музично-драматичного твору (опери, оперети, в минулому ораторії). Джерелом сюжету лібрето зазвичай являється художня література (міфи, казки, поеми, романси і т. д.). Інколи композитори самі створювали лібрето для своїх опер (Р. Вагнер, К. Орф, М. А. Римський-Корсаков).

2. Короткий виклад змісту опери, оперети, балету. 3. Літературний сценарій балету. Лірична опера – різновид французької опери, яка склалася в другій половині XIX ст. Виникла на противагу великій опері як прояв тенденції до поглиблення психологічного початку в оперному мистецтві. Для опер цього жанру характерне реалістичне відображення душевного світу людини, їх музична мова відрізняється демократичністю, включає в себе інтонації танцювальних та інших побутових жанрів музики тієї епохи. Яскравими представниками ліричної опери являються Ш. Гуно, Ж. Массне, Л. Деліб.

**Лірична трагедія** (від фр. tragedie lyrique) – жанр французької героїко-трагічної опери XVII – XVIII ст. Лірична трагедія являла собою монументальний величний твір із п'яти актів з прологом і заключним апофеозом. Сюжети запозичені із античної міфології, близькі до французької класичної трагедії. Лірична трагедія змістовна патетичними виражальними речитативами, аріозо, аріями, ансамблями, хорами і великими оркестровими вступами-симфоніями, які стали називатися французькими увертюрами.

**Люфтпауза** (від нім. luftpause – повітряна паза) – невелика, ледь помітна перерва у звучанні при виконанні музичного твору.

Використовується для підкреслення початку нової фрази, розділу. Інколи позначається в нотах комою, але в основному витримується виконавцем на власний розсуд.

**Маска** (від фр. *masque*) – це:

1. Термін, який застосовується у вокальній практиці) – це суб'єктивні відчуття вібрацій, резонування у верхній частині обличчя (яка прикривається маскою на маскарадї), що виникає у співака під час співу. Вона пов'язана з присутністю в голосі співочої форманти. Відчуття маски – показник правильного голосоутворення, процес співу при цьому здійснюється більш легко і вільно, голос звучить яскраво і дзвінко.

2. Розважальна вистава в Англії XVI – XVII ст., яка побутувала при дворі або в будинках аристократії. Маска складалася із чергування танців, співу, діалогів, комічних інтермедій, інструментальної музики, що об'єднувалися сюжетом на міфологічні, або пасторальні теми. Постановка масок характеризувалася пишністю, багатством костюмів, розкішними декораціями. Маска підготувала народження англійської опери.

**Медіум** (від лат. *medius* – середній) – термін, який використовується у вокальній педагогіці для позначення середньої частини діапазону жіночого голосу. Медіум жіночих голосів має мікстову природу. У сопрано медіум займає зазвичай від фа першої октави – до фа другої октави, у мецо-сопрано – від ре першої октави – до ре другої октави.

**Мелізми** (від грец. *melisma* – пісня, мелодія) – це:

1. Мелодичний відрізок (колоратури, рулади, пасажі та інші вокальні прикраси) і цілі мелодії, виконувані на один склад тексту (звідси вираз «мелізматичний спів»).

2. Мелодична прикраса у вокальній та інструментальній музиці. До мелізмів відносяться: форшлаг, мордент, групетто, трель. В нотному письмі мелізми позначаються за допомогою спеціальних знаків, або виписуються дрібними нотами.

**Мелодекламація** (від грец. *melos* – мелодія, від лат. *declamation* – декламація) – художнє читання віршів або прози на фоні музичного супроводу, а також твори, в основі яких лежить таке співвідношення тексту і музики. Мелодекламація виникла уже в античному театрі. В XIX ст. вона нерідко використовувалася в опері К. М. Вебер «Чарівний стрілок». З кінця XIX ст. мелодекламація як концертно-естрадний жанр користувалася великою популярністю у ближньому зарубіжжі. У XX ст. мелодекламація набуває рис, які зближують її з речитативом – т. зв. мелодрама, в якій за допомогою особливих знаків фіксується ритм і висота звуків голосу.

**Мелодія** (від грец. *melodia* – пісня) – змістовне одноголосне чергування звуків, основний виражальний засіб музики. В мелодії важливе значення має звуковисотна лінія, лад, ритм, музична структура. Мелодія може здійснювати художній вплив як сама по собі (в одноголоссі), так і в сукупності з мелодіями в інших голосах (поліфонія), або з гармонічним супроводом (гомофонія). У вокальній музиці при виконанні мелодії необхідно розкрити інтонаційну виразність, підкреслити кульмінацію за допомогою вміло розставлених динамічних і агогічних відтінків, виявити співвідношення музики і тексту.

**Мецца воце** (від італ. *mezza voce* – впівголосу) – спів у динаміці *mezzo piano* із збереженням всіх якостей опертого, мішаного звукоутворення, але з переважаючою фальцетною роботою голосових складок. Використання такого роду міксту дозволяє співаку бути добре почутим в залі при затраті досить малих зусиль. Володіння технікою *mezza voce* – показник технічної майстерності вокаліста.

**Мецо-сопрано** (від італ. *mezzo-soprano*; від *mezzo* – середній) – жіночий голос, що займає проміжне положення між сопрано і контральто. Діапазон мецо-сопрано – ля-малої октави – ля (сі) другої октави. Характерними ознаками цього типу голосу являється повнота звучання в середньому регістрі і м'які, глибокі низькі ноти. Мецо-сопрано буває двох видів: високе (ліричне) мецо-сопрано, яке володіє більш легким і високим звуком, і низьке,



наближене до контральто. Партія мецо сопрано Кармен (опера «Кармен» Ж. Бізе), Амперис («Аїда» Дж. Верді), Любаша («Царская невеста» М. А. Римського-Корсакова) і т. д. В хорі мецо-сопрано входять в партію перших альтів.

**Мікст** (від італ. *mixtus* – змішаний) – реєстр співочого голосу, в якому змішуються грудне і головне резонування. Завдячуючи вірному знаходженню міри включення у фонацію, грудного і фальцетного механізмів роботи голосових складок розвивається повноцінне звучання голосу, що дозволяє на протязі двохоктавного діапазону співати без реєстрових переходів. В основі розвитку міксту у чоловіків лежить вміння прикривати голос, плавно змінювати роботу голосових складок, у жінок – вміння переносити звучання медіума на звуки грудного реєстру. У добре навчених співаків голос на всьому діапазоні звучить однаково по тембру. В залежності від індивідуальності деякі співаки в нижньому відрізку діапазону залишають грудне звучання, плавно переходячи на мікстове, починаючи з середини або в області перехідних нот. В цьому випадку звучання верхнього прикритого відрізка діапазону дещо відрізняється від нижнього – грудного.

Мікстове звучання може бути легким, близьким до фальцету, а може бути таким же гучним і потужним, як і грудне. Вибір характеру міксту (ступені прикритості) диктується індивідуальністю голосу співака.

**Міміка** – виразні рухи м'язів обличчя, що відображають почуття людини. У вокальному мистецтві слугує зоровим доповненням до слухових вражень від виконання. Міміка співака повинна органічно витікати із його виконавських завдань. Частими дефектами міміки являються гримаси: викривлення рота, його стандартне штучне положення (у формі посмішки, або з губами, витягнутими вперед), зморщення чола і т. д. Дані недоліки важко піддаються виправленню, тому в процесі виховання голосу слід звертати постійну увагу на природність міміки і відсутність будь-яких м'язевих напружень, що супроводжують спів.

**Мішаний хор** – співочий колектив, який складається із різнорідних голосів, тобто сопрано, альтів, тенорів, басів. В неповному мішаному хорі відсутня одна яка-небудь партія.

**Монодія** (від грец. monodia – пісня одного співака) – це:

1. Одноголоса мелодія, виконувана одним або декількома (в унісон) співаками. Прикладами одноголосної (монодійної) музики являються григоріанський спів, знаменний розспів.

2. В Древній Греції – спів одного співака, сольне або з акомпанементом. В монодії з акомпанементом інструмент дублював вокальну партію. Спів під акомпанемент авлоса називався авлодією, із супроводом кіфари – кіфародією.

3. Вид сольного співу, який виник в Італії у XVI ст. як наслідування древньогрецькому мистецтву. Цей стиль, названий речитативним, отримав своє вираження в операх і сольних мадригалах Я. Пері, Дж. Каччіні, Дж. Монтеверді.

**Мотет** (від фр. motet; від mot – слово) – жанр вокальної багатоголосної музики, який зародився у Франції у XII ст. До XVI ст. залишався важливішим жанром духовної і світської музики в Західній Європі. Першочергово, мотет об'єднував декілька самостійних мелодій з різними текстами, де нижній голос (тенор) виконував свою партію на латинській мові, а другий голос – знаходився над тенором (т. зв. motetus), і додаткові голоси (duplum і triplum), виконувались на розмовній французькій мові. Зміст французьких текстів був побутовим, іноді любовного або жартівливого характеру. Кожен голос мотету узгоджувався лише із сусіднім по висоті, тому у звучанні цілого нерідко зустрічались дисонуючі співзвуччя. Існували мотети для хору з інструментальним супроводом.

Подальший розвиток мотет отримав у творчості Г. Дюфаї, Й. Онегема, Жоскен Дебре (який першим почав використовувати єдиний для всіх голосів текст), О. Лассо, Дж. Палестрина. Мотет XVI – XVII ст. – це розвинений складний і урочистий за характером хоровий твір з добре узгодженими в

ритмічному і гармонічному відношенні голосами. У XVII ст. розвиток мотету у творчості різних композиторів зіграв роль у створенні духовної кантати. Вершиною розвитку жанру являються 8 мотетів Й. С. Баха. В подальшому до мотету звертались Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт, Й. Брамс та ін.

**Музичний слух** – це:

1. Здатність людини сприймати музику. Музичний слух характеризується широким діапазоном сприйняття високих звуків – від 16 Гц (до субконтроктави) до 20 000 Гц (приблизно мі-бемоль сьомої октави). Чіткіше за все сприймається висота звуків у зоні від 500 до 3000-4000 Гц, де знаходяться всі форманти голосних мови і співочі форманти. Розрізняють абсолютний слух (здатність впізнавати і визначати висоту окремих звуків без попередньої настройки) і відносний (здатність визначати звуковисотні інтервальні співвідношення між звуками). Для музиканта важливо розвивати внутрішній слух – здатність уявляти мелодичну послідовність без реального звучання «подумки». Музичний слух розвивається в тісному взаємозв'язку з голосом як природнім інструментом вираження музичних вражень. У більшості людей мелодія, уявлена внутрішнім слухом, знаходить вираження у співі; в цьому випадку говорять про активний слух. Однак, зустрічаються особистості, які володіють розвиненим музичним слухом, але не навчилися управляти своїм голосовим апаратом і не в змозі точно відобразити почуту мелодію, таке явище називається пасивним слухом. У музично обдарованих людей зв'язок між слухом і голосовим апаратом зазвичай настільки тісний, що внутрішнє чуття мелодії обов'язково викликає рухому реакцію голосового апарату. Вокалісти сприймають музику не тільки слухом, але й м'язами голосового апарату. Для оцінки висоти звуку співак (якщо він не володіє абсолютним слухом), як правило, обов'язково відобразить його голосом, тобто введе в роботу голосові складки, «торкнеться» звуку м'язами. М'язеве відчуття звуку разом з іншими відчуттями, які супроводжують спів (вібраційні відчуття, підкладкового тиску, «стовпу» повітря), утворюють специфічне сприйняття звуку, що називається вокальним слухом. Вокальний

слух необхідний педагогу-вокалісту для того, щоб оцінити правильність роботи голосового апарату учня не тільки за слухом, але за своїми м'язевими і дихальними відчуттями. Вокальний слух потрібен співаку для контролю за голосоутворенням.

2. Здатність людини сприймати «музичну мову» та її образно-виразну суть. Ця здатність заснована, перш за все, на вмінні розрізняти і відтворювати відносну висоту музичних звуків. Розвиток відносного слуху досягається активним слуханням музики, грою на музичних інструментах, а також спеціальними заняттями сольфеджіо. Рідше зустрічається абсолютний слух – абсолютна пам'ять на висоту звуку. Люди, що володіють таким слухом точно вказують висоту звуку, не порівнюючи ні з яким іншим. Для розвитку музиканта велике значення має і внутрішній слух, тобто здатність внутрішньо слухати музику, а також вміння подумки відтворити її, читаючи ноти.

**Мутація** (від лат. mutation – зміни, переміни) – це:

1. Перехід від дитячого голосу в голос дорослого. Вікові кордони мутації, пов'язані з національною належністю і кліматом – від 10 до 17 років (для народів Середньої Європи, частіше настає в 14 – 16 років). У дівчат ця переміна проходить плавно і часом проходить зовсім непомітно, що пов'язано з поступовим і рівномірним ростом гортані, яка не змінює своєї природньої конфігурації. У хлопчиків у результаті значної зміни конфігурації гортані голосові склади подовжують до 2-2,5 см проти 1,5 (у середньому) у жінок. Довготривалість процесу перебудови гортані у хлопчиків займає, як і у дівчат 1,5 – 2 роки, розповсюджуючись на весь вік статевого дозрівання. Однак, ломка голосу хлопчиків, його охриплість, нестійкість фонації можуть проявитися різко на протязі декількох тижнів. Це пояснюється тим, що звично стара фальцетно-мікстова функція гортані приходить до протиріччя з новою структурою, для якої природній грудний тип вібрацій. В цей період встановлення нових «взаємовідносин» між гортанню, порожнинами надставної трубки і диханням голосові складки бувають з почервонінням,

відмічається забагато слизу, швидка втомлюваність. Нова гортань та інші анатомічні та фізіологічні особливості дорослого чоловічого організму можуть бути менш сприятливі для утворення красивого співочого звуку. Для збереження вдалої для співу конструкції гортані хлопчика в XVII – XVIII ст. була широко розповсюджена кастрація. До недавнього часу побутувала думка, що під час мутації хлопчики не повинні співати. Однак практика багатьох хормейстерів показує, що заняття співом в цей період з використанням обмеженого діапазону і помірної динаміки сприятливі для розвитку голосу.

2. Зміни, ломка голосу у хлопчиків та дівчаток з настанням перехідного віку. Такий перехід, від дитячого до дорослого голосу зазвичай супроводжується пониженням співочого діапазону приблизно на октаву.

**М'язеві прийоми** – спосіб прямої усвідомленої дії на роботу окремих частин голосового апарату. У вокальній педагогіці широко розповсюджені прийоми, пов'язані з впливом на дихання (наприклад, вимога зробити вдих того чи іншого типу), гортань (наприклад, спів на пониженій гортані), артикуляційний апарат (спів на зівку), на посмішці (з укладеним язиком та ін.). М'язевими прийомами варто користуватися з великою обережністю, так як вони порушують цілісну координацію м'язів, характерну для голосоутворення. Єдиних, підлаштованих для всіх співаків прийомів не встановлено. Користування ними вимагає ясного розуміння фізіології голосоутворення при невід'ємному контролі за якістю звучання голосу.

**Мюзикл** (від англ. musical; від musical comedi – музична комедія) – музично-сценічний жанр, який об'єднує в собі музичне, драматичне, хореографічне, оперне мистецтва. Для мюзиклу характерні гостра драматична колізія, велика динамічність дії, різнобарв'я музичних пісенних форм. Мюзикл виник в кінці XIX ст. в США. Його витoki ведуть до оперети і театральним розважальним виставам – рев'ю, шоу, мюзикл-холу, екстравагантності. Багато чого запозичивши від цих жанрів, мюзикл виробив свою мову, свою структуру. Остаточо сформувавшись як самостійний жанр

в 1920 – початок 1930 рр., мюзикл розвивався в бік розширення тематики, ускладнення музичної драматургії та мови.

В 1940 – 1950 рр. створюються твори на сюжети В. Шекспіра, Ч. Діккенса, Б. Шоу та ін. Кращі мюзикли цих років – «Оклахома» і «Звуки музики» Р. Роджера, «Моя прекрасна леді» Р. Лоу та ін. В кінці 1960 р. мюзикл витісняє рок-опера

**Навички** – це:

1. Автоматизовані дії, які формуються на основі багаторазових вправлянь.

2. Вдосконалені шляхом багаторазових вправ компоненти вмінь, що виявляються в автоматизованому виконанні дій.

**Народна манера співу** – характеризується різким поділом регістрів, великою відкритістю звука. В нашій країні існує велика кількість хорових колективів, а також співаків-солістів, які співають в народній манері.

**Наспів** – мелодія, призначена для вокального (рідше інструментального) виконання; зазвичай цей термін застосовують до мелодій народних пісень. Настрій – це загальний емоційний стан, який своєрідно забарвлює на певний час діяльність людини, характеризує її життєвий тонус. Розрізняють позитивні настрої, які виявляються у бадьорості та негативні, які пригнічують, демобілізують, викликають пасивність.

**Нейрохронаксична теорія голосоутворення** – теорія, яка пояснює роботу голосових складок дією нервових імпульсів, що потрапляють із кори головного мозку до голосових м'язів. Була аргументована в 1951 р. французьким вченим Р. Юссоном. Нейрохронаксична теорія являється дискусійною і не отримала загального визнання. У світовій науці домінує міоеластична теорія.

**Носова і додаткова порожнини** – розташовані в кістках лицеві частини черепа. Носові ходи щілеподібної форми покриті слизовою оболонкою і служать для вологості, безпороховості та зігрівання повітря під час вдиху. У співі вдих через ніс завжди переважає, якщо цього дозволяє

музична фраза, темп твору і т. п. Ряд невеликих придаткових порожнин, із яких найкрупніші – гайморові лобні пазухи, також наповнені повітрям. Під час співу при наявності в тембрі голосу високих обертонів (в тому числі високої співочої форманти) ці порожнини резонують, викликають відчуття сильного тремтіння в області обличчя та тім'ячка, яке називають головним резонуванням.

**Носовий призвук** – виникає в тембрі голосу при опущеному м'якому піднебінні, коли частота звукових хвиль безпосередньо потрапляє в носову порожнину. Часто спостерігається в тенорів при співі верхніх нот. Носовий призвук (гнусявість) являється дефектом і виправляється вправами, пов'язаних із підняттям м'якого піднебіння, прийомом зівка, звільненням від зайвої напруги заднього відділу ротової порожнини і глотки.

**ober** – високий, tone – звуки) – призвуки, розташовані вище основного тону, за яким визначається висота звуку. Джерело звуку (струна, повітряний стовп, голосові складки) коливаються не тільки всією своєю довжиною і масою, але і окремими частинами. Коливання джерела звуку в цілому породжує частоту, яка визначає висоту звуку – основний тон. В результаті часткових коливань виникають обертони, які впливають на забарвлення звучання. Розрізняють обертони гармонічні, які частотою в 2, 3, 4 і т. д. рази вищі основного тону і утворюють разом з ним так званий натуральний ряд звуків, і негармонічні, що підкорюються іншим закономірностям.

В струнних музичних інструментах тембр звуку залежить від структури і форми дек. В голосовому апараті, як і в духових інструментах утворення кінцевого тембру залежить від резонаторів. Здатність обертонів утворювати тембр звуку широко використовується в музично-виконавській практиці. У співаків той чи інший набір обертонів, що виникає в голосовій щілині залежить від щільності змикання голосових складок, ступені їх натягнутості, включення у вібрацію тієї чи іншої частини м'язевої маси. При щільному змиканні голосових складок характерним для звучання в грудному регістрі виникає багатий набір обертонів (до 30-ти), що створює умови виникнення

резонансу в головному і грудному резонаторах. При нещільному змиканні в грудному регістрі (недозмикання, придихання), зменшує звук, втрачає яскравість, дзвінкість.

При фальцеті, коли коливаються лише краї складок і між ними залишається щілина, набір обертонів вихідного звуку вкрай обмежений (2-3 обертони).

**Одноголосся** – музичний виклад, який обмежений однією мелодичною лінією. Одноголосся являється історично найбільш ранньою формою музичного мистецтва.

**Однорідний хор** – хор, який складається із голосів одного типу – дитячих, жіночих, чоловічих, на відміну від мішаного хору.

**Округлення голосних** – більш округлене, «затемнене» звучання голосних при академічній манері співу. Голосна -а- звучить з елементом -о-; е – з елементом -оє-; -і- з елементом -и-.

**Опера** (від італ. *opera* – праця, справа, твір) – це:

1. Рід музично-драматичного твору, в якому поєднуються слово, музика, сценічна дія, живопис (декорації). В основі опери лежить віршоване або прозаїчне лібрето, яке пишеться драматургом-лібретистом, або самим композитором. В структуру опери входять наступні елементи: інструментальний вступ (увертюра, антракти), сольні епізоди (арії, речитативи і т. п.), хори. Ряд наскрізних сольних і ансамблевих номерів, які об'єднані єдиною драматургічною дією, об'єднують сцени, які, у свою чергу, утворюють акти, або дії опери. Число дій у класичних операх коливається від 1 до 5.

Перші опери з'явилися на рубежі XVI – XVII ст. у Флоренції (Італія). Їх створення було пов'язане з відродженням древньогрецьких трагедій. Назва перших опер – *dramma per musica* (драма засобами музики) – розкриває сутність цього жанру. Ранні взірці опер, що належать Я. Пері, не збереглись. Опера швидко розповсюджується спочатку в Італії (Венеція, Рим, Неаполь), а потім в сусідніх європейських країнах. В середині XVIII ст. формуються



національні оперні школи в Італії, Франції, Англії, Німеччині, в яких проходить народження і становлення різновидів оперного жанру (операсерія, опера-буфа, зінгшпіль, баладна опера, лірична опера, опера комік, лірична трагедія та ін.). В процесі розвитку опера зазнала значної еволюції, з'явилися нові жанрові різновиди – велика опера, лірична опера.

Підсилення драматичного начала в опері привело до виникнення музичної драми (Р. Вагнер). У ХХ ст. процес взаємодії і синтезу оперних жанрів приводить до появи творів мішаного типу, яким важко дати однозначне визначення. З'являються опери-ораторії, сценічні кантати, оперні мініатюри та ін.

2. Синтетичний вид музичного мистецтва, зміст якого втілюється в сценічних музично-поетичних образах, яких зображують актори. Оперний спектакль відрізняється від драматичного тим, що він музичний, головне в ньому – музика. Актори в оперному спектаклі замість того, щоб говорити – співають. Усе, що відбувається на сцені, розкривається і в музиці.

Опера – музично-драматичний твір, що поєднує різні види мистецтва: музику (солісти, ансамблі, хор, оркестр), драматичну дію, образотворче мистецтво (декорації, костюми), хореографію. Складовими частинами опери є: арії, ансамблі, речитативи, хори, балетні сцени, увертюра. Складність виконання опери полягає у тому, що у ній існує єдність трьох мистецтв: вокального, музичного і сценічного. Якщо актор, опанувавши кожним з них окремо, не зумів об'єднати їх в одне ціле, йому важко створити правдивий образ. У гармонійному сполученні перебуває і музика, слово, ритм, рух, майстерність актора. Зневага одним із цих компонентів порушує цілісність сприйняття образу. Добрі або злі вчинки героїв опери відображаються у їхніх музичних характеристиках.

Музика ніби розширює межі сюжету, говорячи нам про героїв опери те, що ніякими словами не виразити. Вона вводить нас у світ почуттів настільки глибоко, що ми починаємо розуміти їх і без слів.

**Опера-балет** (від фр. opera-ballet) – різновидність опери, який утворився на рубежі XVII – XVIII ст. у Франції під впливом комедійних балетів. Опера-балет складається із чергування танцювальних сцен з аріями, речитативами, ансамблями та ін. На першому плані не розвиток сюжету, а яскравість, декоративність вистави. Перші опери-балети створені А. К. Детушем, А. Кампра («Венеціанські святкування»). Вершиною розвитку жанру стали опери-балети Ж. Ф. Рамо «Галантна Індія», «Святкування Геби», «Сюрпризи Амура» та ін. У XIX – XX ст. з'являються окремі опери-балети на міфологічний і казковий сюжети.

**Опера-буффа** (від італ. opera buffa) – італійський різновид комічної опери, яка зародилася у 30-ті роки XVIII ст. Виникла із комічних інтермедій, що виконувалися між актами опери серія. Першою оперою-буффа, яка поклала початок самостійному існуванню жанру, стала інтермедія Дж. Б. Перголезі «Служниця – пані». Для опери-буффа характерний побутовий сюжет, невелика кількість дійових осіб, стрімкий розвиток дії, яскравість мелодики, близької до народної пісенності. Опера-буффа вивела на сцену персонажі із народу (слуг, торговців, солдат) – на противагу героям опери серія (богам, німфам, полководцям).

Серед композиторів, які писали оперу-буффа Дж. Паїзіелло («Мельничиха»), Д. Чимароза («Таємний шлюб»). Традиції опери-буффа розвивали і по-новому перетворювали В.-А. Моцарт («Весілля Фігаро»), Дж. Россіні («Севільський цирюльник»), Г. Доніцетті («Дон Паскуале») та ін. Опера комік (від фр. opera comique) – французький різновид комічної опери, що утворилася в середині XVIII ст. Виникла в паризьких ярмаркових театрах як пародія на велику придворну оперу. Спочатку являла собою гостросатиричний спектакль зі вставними музичними номерами – водевілями, арієтами на злободенні теми. З часом роль музики зросла, і до середини XVIII ст. комічна опера сформувалася як музично-театральний жанр.

На відміну від опери-буфа, речитативи в ній були замінені розмовними діалогами, тематика стала більш різнобарвною (від побутової до казкової і екзотичної). Серед кращих комічних опер XVIII ст. – «Дезертир» П. А. Монсіні, «Річард Левове серце» А. Е. Гретрі. У XIX ст. комічні опери набули рис романтизму. В жанрі опера комік (з розмовними діалогами) створена глибоко трагедійна опера Ж. Бізе «Кармен». Опера-серія (від італ. *opera-seria* – серйозна опера) – жанр італійської опери, який виник у кінці XVII – XVIII ст. у творчості композиторів неаполітанської оперної школи. Для опери-серія характерні героїкоміфологічні і легендарно-історичні сюжети, розподіл функцій музики і слова. Драматична інтрига розгорталася в речитативах, емоції героїв втілювалися в розгорнутих віртуозних аріях, рідше в ансамблях певних типів – героїчних, ліричних, скорботних.

Таким чином, музика розкривала лише деякі сторони драми. Панування співаків-віртуозів на оперній сцені привела до кризи опери-серія, яку в середині XVIII ст. почали називати «концертом у костюмах». Це призвело до прагнення композиторів поглибити виразність співу, посилити роль оркестру. Поступово назва «опера-серія» втрачає своє початкове значення. В жанрі опера-серія працювали композитори А. Скарлатті, Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк.

**Оперета** (від італ. *operetta* – маленька опера) – музично-сценічний твір комедійного змісту, в якому музично-вокальні і танцювальні номери чергуються з розмовними епізодами. Як самостійний жанр оперета народилася у Франції у середині XIX ст. Перші оперети відрізнялися сатиричним спрямуванням, злоденністю, гостротою розуму («Перикола», «Прекрасна Олена» Ж. Оффенбаха); в подальшому у французькій опереті посилювались ліричні риси, почали використовуватися лірико-романтичні сюжети («Мадемуазель Нітуш» Д. Ерве). Венеційська оперета розвивала традиції французької; в музиці отримали використання мелодика і форми австрійської побутової музики («Летюча миша», «Циганський барон» Й. Штрауса), інтонації і ритми угорського фольклору («Весела вдова» Ф.

Легара, «Княгиня чардашу», «Мариця» І. Кальмана). Розвиток американської оперети у 20-х рр. ХХ ст. привів до виникнення мюзиклу.

**Оперний спів** – виконання оперних партій. В оперному співі зазвичай втілюються глибокі людські пристрасті, сильні хвилювання, викликане гострими напруженими драматичними конфліктами. Оперний спів завжди крупний, випуклий, яскравий. Він вимагає від співака широкої динамічної палітри голосу, емоційного виконання, вміння створювати живі, реалістичні образи, чіткої дикції. Голос оперного співака – сильний, темброво насичений, з широким діапазоном, здатний витримувати теситуру оперних партій, пробиватися через щільне звучання оркестру, наповнювати великі приміщення (оперні голоси сучасних співаків зазвичай мають силу 110 – 120 децибел за метр від ротової порожнини).

Вимоги до співочого оперного голосу історично змінювалися. В епоху бельканто у співі особливо цінувалися гнучкість, техніка біглості, бездоганна кантилена, використовувалися натуральні реєстри, сила голосу не мала значення першочерговості. Із середини ХІХ ст. у зв'язку з драматизацією партій, збільшення складу оркестру і розмірів театральних приміщень почали потребуватися сильні об'ємні голоси з повноцінно звучними верхніми нотами. У вокальних партіях сучасних опер використовується речитативний принцип побудови мелодії, великі інтервальні стрибки, різкі зміни динаміки і темпу, часто незручна теситура, крайні звуки діапазону. Все це робить необхідним звернути особливу увагу на техніку співу, розвиток і удосконалення слуху. Репертуар оперних театрів включає в себе кращі зразки всіх оперних стилів, твори композиторів різних національностей, тому співак повинен володіти різними видами звуковедення.

Для оперного співака важливо строго дотримуватися свого типу і характеру голосу, вірно вираховувати рівень технічного оздоблення при входженні у репертуар. В цьому сенс поступового розвитку голосу і його довголіття. Оперний спів опановується лише на оперній сцені за участі

оркестру. Важливим підготовчим ступенем являється засвоєння репертуару в оперних студіях, які існують при багатьох консерваторіях.

**Опора** – термін, який використовується у вокальному мистецтві для характеристики стійкого правильно оформленого співочого звука («оперте звучання») і манери голосоутворення («спів на опорі»). При оперному звучанні голос володіє всіма необхідними вокальними якостями: дзвінкістю, округлістю, стійким вібрато і вільним виконанням різних видів вокальної техніки. Суб'єктивне відчуття опори у різних співаків може бути різне. Одні відчують її як певну ступінь напруження дихальних м'язів; інші – як стовп повітря, що опирається в піднебіння або зуби; треті – як відчуття гальмування повітря на рівні гортані (звідси вираз «опора дихання», «опора звука», «опора звука на диханні» і т. д.).

Відчуття опори не являється вродженим, воно розвивається в процесі засвоєння вокальної техніки. Ведучі, найбільш яскраві відчуття при співі визначають для кожного співака його інтерпретацію опори.

**Ораторія** (від італ. oratorio, від лат. oratorium – моельня) – монументальний музичний твір для хору, співаків-солістів і оркестру, призначений, як правило, для концертного виконання. Ораторія виникла на рубежі XVI – XVII ст. майже одночасно з оперою і кантатою; має з ними спільні риси. Подібно опері, вона містить сольні арії, речитативи, ансамблі, хори, розвивається на основі драматичного сюжету. На відміну від опери в ораторії літературний текст переважає над драматичною дією. Від кантати ораторія відрізняється масштабністю форми, розгорнутим сюжетом. Першоджерельно ораторія створювалася в основному на біблійні і євангельські тексти і була призначена для виконання в храмі під час церковних свят (один із різновидів «страстей»). Поступово ораторія набула більш світського характеру і перейшла на концертну естраду.

Високого розквіту ораторія досягла у творчості Г. Ф. Генделя (він написав 32 ораторії, в тому числі «Мессія», «Самсон», «Іуда Маккавей»), Й. С. Баха («Страсті по Іоанну», «Страсті по Матфею», «Різдвяна ораторія»), Й.

Гайдна («Створення світу», «Пори року»). В XIX ст. твори в цьому жанрі створювали Л. Бетховен, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Ліст, Г. Берліоз. В XIX ст. створився жанр опери-ораторії, яка може виконуватися як на концертній естраді, так і в театрі.

**Партесний спів** (від лат. partes – голоси) – стиль української і російської багатоголосної хорової музики. В партесному співі хор ділиться на партії (дисканти, альти, тенори, баси), які в свою чергу поділяються на голоси. Кількість голосів досягало числа 12, в деяких випадках – 16 і більше. Твори партесного стилю часто являли собою обробку мелодій знаменного розспіву. Ведуча мелодія знаходила своє місце в теноровій партії, бас служив основою гармонії, а верхні голоси її доповнювали. Створювалися і вільні композиції без використання мелодій розспівів. Тексти запозичувалися в основному із церковної служби. В 1-й половині XVIII ст. отримав розвиток жанр партесного концерту.

**Партитура** (від італ. partitura, від лат. partio – ділю, розподіляю) – це:

1. Нотний запис багатоголосного музичного твору для хору, оркестру чи камерного ансамблю, в якому зведено в одне ціле партії окремих голосів та інструментів. Партії виписуються в партитурі по строчно, одна над одною. В хоровій партитурі порядок розподілу партій такий: зверху занотовані партії жіночих голосів, або верхніх дитячих, а внизу – чоловічі, або низькі дитячі.

2. Нотний запис твору хорової, ансамблевої або оркестрової музики, в якій злиті воєдино всі партії окремих інструментів або голосів. Партії в певному порядку розташовані одна під одною (кожна на своєму нотоносці). В хоровій партитурі голоси розташовані зверху вниз від високих до низьких. В оркестровій партитурі партії розташовані по групах; якщо у творі приймають участь соліст або хор, то їх партії розташовані над партією струнних інструментів.

**Партія** (від лат. pars – частина; partio – ділю) – це:

1. В багатоголосному творі вокальної, вокально-інструментальної музики, одна із його складових частин, яка призначена для виконання

окремими голосами (групою однорідних голосів) або на окремому інструменті (групою інструментів), наприклад, партія сопрано в хоровому творі, партія першої скрипки в струнному квартеті і т. д. В оперній музиці партії солістів називаються не тільки по типу голосу, але і по імені героя опери (партія Аїди, партія Керубіно і т. д.).

2. Група однорідних голосів у хорі, яка виконує в унісон свою мелодію.

3. Нотний запис окремої партії багатоголосного твору.

**Пасаж** (від фр. *passage* – перехід) – послідовність звуків у швидкому русі, часто зустрічається у віртуозній музиці. Розрізняють пасажі гамоподібні, акордові (побудовані на арпеджію) і змішані.

**Перехідні звуки** – це звуки, які лежать на кордоні натуральних регістрів голосу. Вони можуть бути виконані як одним, так і іншим регістровим механізмом голосових складок. Кожен тип голосу володіє своїми характерними, більш або менш постійними неперехідними звуками. В чоловічому голосі, який має два натуральні регістри розрізняють наступні перехідні звуки: у тенора – мі-фа – фа-дієз, рідше – соль першої октави; у баритона – ре-мі-бемоль, інколи мі першої октави; у басів вони варіюються від ля-сі-бемоль малої октави до до-до-дієз першої октави.

В жіночому голосі з його трьох-регістровою будовою є два переходи – із грудного регістру до центру (медіум) і з центрального в головний. У сопрано це відповідно мі-фафа-дієз першої октави і мі-фа-фа-дієз другої октави; у мецо-сопрано і контральто – до-до-дієз-ре першої октави і до-до-дієз-ре другої октави. В академічному співі розвиток змішаного регістру дає можливість зробити перехідні звуки непомітними. Наявність у професійному голосі відчутність переходу – показник його недосконалості.

**Підголосок** – мелодичний варіант основного наспіву в пісенному багатоголоссі. Так виник термін «підголоскова поліфонія». Підголосок підтримує основну мелодію, часто зливаючись з нею в унісон, або прикрашає її, орнаментує, інколи створює самостійні поспівки. Обов'язковою умовою є унісонне заключення наспіву.

### *Пісня* – це:

1. Найбільш поширений жанр вокальної музики, що об'єднує музичний образ з поетичним. Розрізняють пісню народну і професійну, що створена разом з композитором і поетом. Пісні класифікують за жанром (обрядові, побутові, ліричні, революційні), за сферою побутування (міські, сільські, солдатські, дитячі), за складом (одноголосні і багатоголосні), за формою виконання (сольні, хорові, ансамблеві, із супроводом, а капела) і т. д. Термін «пісня» в Німеччині (Lied), Англії (song), Франції (chanson) використовують і до романсу. Мелодія пісні являється узагальненим вираженням змісту тексту. Мелодія і текст у пісні подібні за структурою, складаються із рівних побудов (строф і куплетів). Пісні Давньої Греції – прості одноголосі мелодії (пеан, дифірамб, епіталама). В творчості трубадурів, труверів, мінензінгерів склалися багаточисельні пісенні форми: рондо, серенада, канцона та ін. У XVI – XVII ст. отримали розвиток багатоголосі жанри: вілланелла, фроттола, канцонета. У другій половині XVIII ст. пісенні форми займають чільне місце в західноєвропейській опері. Пісні та пісенні цикли створюються Л. Бетховеном, Ф. Шубертом, Р. Шуманом.

2. Одна із форм вокальної музики, що широко розповсюджена в народній музичній творчості, музичному побуті, а також в професійній музиці. Позиція звука – термін, який використовується у вокальній педагогіці для вираження впливу тембру на сприйняття висоти звука. Розрізняють високу і низьку позиції. Наявність в тембрі достатньої кількості високочастотних обертонів робить звук більш яскравим, дзвінким, світлим, легким, тобто високим за позицією. При нестачі високочастотних обертонів, він при тій же абсолютній висоті сприймається як більш глухий, низький. Зазвичай співак не чує відхилень, а скоріше відчуває їх за неточністю роботи голосового апарату. Позиційну нечистоту можна виправити, звернувши увагу на точність і правильність, техніку голосоутворення.



**Поліфонія** (від грец. polyphone – багатоголосся) – вид багатоголосся, побудований на одночасному співставленні та рухові двох або кількох мелодичних голосів. Поліфонія може бути:

- 1) імітаційною (канон, fuga);
- 2) контрастною (співставлення різних мелодій);
- 3) підголосковою.

Імітаційна та підголоскова поліфонії часто використовуються у хорових творах.

**«Польотність»** – це:

1. Властивість правильно поставленого співочого голосу бути добре почутим у залі. Польотність залежить від наявності в тембрі голосу високої співочої форманти, особливо добре сприймається слухом. Польотний голос навіть на *pianissimo* (pp) завжди достатньо визвучений, непольотний голос, не дивлячись на видимі зусилля співака, в залі його погано чути. Тому у вокальній педагогіці особливу увагу приділяють правильному тембровому оформленню звука, а не тільки розвитку його сили.

2. Властивість голосу співака переборювати значні відстані, заповнювати концертні зали великого масштабу, протистояти впливові навколишніх звуків (оркестр, хор).

Польотні голоси прекрасно звучать на великій сцені, добре чутні в усіх точках театральної зали, чітко виділяються серед звуків музичного супроводу та інших голосів.

**Портаменто** (від італ. portar la voce – переносити голос) – в сольному співі та грі на смичкових інструментах ковзаючий перехід від одного звука мелодії до іншого. Є одним із засобів виразності. На відміну від глісандо, яке вказане композитором в нотному запису, виконання портаменто надається на розсуд виконавця. Зловживання цим прийомом, що веде до манірності виконання, так само, як і невимушене портаменто («під'їзди» до звуків) неприпустимі.

**Постановка голосу** – це:

1. Процес розвитку і пристосування голосу для професійного використання. Постановкою голосу займаються школи співу. Існуючі вокальні школи: стара італійська, Велика Болонська, французька, німецька фонетична, нова італійська, російська школи. Кожна зі шкіл внесла новизну в методику по вдосконаленню розвитку співочого голосу. Також школи співу виправляють недоліки і недосконалості, створюючи музичний інструмент, що перетворює гортань, дихальну систему і резонатори на гармонійне ціле, яке породжує музичний звук, що відповідає естетичним і акустичним законам. Добре поставлений голос характеризується яскравістю, красою (правильно сформованим співочим тембром), силою і стійкістю звучання, невтомлюваністю і відсутністю необхідності в підсилювачі.

2. Процес розвитку в голосі якостей, необхідних для його професійного застосування. Голос може бути поставлений для сценічної роботи, ораторської мови, для співу в тому чи іншому жанрі вокального мистецтва. Поставлений голос володіє підвищеною витривалістю, красивим тембром, стійкістю, великою силою і діапазоном. Методика постановки голосу опирається на загальні принципи використання дихання, артикуляційного апарату, резонаторів.

**Почуття** – це специфічні людські узагальнені переживання ставлення до людських потреб, задоволення або незадоволення яких викликає позитивні або негативні емоції – радість, любов, гордість або сум тощо.

**Приголосні** – це звуки мовлення, які складаються з голосу і шуму або тільки шуму. Приголосні поділяються на тверді і м'які, пом'якшені, свистячі, шиплячі, носові, дзвінкі, глухі. Тверді: д, т, з, с, ц, дз, л, н, р м'які: д', т', з', с', ц', дз', л', н', р' Вимова цих звуків відрізняється тільки положенням язика в ротовій порожнині. Пом'якшені приголосні не є самостійними звуками фонетики української мови, а лише варіантні від твердих: б – б'; в – в'; п – п'; ф – ф'; ж – ж'; ч – ч'; ш – ш'; дж – дж'; г – г'; к – к'; х – х'; г – г'; м – м' – інші приголосні пом'якшеними бути не можуть свистячі: з; з'; ц – ц'; с – с'; дз – дз' шиплячі: ш; ч; ш'; дж. Ця група приголосних звуків поділена за

характером звучання. носові: м, н, н' – при їх творенні задіяна носова порожнина. дзвінки: б, д, д'; з, з'; дз; дз', ж, дж; г; г глухі: п; б; т'; с; с'; ц; ц'; ш, ч, к, ф, х.

У творенні цих приголосних звуків лежить рівень участі голосу і шуму. У творенні дзвінких приголосних присутні як шум, так і голос. Глухі творяться за відсутності голосу та за допомогою шуму. У мовному потоці звуки мови зазнають впливів, певних змін, іноді навіть відбуваються заміни одних звуків іншими.

**«Прикриття»** – вокальний прийом, який застосовується співаками-чоловіками при формуванні верхньої ділянки діапазону голосу вище перехідних звуків. Сутність прийому прикриття полягає в тому, що використовуючи голосні -у, -і, -о, тобто збільшуючи імпеданс на перехідних звуках і вище, співак знімає зайву напругу з голосових зв'язок, об'єднуючи їх перехід на змішане голосоутворення. Таким чином з'являється можливість співати верхній відрізок діапазону голосом повноцінно прикрашеним головним і грудним резонуванням.

Прикрите голосоутворення виникло у XIX ст. як практичне пристосування голосового апарату до нових вимог вокальних партій опер Дж. Мейєрбера, Ф. Галеви, Дж. Верді та ін. (розширений діапазон партій, перенесення кульмінацій у верхній регістр, підвищена щільність звучання оркестру). В широку практику введено французьким тенором Ж. Дюпре у формі *voix mixte sombre* – змішаного «притемненого» голосу. Основні правила засвоєння прикриття: пом'якшення звукоутворення в центрі діапазону, округлення голосу перед перехідними нотами, помірна сила звуку і плавна подача дихання.

Велику користь приносить чітке усвідомлення фізіологічного механізму чистих грудного і фальцетного типів роботи голосових складок, добре відчутних кожним співаком. При неправильному використанні прийому прикриття звук може стати «перекритим», глухим. Міра прикриття, що

найбільш конкретно підходить тому чи іншому співаку виробляється в процесі постановки голосу.

**Приспів** – друга частина куплетної пісні. На відміну від заспіву, текст якого в кожному куплеті оновлюється, приспів виконується на незмінний текст.

**Прімадонна** (від італ. *primadonna* – перша дама) – співачка, яка виконує головні (перші) партії в опері, або опереті.

**Проба голосу** – перевірка голосових даних з метою визначення типу голосу, діапазону, сили звука. Пробу голосів проводять педагоги-вокалісти, а також хормейстри при зачисленні співаків до хору.

**Прямий голос** – голос, позбавлений вібрато.

**Псалми** (від грец. *psalmos* – похвальна пісня) – біблійні поетичні гімни, написані царем Давидом. Псалми стали складовою частиною християнського богослужіння. Ранні псалми були одноголосними, а співали їх в унісон почергово два хори або соліст і хор. З XV ст. псалми стали багатоголосними, для підтримки голосів залучались інструменти. Музику різних жанрів на текст псалмів створювали Жоскен Дебре, О. Лассо, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Д. Бортнянський, Ф. Шуберт, Ф. Ліст та ін.

**Реверберація** (від лат. *reverberare* – відтворювати, відображати) – кінцеве звучання, що виникає у закритому приміщенні в результаті багаторазового відображення звукових хвиль від різних поверхностей (стін, підлоги, стелі). Акустичні властивості приміщень залежать від цього явища, яке у побуті часто неправильно називають резонансом. Підвищена реверберація створює шум, гул, який заважає співаку контролювати своє звучання. Недостатність звукової відповіді викликає можливість форсування звука.

Для вокальних занять варто використовувати приміщення з помірною реверберацією; в гулких приміщеннях встановлюють звукопоглинаючі пристрої. При цьому спів у «несприятливих» акустичних умовах особливо

важливий, крім слухового, контроль за голосоутворенням за рахунок вібраційних, м'язевих та інших відчуттів.

**Регент** (від лат. *regentis* – той, що управляє) – керівник церковного хору. Назва виникла у XVII ст. у зв'язку з введенням партесного співу. Регентами називали досвідчених співаків, яким давали доручення керувати хорами, а також випускників регентських класів при капелі. Обов'язки регента виконували багато композиторів, диригентів і педагогів, серед яких П. Чесноков, Д. Бортнянський та ін.

**Регістр** (від лат. *registrum* – список, перелік) – ряд звуків голосу, які видобуваються одним і тим же способом і однорідних за тембром. В залежності від переважаючого використання грудного або головного резонаторів, розрізняють грудний, головний і мішаний регістри. Регістрова будова голосу різна у чоловіків і жінок, і залежить від особливостей будови чоловічої та жіночої гортані. В чоловічому непоставленому голосі зазвичай розрізняють два натуральних регістри – грудний і головний (фальцет). В грудному регістрі чоловічого голосу, що займає близько 1,5 октави його діапазону, щільне змикання напружених голосових складок дозволяє використовувати сильний підкладковий тиск, що дає можливість видобувати потужні і багаті за тембром звуки, та викликають чітке відчуття вібрації грудної клітки (звідси назва цього регістру).

Однак, робота в такому режимі можлива тільки до перехідних звуків. При бажанні співати більш високі звуки голос внаслідок різкої зміни механізму голосоутворення переходить у фальцет. При цьому голосові складки розслаблюються і розтягуються, вібрують тільки по краям. Фальцет бідний за тембром, не досягає великої сили, відчувається тільки в голові. Фальцетним голосом співак може заспівати ще цілий ряд високих звуків. Вщент до другої половини XIX ст. співаки-чоловіки користувалися у співі грудними і фальцетними регістрами, згладжуючи між ними перехід. Пізніше, вони почали користуватися прийомом прикриття, який дав їм можливість

знайти мікстовий реєстр і отримати повноцінне звучання на двох-октавному діапазоні.

Під мікстом, або змішаним реєстром розуміється реєстр голосу, в якому чітко проявляється як грудне, так і головне резонування. В рідкісних випадках будова гортані чоловіків така, що грудний механізм легко 50 переходить в мікстовий і весь голос природньо отримує одно-реєстрове звучання. В жіночому голосі присутні три реєстри – грудний, середній (центр, медіум) і головний. У жінок голосові складки більш коротші, що створює передумови їх змішаної роботи в межах медіуму. Перехід до нижніх звуків, коли голос потрібно насичити грудним звучанням, вимагає більш щільного змикання складок. Як правило, при переході до верхньої частини діапазону у жінок чистий фальцет не утворюється і робота складок залишається змішаною. Природні реєстрові можливості по-різному використовуються в різних манерах професійного співу.

Народна манера співу характеризується розповсюдженням роботи грудного механізму (грудного резонування) на центральну ділянку діапазону. Академічна манера співу вимагає рівності двох-октавного діапазону із збереженням резонування. В різних типів голосів грудне і головне резонування представлене не однаково. Низькі драматичні голоси більш повно використовують грудне резонування, а легкі і високі – головне. Природні кордони реєстрів і місцезнаходження перехідних звуків відіграють роль у визначенні типу голосу.

**Резонанс** (від фр. resonance, від лат. resono – звучу у відповідь, відгукуюсь) – явище, при якому у тілі, що називається резонатором, під дією зовнішніх коливань виникають коливання тієї ж частоти.

**Резонатори** – в голосовому апараті – порожнини, які резонують на звук, що виникає у голосовій щілині та надають йому сили і тембру. Вони володіють власним тоном, висота якого залежить від розмірів резонатору. Резонанс виникає при співпадінні частоти особистого тону з частотою звука. У співаків розрізняють верхній (головний) і нижній (грудний) резонатори.

Головне резонування відчувається як вібрація у голові (область маски, зубів, тім'ячка), яка виникає внаслідок присутності в голосі високочастотних обертонів. Грудне резонування відчувається як вібрація у грудній клітці (трахея, бронхи) у відповідь на низькі обертони голосу.

Правильне звукоутворення характеризується відчуттями одночасних вібрацій в головному і грудному резонаторах. Серед порожнин, що входять до складу голосового апарату є такі, які змінюють свій розмір і відповідно резонанс (ротова порожнина, глотка, порожнина гортані) і незмінні (носова і придаткові порожнини, трахея, бронхи), які мають постійні резонаторні властивості. Змінні резонатори (рот і глотка) – місце утворення формант голосних.

**Реквієм** – це:

1. Багаточастинний траурний хоровий твір, зазвичай з участю солістів, органу та оркестру. Виник як заупокійний католицький піснеспів на латинський текст, але пізніше втратив обрядовий характер і перейшов до концертної практики. Назва походить від перших слів тексту «Requiem aeternam» - «Вічний спокій».

2. Траурна заупокійна меса, крупний твір для хору, солістів і оркестру, виконується на латинській мові. Від меси реквієм відрізняється тим, що в ньому відсутні частини Gloria і Credo, замість яких вводяться інші – Requiem, Dies irae, Lacrimosa та інші. Першоджерельно реквієм складався із григоріанських хоралів, з XV ст. – із багатоголосих обробок хоральних мелодій (реквієми Й. Окегема, О. Лассо, Дж. Палестрини). В XVII – XVIII ст. реквієм стає монументальним, циклічним твором для хору, солістів і оркестру. Найбільш відомі зразки цього жанру виходять за межі культової музики, виражаючи глибокий світ людських переживань, пов'язаних зі скорботою за померлими. В концертних залах звучать реквієми В. А. Моцарта, Л. Керубіні, Г. Берліоза, Дж. Верді, А. Дворжака, Дж. Пуччіні.

**Рефрен** (від фр. refrain – приспів) – це:

1. Повторення закінчення строфи у пісенних формах XII – XVI ст. (баладі, рондо, віланеллі, фроттолі та ін.).

2. Незмінна тема інструментального або вокального твору, написаного у формі рондо.

**Речитатив** (від італ. recitativo, від recitare – декламувати) – рід вокальної музики, заснований на використанні інтонаційно-ритмічних можливостей природньої мови. Будова речитативу визначається структурою тексту і розподілом акцентів мови, для нього не властива тематична повторність. Основні інтонації речитативу відповідають характерним інтонаціям мови. Речитатив виник разом із зародженням опери і близьких їй жанрів ораторії та кантати і займав у них важливе місце, чергуючись із хоровими і сольними епізодами. В кінці XVII ст. у творчості композиторів неаполітанської оперної школи сформувались два типи речитативу: речитатив «secco» («сухий»), виконувався говіркою, у вільному ритмі, підтримувався тягучими акордами клавесину; речитатив *acompragnato* (акомпануючий), з точно визначеною ритмікою і більш виразний інтонаційно, виконувався у супроводі оркестру. Ці типи речитативу, особливо речитатив *acompragnato*, розвивалися у творчості К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Дж. Россіні.

В операх XIX ст. з їх наскрізним розвитком мелодизований, драматично насичений речитатив вільно переходив в аріозні епізоди (опери Р. Вагнера, Дж. Верді, Р. Штрауса). Можливості речитативу – аріозо широко використовувалися у творчості композиторів поряд з розвитком декламаційного речитативу, який тонко передає узагальнені мовні інтонації. У XX ст. поряд з речитативом використовуються близькі до нього типи мелодекламації і мовної декламації з витонченою звуковисотністю і ритмом (так звані *sprechgesang* – мовний спів). Речитатив використовується і у камерній вокальній музиці (романси і пісні Ф. Шуберта та ін.).

**Ритм** (від грец. *rhythmos* – співрозміреність) – організованість музичних звуків у їх часовій послідовності. Поряд з мелодією ритм є одним із основних



виразних елементів музики. Поняття ритму включає в себе організацію тривалостей, акцентів (метр), співвідношення частин форми. Виразне значення ритму тісно пов'язане з темпом.

**Рівність голосу** – якість добре поставленого співочого голосу, що полягає в єдиному тембровому звучанні голосу по всьому діапазону і на всіх голосних. Рівний у тембровому відношенні голос володіє дзвінкістю, польотністю, округлістю, об'ємним звучанням. Акустично рівність голосу пояснюється вмінням зберігати добре виражені високу і низьку співочі форманти на всіх голосних і по всьому діапазону. Для досягнення цієї якості необхідно користуватися змішаним голосоутворенням, що дозволяє зробити непомітними регістрові переходи. Регістрова ломка, тобто нерівність, різниця у звучанні різних відрізків діапазону – ознака недосконалості вокальної техніки. Розспівування хору – вокально-слухова настройка хору, своєрідна вокальна гімнастика, яка розігриває і настраює голосовий апарат співаків хору на певних вправах. Завдання хормейстера при розспівуванні хору полягає в тому, щоб виробити єдину вокальну лінію, ансамбль, стрій, чистоту інтонації, дихання, високу позицію звуку.

**Романс** (від ісп. romance) – це камерний вокальний твір для голосу із інструментальним супроводом. В романсі, на відміну від пісні, текст більше пов'язаний з музикою, яка відображає не тільки його загальний характер, але і окремі поетичні фрази та розвиток і зміну. Інструментальний супровід у романсі виступає як рівноправний учасник ансамблю, що виконує виразну функцію. Жанрові різновиди романсу – балада, колискова, елегія, болеро і т. д. Термін «романс» з'явився в Іспанії для позначення світських пісень на іспанській (романській) мові, пізніше поширився в інших країнах, як назва вокального жанру, що розкриває внутрішній духовний світ людини.

У XIX ст. романс стає одним із провідних жанрів. У пошуках нових виразних можливостей романсу, композитори XIX – XX ст. звертаються до шедеврів поетичного мистецтва, приділяючи особливу увагу проблемі декламаційності; об'єднують романси у вокальні цикли. Майстри романсу:

Н. Нижанківський, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Е. Гріг, П. І. Чайковський, С. Рахманінов та інші.

**Рондо** (від італ. rondo, від фр. rond – круглий) – музична форма, побудована на чергуванні незмінної теми – рефрен і постійно оновлених епізодів. Найменше число розділів у рондо – п'ять (три проведення рефрену і два епізоди). У вокальній музиці форма рондо використовується у оперних аріях і романсах.

**Ротоглотковий канал** – система порожнин, по яких звук, народжений у голосовій щілині, проходить до ротового «отвору» (глоткова і ротова порожнини). Глотка являє собою м'язевий канал, який складається з м'язів-зжимачів, які під час співу повинні бути розслабленими. М'яке піднебіння з маленьким язичком – підвидне м'язове утворення, розслаблене при диханні, завдяки чому є вільний прохід із глотки в носоглотку, і так далі – в ніс. Якщо перекриття неповне, голос набуває гнусавого відтінку. Рухи м'якого піднебіння підкорені волі, його активне підняття у вокальній педагогіці підпорядковане спеціальному тренуванню. Простір між м'яким піднебінням і язиком називається зівком.

**Рулада** (від фр. rouler – возити назад і вперед) – швидкий віртуозний пасаж у співі, різновид колоратури. Рухливість – техніка співу в швидкому темпі. Частіше всього використовується в колоратурних прикрасах і пасажах. Технікою рухливості голосу повинні володіти всі співаки, незалежно від типу голосу. Рухливість може бути природньою якістю, але у більшості співаків вона – результат систематичних спеціальних занять. У вправах на розвиток техніки рухливості голосу варто спочатку триматися помірних темпів, поступово пришвидшуючи рух. Вправи у швидкому темпі – один із кращих методів боротьби із форсуванням. Швидкий рух не дає голосу перевантажитися диханням, «обважчитися». В результаті засвоєння техніки рухливості голосу, гортань стає більш гнучкою, еластичною, покращується інтонація, голос звучить більш яскраво.

**Секвенція** (від лат. sequentio, від sequor – слідом) – це:

1. Жанр середньовічних одноголосих піснеспівів, різновид тропа. Секвенція являє собою юбіляцію, що розширює кордони першоджерельного піснеспіву. Спочатку секвенції були без тексту, з IX ст. для полегшеного запам'ятовування довгих юбіляційних розспівів до них стали приєднувати текст. Найбільш відомі секвенції – *Dies irae*, *Stabat Mater*.

2. Повторення мелодичного або гармонічного звороту на іншій висоті, що слідує безпосередньо за першим проведенням.

**Серенада** (від фр. *serenade*, від італ. *serenade*, від *sera* – вечір) – це:

1. Пісня ліричного характеру (звернення до коханої), яка виконується ввечері або вночі. Її витoki – вечірні пісні трубадурів. Серенада була розповсюджена в побуті південних романських народів (Італія, Франція), її виконували під акомпанемент лютні, мандоліни, гітари. Внаслідок серенада стала жанром камерної вокальної музики, увійшла в оперу. Широко відомі серенади Ф. Шуберта, Р. Шумана та інших композиторів.

2. Сольна інструментальна п'єса у характері вокальної серенади.

3. Циклічний твір для ансамблю інструментів, споріднений дивертисменту.

**Сила звуку** – величина звукової енергії. Є однією із характеристик співочого голосу. Сила звуку у співаків залежить від величини підкладкового повітряного тиску, тонузу змикання голосових складок, від розмірів ротової порожнини і від ступеню «підвищення» звукової енергії тканинами і порожнинами ротоглоткового каналу. Не варто порівнювати поняття сили звуку і його гучності.

**Сициліана** (від італ. *siciliana* – сицилійська) – вокальна або інструментальна п'єса у спокійному плавному русі, у розмірі 6/8 або 12/8 з 54 характерним пунктирним ритмом. Жанр сициліани послужив основою арій романсів, пісень.

**Соліст** – виконавець музичного твору для одного голосу або інструменту (із супроводом або без нього), а також виконавець самотійної партії в оперному, хоровому, симфонічному творі.

**Сольний спів** – це виконання одним голосом самостійного музичного твору (партії, епізоду тощо) написаного у формі арії, аріети, аріозо, речитативу, романсу, пісні.

**Сольфеджування** (від італ. *solfeggio* – від назви звуків соль і фа) – спів вокальних вправ з вимовою назв звуків (нот). Використовується у вокальній педагогіці для розвитку точності інтонації, навичок читки з листа.

**Сопрано** (від італ. *sopra* – над, вище) – це:

1. Найвищий жіночий голос із діапазоном до першої октави – до третьої октави. Розрізняють декілька різновидів сопрано. Колоратурне сопрано – голос дуже рухливий, легкий, «польотний» при незрівняно невеликій силі звуку. Діапазон доходить до соль третьої октави. Лірикоколотурне сопрано – голос більш щільного звучання, але також володіє великою рухливістю. Цьому голосу доступні як колоратурні, так і ліричні партії. Ліричне сопрано – голос менш рухливий, але сильний і теплий за тембром. Лірико-драматичне сопрано – широкий ліричний голос насичений грудним тембром. Може співати як ліричні, так і драматичні партії. Драматичне сопрано – голос дуже потужний, на низьких нотах нагадує звучання мецо-сопрано.

2. Високий дитячий голос (дискант).

3. Сама висока партія у хорі.

**Спів, вокальне мистецтво** – емоційно-образне розкриття змісту музики засобами співочого голосу. Спів буває сольний (одноголосний), ансамблевий (дует, тріо і т. д.), хоровий з інструментальним супроводом і без нього – а капела; з словами і без слів (вокалізація). Спів розрізняється за жанрами: оперний, камерно-концертний, народний, естрадний (який включає ряд різних манер виконання і голосоутворення), церковний. Розрізняють три основні стилі співу: кантиленний (зв'язний), колоратурний (вміння співати в швидкому темпі і виконувати прикраси-мелізми) і декламаційний (наближений до інтонацій мови).

Професійний співочий голос – результат спеціального тренування голосового апарату. Поставлений в академічній манері співочий голос

відрізняється красивим тембром, дзвінкістю і округлістю голосних, рівністю двох-октавного діапазону, широкими динамічними можливостями, польотним характером. Еталонне звучання співочих голосів дозволяє їм добре зливатися в ансамблях. Співак повинен також володіти чіткою дикцією, чітко і виразно вимовляти при співі поетичний текст.

**Співоча установка** – термін, що визначає положення, яке повинен прийняти співак перед початком співу: невимушене, але підтягнуте положення корпусу з розправленими шиєю і плечами, пряме вільне положення голови, стійка опора на обидві ноги, вільні руки. Дотримання цих вимог створює приємне естетичне враження і дає свободу міміці і жесту. Правильна співоча установка активізує дихальну мускулатуру, знімає напруження, зажатість звука і цим самим полегшує співочий процес.

**Співоче відчуття** – відчуття, яке допомагає співаку в контролі за голосоутворенням. Під час співу, крім контролю через слух співак робить контроль за допомогою резонаторних (вібраційних), проприоцептивних (що йдуть від суглобів, зв'язок і м'язів) відчуттів, а також відчуттів підкладкового тиску і струменю видихуваного повітря. Всі ці відчуття здатні розвивати і досягати більшого вдосконалення, якщо на них постійно звертати увагу в процесі виховання голосу. На основі простих відчуттів у співаків виникають чуттєво-складні «місця» звуку, опори.

**Співочий голос** – це інструмент, за допомогою якого передаються всі художні завдання. Чим насиченіший голос, тим більше можливостей до розкриття художнього образу. Розрізняють співочі голоси поставлені і непоставлені.

**Спірічуел** (від англ. spiritual – духовний) – духовні пісні американських негрів. Виникли на рабовласницькому Півдні США, отримали визнання в 70-80 рр. XIX ст. У жанрі спірічуел відбулося злиття двох музичних культур – європейської і африканської, що отримало вираження в особливостях мелодії і ритму (блюзові інтонації, синкопованість, характерні інтонації і ритм європейської музики). Спірічуел виконується хором а капела, основний

наспів імпровізаційно варіюється учасниками. Наспіви спірічуел використані в опері Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс», у 9-ій симфонії «Із Нового Світу» А. Дворжака.

**Стабат Матер** («Stabat Mater») (від лат. «Stabat Mater dolorosa» – «Стояла мати у скорботі) – середньовічна секвенція, церковний піснеспів, присвячений образу Богоматері. На текст цієї секвенції у XV ст. створювались багатоголосні поліфонічні твори (Stabat Mater Ж. Дебре, Дж. Палестрини). Пізні твори на текст Stabat Mater наблизились по формі до кантати. Найбільш відома Stabat Mater Дж. Перголезі, Дж. Россіні, А. Дворжака.

**Тембр** (від фр. timbre) – це:

1. Найважливіша властивість, яка визначає якість співочого голосу, що становить головне його багатство, його забарвлення. Від особливостей тембру залежать естетичні властивості голосу будь-якого співака. Тембр може бути красивий і некрасивий. Тембр є основним критерієм поділу співочих голосів на типи: бас, баритон, тенор, мецо-сопрано, сопрано, колоратурне сопрано та ін. Тембр хорошого співочого голосу характеризується дзвінкістю, яскравістю, сріблястістю і водночас легкістю, округлістю, рівністю. Артистичний, правдивий образ музичного твору народжується з багатства тембрових забарвлень, чистоти інтонації, досконалої дикції та глибокої проникливості виконання.

2. Фарба звуку, якість, що дозволяє розрізняти звуки однієї висоти, виконані на різних музичних інструментах або різними голосами. Тембр залежить від кількості обертонів, що входять до складу звуку. Вихідний тембр звуку, що народився в голосовій щілині, відрізняється від кінцевого тембру співочого звуку. Це відбувається, тому що при проходженні звуку по звуковисотним шляхам частина обертонів входить у резонанс із резонаторами голосового апарату і посилюється, а інші обертони не резонують і згасають. Тембр – у значній мірі природна якість, однак він може

бути покращений в результаті навчання. Тембр співочого звука у різних жанрах вокального мистецтва різний.

При академічній манері співу звук володіє дзвінкістю (металом) і одночасно округлістю, м'якістю (що залежить від присутності в ньому високої і низької співочих формант), характеризується певною частотою вібрато. В співочому голосі цінується тембральне забарвлення або рівність на всіх голосних і на всьому діапазоні. Тембр – важливий засіб виразності голосу. В ньому перш за все відображається емоційний стан виконавця, багатство музичний переживань.

**Темп** (від лат. *tempus* – час) – швидкість виконання музичного твору. Визначається частотою чергування метричних долей в одиниці часу. Чітка вказівка темпу визначається за допомогою метроному. Словесні темпові позначення носять умовний, приблизний характер. Темп позначається найчастіше за допомогою італійських слів (*Largo*, *Allegro*, *Moderato*), інколи – із вказівкою на характер руху (в темпі вальсу, маршу і т. д.). Темп – важливий засіб виразності; відхилення від вірного темпу ведуть до викривлення музичного образу.

**Темперамент** (від лат. *temperare* – змінювати в належних співвідношеннях, підігрівати, охолоджувати, уповільнювати, керувати) – характеризує динамічний бік психічних реакцій людини – їх темп, швидкість, ритм, інтенсивність. На однакові за змістом і метою дії подразники кожна людина реагує по-своєму, індивідуально. Одні реагують активно, жваво, глибоко, емоційно, а інші – спокійно, повільно, швидко, забуваючи про те, що на них впливало. Такі індивідуальні особливості реагування на різноманітні обставини дали підстави поділяти людей на чотири типи темпераменту, вчення яких започатковане давньогрецьким лікарем і філософом Гіппократом.

Сангвініку властива досить висока нервова психічна активність, багатство міміки та рухів, емоційність, виразливість, які здебільшого неглибокі, недостатньо зосереджені, поверхневі. Для холерика характерний

високий рівень нервово-психічної активності та енергії дій, різкість рухів, сильна імпульсивність та яскравість емоційних переживань. Недостатня емоційна і рухова врівноваженість холерика може виявитися при відсутності належного виховання в нестриманості, запальності, нездатності контролювати себе в емоційних обставинах. Флегматик характеризується порівняно низьким рівнем активності поведінки, ускладненням переключення, повільністю, спокійністю дій, міміки і мовлення, рівністю, постійністю та глибиною почуттів і настроїв.

Невдале виховання може сприяти формуванню у флегматика таких негативних рис, як млявість, слабкість емоцій, схильність до виконання лише звичних дій. Меланхоліку властивий низький рівень нервово-психічної активності, стриманість і приглушеність моторики та мовлення, значна емоційна реактивність, глибина і стійкість почуттів, але слабка їх зовнішня вираженість. При недостатньому вихованні у меланхоліка можуть розвинути такі негативні риси як підвищена емоційна вразливість, замкнутість, відчуженість. Але, дослідженнями доведено, що під впливом змістовного боку діяльності настають зміни, коли слабкому типу нервової діяльності притаманна особливість сили дій, невірноваженому – врівноваженість, інертному – жвавість, рухливість. Отже, шляхом вправлення, можна досягти певного рівня гальмування слабкості, невірноваженості або інертності нервової діяльності. За екстремальних умов звичне здебільшого втрачає свою силу і вступають у дію природні особливості типу нервової системи, властивої людині.

**Тенор** (від лат. tenor – безперервний хід) – це:

1. Високий чоловічий голос з діапазоном до малої октави – до другої октави. Основні різновиди тенора розрізняють за характером голосу. Теноральтіно – з діапазоном до мі другої октави, наділений світлим тембром, дзвінкими верхніми нотами. Ліричний тенор – голос м'якого, сріблястого тембру, володіє рухливістю, а також великою наспівністю звука. Лірикодраматичний тенор – виконує партії ліричного і драматичного



репертуару. По силі звука, по драматизму вираження лірико-драматичний тенор поступається драматичному. Драматичний тенор – голос великої сили із яскравим тембром. Інколи по густоті і насиченості звучання драматичний тенор можна прийняти за ліричний баритон. Розрізняють також характерний тенор, призначений для виконання партій побутово-комедійного плану, із яскраво вираженим характерним тембром. По силі звучання рівносильний ліричному тенору.

2. Назва партії у хорі.

3. У середньовіччі багатоголосої музики назва партії, якій доручено виклад ведучої мелодії (*cantus firmus*).

**Терцет** (від італ. *terzetto*, від лат. *tertius* – третій) – ансамбль із трьох виконавців, переважно вокальний, а також музичний твір для такого 58 ансамблю.

**Теситура** (від італ. *tessitura* – тканина) – це:

1. Частина діапазону співочого голосу чи музичного інструменту, котра використовується в даному творі. Найбільша свобода і природність виконання досягається в тому випадку, коли музична тканина твору опирається на звуки середньої, тобто нормальної теситури. Низька і висока теситури бувають, зазвичай пов'язані з якимись технічними незручностями для виконавця.

2. Звуковисотне розташування мелодії по відношенню до діапазону конкретного голосу без обліку певних низьких і високих звуків голосу. Розрізняють теситуру високу, середню і низьку. Теситура може бути низькою, хоча у творах міститься ряд певних високих нот і навпаки, високою, не дивлячись на відсутність таких. Найбільш зручна для співу середня теситура. Витримка теситури – показник витримки голосу до звуковисотного навантаження, одне із важливих якостей при визначенні типу голосу. Теситура виконуваного репертуару повинна відповідати можливостям співака. В романсах і піснях теситура може бути змінена шляхом переїни тональності в бік пониження, або підвищення. В опері

підвищений стрій сучасного оркестру створює додаткові труднощі для співаків.

**Транспозиція** (від лат. *transposition* – перебудова) – транспонування музичного твору на будь-який інтервал (крім октави) вверх або вниз, при цьому змінюється тональність твору. Транспонуванням користуються в тих випадках, коли потрібно пристосувати який-небудь твір для виконання його більш високим або низьким голосом, або полегшити роботу голосового апарату при розучуванні складного твору.

**Трель** (від італ. *trillo*, від *trillare* – трепетання) – мелодична прикраса, яка складається із двох сусідніх звуків, які швидко чергуються, із яких нижній – основний, визначає висоту трелі, і верхній – допоміжний. Трель в епоху бельканто використовувалася всіма голосами як один із видів колоратури. В теперішньому часі володіння технікою трелі являється обов'язковим лише для лірико-колоратурного сопрано, репертуар яких включає широке коло творів, що містять дану прикрасу. Техніка трелі буває природньою, але може бути вироблена спеціальними вправами. Виконання трелі досягається не окремим інтонуванням верхнього і нижнього звуків, а вмінням закріпити своє вібрато, «розгадати» його до такої степені, щоб у ньому чітко були почуті верхній і нижній звуки в інтервалі секунди. Виконання трелі вимагає звільненої (вільної) і рухливої гортані.

**Тріо** (від італ. *trio*, від лат. *tres, tria* – три) – це:

1. Ансамбль із трьох виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю.
2. Середня частина інструментальної п'єси, що контрастує із крайніми частинами.

**Унісон** (від італ. *unisono*, від лат. *unus* – один, *sonus* – звук) – це:

1. Одночасне злиття звучання двох або кількох музичних звуків, однакових по висоті. Іноді одну і ту ж мелодію співають і грають одночасно в різних октавах. При цьому говорять про унісонність, бажаючи підкреслити єдність звучання.

2. Одночасне звучання двох або декількох звуків однієї і тієї ж висоти.

3. Виконання мелодії на інструментах або голосами у пріму або октаву, яке часто зустрічається у творах різних жанрів.

**Уява** – це процес створення людиною на ґрунті попереднього досвіду образів об'єктів, яких вона ніколи не сприймала. У житті людина створює образи таких об'єктів, яких у природі не було, немає й бути не могли. Такими витворами людської уяви є фантастичні казкові образи русалки, Килима-літака, Змія Горинича, в яких неприродним чином поєднані ознаки різних об'єктів. Проте хоч би якими дивовижними здавалися продукти людської уяви, в усіх випадках підґрунтям для її побудови є попередній досвід людини, її враження, що зберігаються в її свідомості.

**Унісон** (від італ. unisono, від лат. unus – один, sonus – звук) – це:

1. Одночасне злиття звучання двох або кількох музичних звуків, однакових по висоті. Іноді одну і ту ж мелодію співають і грають одночасно в різних октавах. При цьому говорять про унісонність, бажаючи підкреслити єдність звучання.

2. Одночасне звучання двох або декількох звуків однієї і тієї ж висоти. 3. Виконання мелодії на інструментах або голосами у пріму або октаву, яке часто зустрічається у творах різних жанрів.

**Фактура** (від лат. factura – обробка, від facto – роблю) – комплекс засобів музичного викладу, музичне полотно твору (мелодія, акорди, фігурації, окремі голоси і т. д.). Основні типи фактури: монодичний, поліфонічний і гомофонно-гармонічний. Фактура твору обумовлюється його змістом, жанром, стилем.

**Фальцет** (від італ. falsetto, від falso – брехливий, фальшивий) – спосіб формування високих звуків, а також верхній регістр чоловічого співочого голосу, що характеризується слабким звучанням і бідністю тембру (внаслідок зменшення кількості обертонів). При формуванні фальцету використовується головне резонування; голосові складки коливаються не всією масою, а тільки краями. Натуральний фальцет використовується у хоровому співі, у

самодіяльних хорах, головним чином у тенорових партіях, даючи можливість співати високі звуки, перевищуючи природний грудний регістр, а також у народному співі. При достатній опорі фальцет починає мікстувати, утворюючи своєрідне за колоритом і достатньо гучне звучання. На основі опертого фальцету здійснюється спів йодля.

**Фізіологія** – наука, яка займається вивченням функцій живого організму як єдиного цілого, процесів, які в ньому протікають і механізму його діяльності. Основне завдання фізіології – розкрити закони життєдіяльності живого організму і управління ним.

**Філіровка, філірування** (від фр. *filer un son* – тягнути звук) – вміння плавно змінювати динаміку звуку, що тягнеться від форте до піано і, навпаки; ефективний прийом, який широко використовується у вокальній літературі, частіше у оперних партіях, старовинних і класичних опер. Добре виконана філіровка передуює володінню процесом співочого видиху, що дозволяє плавно посилити (або послабити) напрям дихання так, щоб якість звуку і його висота залишалися незмінними. Наявність навички філірування – показник правильності і природності звукоутворення. Вивчення даного елемента техніки ведеться, як правило, від *forte* до *piano*.

**Фонетика** (від грец. *phonetikos* – звуковий) – розділ мовознавства, який вивчає звукову систему мови, закони її функціонування й змінювання у мовному потоці. Предметом розгляду у фонетиці вважаються також наголос і склад. Будь-яке усне висловлювання складається із звуків. Кожній мові властивий певний набір звуків, поєднання яких утворює слова й форми слів. Звук є провідною одиницею мови так само, як слово, словосполучення, речення, але на відміну від них не має ніякого окремого самостійного значення. Слова відрізняються одне від одного кількістю звуків, з яких вони складаються, якістю й інтенсивністю звуків, послідовністю розташування звуків у слові. У звуковій системі української мови 38 звуків: 6 голосних та 32 приголосних, які позначаються буквами українського алфавіту.

**Фонетичний метод** – у вокальній педагогіці метод впливу на голосоутворення засобом використання окремих звуків мови і складів. Широко практикується для покращення звучання голосу. Визначивши у співака найбільш природньо звучащі голосні, розповсюджують знайдене звучання на інші голосні, домагаючись вирівнювання вокальної лінії та єдності тембру. Підривні приголосні (т, п, д), які присутні у складах, надають звукоутворенню дію, подібну твердій атаці. Шиплячі (с, ш, х, ф) діють подібно м'якій або придиховій атаці. Підбір голосних і складів для вокальних занять повинен здійснюватися із ясным розумінням характеру їх впливу на роботу голосового апарату.

**Фоніатрія** (від грец. phone – звук і atreia – лікування) – галузь медицини, яка займається вивченням фізіології звукоутворення, захворювань голосу і його лікування.

**Фоніатр** – лікар-оториноларинголог, який пройшов спеціальну підготовку. Фоніатричні кабінети є у всіх консерваторіях, крупних театральних колективах, деяких хорах.

**Форманта** (від лат. formans – утворюючий) – група посиленних обертонів, що формують специфічний тембр голосу або музичного інструменту. Форманти виникають в основному під впливом резонаторів, на їх висотне положення мало впливає висота основного тону звука. В струнних інструментах утворення форманти пов'язане із резонансом дек, в голосовому апараті з резонансом порожнин. В добре поставленому співочому голосі є дві характерні форманти. Висока співоча форманта від 2400 до 3200 герц, є результатом резонансу надскладкової порожнини гортані, проміжку між голосовими складками і надгортанником.

Низька співоча форманта з посиленими обертонами в області біля 500 герц утворюється приблизно в результаті резонансу трахеї. Постійна присутність високої і низької співочих формант на всіх співочих голосних і на протязі всього діапазону робить голос рівним по тембру. Польотність голосу залежить від наявності в ньому високої співочої форманти, яка надає

звучу яскравості, блиску, дзвінкості. Округленість, повнота, глибина і м'якість тембру пов'язані з наявністю низької співочої форманти. Співак визначає наявність в його голосі формант, головним чином по резонаторним (вібраційним) відчуттям.

**Форсування** (від фр. *force* – сила) – спів із надзвичайним напруженням голосового апарату, який порушує темброві якості голосу, природність звучання. Форсування звуку – досить часта помилка співаків-початківців. Такий спів заважає утворенню високої співочої форманти, тому форсовані голоси володіють поганою польотністю. У співаків із даним дефектом голосоутворення спостерігається коливання голосу, яскраво виражені регістрові переходи, утруднене звучання верхньої ділянки діапазону. Форсовані голоси швидко деградують, стають непрофесійними. Фраза – синтаксичний елемент музичної форми.

**Фразування** (від нім. *phrasierung*) – змістовне виділення музичних фраз при виконанні музичного твору. В нотному запису фразування позначається за допомогою фразуючих ліг; кордон між фразами називається цезурою. Важливий засіб фразування – артикуляція, динаміка.

**Фуга** (від лат. *fuga* – біг) – форма поліфонічного твору, заснована на імітаційному проведенні теми (рідше двох і більше тем) у всіх голосах по певному тонально-гармонічному плану. Хорова фуга часто зустрічається у творах кантатно-ораторіального жанру, в операх. Видатні взірці хорової фуґи створені Й. С. Бахом, Г. Ф. Генделем, В. А. Моцартом, Ф. Шубертом, Д. С. Бортнянським, М. С. Березовським та іншими композиторами.

**Характер** (від грец. – риса, прикмета відбитка) – це сукупність стійких індивідуально-психологічних властивостей людини, які виявляються в її діяльності та суспільній поведінці, в ставленні до колективу, до інших людей, праці, навколишньої дійсності та самої себе. Риси характеру – характеризують цілі, до яких прагне людина і способи їх досягнення.

**Хейрономія** (від грец. *heir* – рука, *nomos* – закон) – умовна жестикуляція, призначена для диригування хором і показує співакам темп, метр, напрям

руху мелодії, динамічні відтінки. Хейрономія виникла до нашої ери на Сході, використовувалася у Древній Греції у церковній музиці, у Візантії, на Русі (із XI – XII ст.).

**Хор** (від грец. choros – хороводний танець зі співом) – це:

1. В античному театрі – колективний учасник спектаклю, самотійна дійова особа, яка втілює народ.

2. Співочий колектив, який виконує вокальний твір з інструментальним супроводом або а капела. По тембровій однорідності, звучання хору аналогічно звучанню групи однорідних інструментів оркестру (струнних, духових). За складом голосів хори бувають однорідними і мішаними. Мінімальне число учасників хору – 12 чоловік (по 3 учасника у хоровій партії), що зумовлено можливістю користуватися ланцюговим диханням. За манерою голосоутворення розрізняють хори академічні і народні. Особливу специфіку має хор в опері і опереті, де хоровий спів переплітається з драматичною грою акторів-хористів.

3. Музичний твір для колективу співаків.

**Хорал** (від нім. choral, від лат. cantus choralis – хоровий піснеспів) – це:

1. Хорові піснеспіви, одноголосні (унісонні) в католицькій та багатоголосні в протестантській церквах. Старовинні хорали характеризувались піднесеним характером музики та малорухомим, «статичним» ритмом. Під словом «хорал» зазвичай розуміють п'єсу, що витримана в акордово-гармонічному складі (зі строгим голосоведенням) та нагадує старовинний церковний спів.

2. Релігійний піснеспів західно-християнської церкви. Хорал має два основні типи – григоріанський, який сформувався у VII ст. у католицькій церкві і протестантський, який виник у XVI ст. в епоху Реформації. Григоріанський хорал переважно одноголосий, виконувався на латинській мові. В протестантському хоралі використовувався переклад канонічного тексту на національну мову, розповсюдилася практика чотириголосної гармонізації наспівів, що виконувалися всією общиною віруючих.

Протестантський хорал мав великий вплив на формування світського професійного музичного мистецтва Німеччини, Чехії та інших країн.

**Хормейстер** (від слова «хор» і нім. *meister* – майстер) – це:

1. Диригент в хорі. Зазвичай хормейстером називають помічника керівника хору, котрий працює з колективом при розучуванні репертуару. Відповідального керівника хорового колективу в оперному театрі також називають хормейстером.

2. Хоровий диригент, керівник хору.

**Хоровий стрій** – злагодженість між співаками хору у відношенні чистоти звуковисотного інтонування. Якість хорового строю залежить від музичної і вокальної підготовки співаків, стану голосового апарату, ансамблю, акустики приміщення, а також від слухових якостей керівника хору. Існує поняття мелодичного і гармонічного хорового строю. Мелодичний (горизонтальний) стрій – це чисте інтонування мелодії вокальним унісоном (хоровою партією, всім хором, співаючим в унісон). Гармонічний (вертикальний) стрій – правильне інтонування інтервалів, 63 акордів.

**Цезура** (від лат. *caesura* – рубка, січка) – межа між фразами в музичному творі. При виконанні виявляється в зупинці, зміні дихання і т. п. За своїм значенням цезура близька до розділових знаків у словесній мові та є головним засобом фразування. Цезура інколи вказана композитором за допомогою спеціальних знаків (кома над нотним станом, фермата між тактами та ін.), але частіше фразування залишається на розсуд виконавця.

**Шансон** (від фр. *chanson* – пісня) – це:

1. В широкому розумінні – назва французької пісні у всіх її різновидах, від древніх часів до наших днів.

2. Французька багатоголоса пісня XV – XVI ст. представлена у творчості Ж. Депре, Г. Дюфаї, К. Жанекена та ін. В розвитку цього жанру відіграли роль національні пісенні традиції (народні пісні, мистецтво труверів) і вплив



нідерландської поліфонічної школи. У XVI ст. шансон стає одним із визначних жанрів Європейської музики.

**Юбіляція** (від лат. *ubilatio* – святкування, радість) – у церковному співі яскрава вокалізація мелізматичного характеру на останній голосній у словах *alleluia*, *amen* і т. п. Із IX ст. особливо розвинені юбіляції почали підтекстовуватися, що призвело до виникнення секвенцій.

**Язик** – м'язевий орган, який виконує при співі артикуляційну функцію. Складається із м'язевих волокон, що мають різний напрямок і тому здатний до найрізноманітніших змін своєї форми і положення. Язик прикріплений своїм корнем до під'язикової кістки, що пов'язана із гортанню. Таким чином, його переміщення механічно передається гортані і нижній щелепі, що потрібно враховувати під час занять вокалом. При співі у зв'язку із більш округленою вимовою голосних, зміною положення гортані і знаходженням кращих умов для роботи голосових складок, язик знаходить нові зручні положення. Питання раціонального положення язика у співі вирішується індивідуально, виходячи з найбільшої для співака зручності, найкращої якості звучання голосу і чистоти вимови голосних.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамян В. Ц. Театральная педагогіка / В. Ц.Абрамян . – Киев : Лібра, 1996. – 224с.
2. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б.Абдуллин, Е.В.Николаева. – М.: Издат.центр «Академия», 2004. – 336 с
3. Анісімов В. Одеська державна консерваторія / В. Анісімов // Радянська музика. – 1938. – №5. – С.9-18.
4. Антонюк В. Г. Біля джерел вокально-професійної освіти в Україні / В. Г. Антонюк // Вісник ДАКіМ - К., 2000.
5. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія. - К.: Українська ідея, 2001.
6. Бавика Т. Практичні рекомендації по формуванню співацького дихання / Т. В. Бавика. – Луганськ, 2014. – 24
7. Бандрівська О. К. Особливості виконання камерних вокальних творів / Одарка Бандрівська // Науково-методичні праці, статті, рецензії / Упор. Р. Мисько-Пасічник. – Львів: Апріорі, 2002. – С. 61-88.
8. Бекбулатов Г. Т. Некоторые параллели физиологических и биологических основ голосообразования и губного звукообразования / Г. Т. Бекбулатов // Вестник оториноларингологии . – 1970 . – № 5. – С. 23–31.
9. 2012 47 НПУ імені М. П. Драгоманова : збірник наукових праць. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. – К. : НПУ, 2004. – Вип. 1(6). – С. 7–14.
- 10.2012 47 НПУ імені М. П. Драгоманова : збірник наукових праць. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. – К. : НПУ, 2004. – Вип. 1(6). – С. 7–14.
- 11.2012 47 НПУ імені М. П. Драгоманова : збірник наукових праць. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. – К. : НПУ, 2004. – Вип. 1(6). – С. 7–14.

12. Болгарський А. Г. Музична культура в системі підготовки майбутнього вчителя музики / А. Г. Болгарський // Науковий часопис Проблеми підготовки сучасного вчителя № 5 (Ч. 1), 2012 47 НПУ імені М. П. Драгоманова : збірник наукових праць. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. – К. : НПУ, 2004. – Вип. 1(6). – С. 7–14.
13. Балл Г.О. Гуманізація загальної та професійної освіти: суспільна актуальність і психолого-педагогічні орієнтири - неперервна професійна освіта: проблеми, пошуки, перспективи : монографія / Г. О. Балл ; за ред. І. А. Зязюна. – Київ : Віпол, 2000. – 636с.
14. Барко В. І. Як визначити творчі здібності дитини? / В. І. Барко, А. М. Тютюнников. – К. : Україна, 1991. – 97 с.
15. Бахтин М.М. Зстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979.
16. Василенко Ю. С. Голос. Фониатрические аспекты / Ю. С. Василенко. – М. : Энергоиздат, 2002. – 480 с.
17. Выготский Л.С. Мышление и речь // Собрание соч. - М., 1982.
18. Выготский Л. Проблемы общей психологии / Под ред. В. В. Давидова. Т. 2, // Собрание сочинений: В 6-ти т. - М.: Педагогика, 1982.
19. Внмькаева Т.В. Вокал как форма продуктивной деятельности // Доклады международной конференции психологов. - М., 1999
20. Гарсиа М. Полный трактат об искусстве пения / И. К. Назаренко. Искусство пения. – М., 1968. – С. 106-107.
21. Голубев П. В. Поради молодим педагогам-вокалістам / П. В. Голубев. – К.: Музична Україна, 1983. – 62 с.
22. Гордийчук А. Н. Педагогические условия формирования музыкальной культуры студентов педвузов : автореф. дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / А. Н. Гордийчук ; Киевск. гос.пед. ин-т. – К., 1990. – 24 с.
23. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. - К., НМАУ, 1999.

- 24.Грейда Н.Б. Екологічна освіта як складова професійної підготовки у вищій школі // Збірка тез 4-ї міжнар. науково-практ. конф. “Екологія. Людина. Суспільство”. -К .: НТУУ “КПІ”, 2001.
- 25.Вербов А. Техника постановки голоса / А. Вербов. – М., 1962. – 86 с.
- 26.Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. - Тбилиси: Мецниереба, 1985.
27. ГригорьевЮ. А. Кажущееся и действительное в голосе певца / Ю. А. Григорьев//Музыка и время. – 2010. – № 1. – С. 25–27.
28. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти / Н. Є. Гребенюк. – К. : НМАУ, 1999. – 269 с. 16. Гребенюк Н. Є. До проблеми формування вокально-виконавських навичок у співаків-початківців : методична розробка / Н. Є. Гребенюк. – Харків, 1998. – 17с.
29. Гребенюк Н. Є. Основи вокальної методики. Програма для вокальних факультетів музичних вузів / Н. Є. Гребенюк. – Київ : Методичний кабінет навчальних закладів мистецтва і культури, 1996. – 20с.
30. Гринь Л. О. Якісні характеристики вокального голосу майбутнього актора-вокаліста / Л. О. Гринь // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. : Зб. наук. пр . – Вип. 33 (86), 2013. – С. 122-124.
- 31.Давидов Н. Теоретичні основи формування виконавської майстерності/ Н.Давидов. - К., 1996. - 115 с.
32. Дмитриев Л. К вопросу об установке голосового аппарата в пении / Л. Дмитриев //Труды ГМПИ им. Гнесиных.Вып.1. – М., 1959. – С. 111–120.
- 33.Дмитриев Л Б. Голосовой аппарат певца : наглядноепос./ Л. Б. Дмитриев – М.: Музыка, 2004. – 35 с.
34. Дерев’янка Л. А. Особливості формування вокально-мовленнєвої культури як складової педагогічної майстерності майбутнього

- вчителя : автореф. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Л. А. Дерев'янка ; Київ. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1993. – 21 с.
35. Доронюк В. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики : навчальний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів і вчителів музики шкіл різного типу / В. Доронюк. – М., ІваноФранківськ:, 2007. – 306с.
36. Євтушенко Д. Роздуми про голос / Д. Євтушенко. – К. : Музична Україна, 1979. – 87 с. 83
37. Егоров А.М. Гигиена певца /Анатолий Михайлович Егоров. – М.: Медгиз, 1995. – 140 с.
38. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. В. Емельянов. – 6-е изд. – СПб. : Изд-во «Лань», 2010. – 192 с.
39. Емельянов В.В. Эстетика академического пения/ В. В. Емельянов// Искусство в школе. – 2003. –№ 4. – С.14–18.
40. Емельянов В. В. Развитие голоса : координация и тренинг : [учеб. пос.] / В. В. Емельянов. – 5-е изд., стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2007. – 192 с.
41. Желябіна Н.К. Інноваційні комунікативні технології в роботі куратора академічної групи/ Методичні рекомендації / Н. К. Желябіна ; під ред. Н. К. Желябіної. – Запоріжжя: ЗДІА, 2007. – 67 с
42. Зоц О. Підготовка педагогічних кадрів до роботи в особистісноорієнтованій освітянській системі / О. Зоц. // Педагогічна газета. – 2001. – № 8. – С. 1.
43. Зубарева Т. Эмоциональное состояние певца в процессе обучения // Журнал современной медицины. -2004,-№2.
44. Історія вокального мистецтва : підручник / упор. Б. П. Гнидь. – К., 1997.
45. Иоанн Лествичник. Лествица. - Издание Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря, 1994.

46. Кантарович В. С. Гигиена голоса / В. С. Кантарович. – М. : Музгиз, 1955. –155 с.
47. Шаляпин Ф. И. Литературное наследство : в 2-х томах / Ф. И. Шаляпин. – М., 1957. – Т. 1. – 397 с.
48. Колодуб І. С. Питання теорії вокального мистецтва : посібник до курсу історії та теорії вокального мистецтва / І. С. Колодуб – Х. : Промінь, 1995. – 120с.
49. Коробко Е. Н. Воспитание художественного вкуса будущего учителя (на материале музыкального искусства) : автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Е. Н. Коробко ; Киевск. гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко. – К., 1989. – 24 с. 131.
50. Костюк Г. С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / Г. С. Костюк; ред. Л. М. Проколієнко. – К. : Рад. школа, 1989. – 608 с.
51. Кох І. Е. Основи сценічного руху / І. Е. Кох . – М., 1963. – 231с. 133.  
Кравченко А. М. Секреты бельканто / А. М. Кравченко . – Симферополь, 1993. – 127с.
52. Кіндратюк Б.Д. Духовне здоров'я школярів і музика дзвонів: етнопедагогічний аспект. Науково-методичний посібник / Богдан Дмитрович Кіндратюк. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 270 с.
53. Кравченко А.М. Секреты бельканто (книга для начинающих певцов) /А.М.Кравченко. – Симферополь: Ред отдел Крымского комитета по печати, 1993. – 128 с.
54. Лазарєв М. О. Основи педагогічної творчості / М. О. Лазарєв . – Суми : Мрія, 1995. - 212 с.
55. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели /Джакомо Лаури-Вольпи. Пер. с ит. Ю.И.Ильина. – Л.: Музыка, 1972. – 304 с.
56. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України /М.Д.Леонтович. Упор. Л.О.Іванова. – К.: Муз.Україна, 1989. – 133 с.

57. Леонгард К. Акцентуирование личности / К. Леонгард. – К. : Вища школа, 1989. – 374 с.
58. Линклэйтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклэйтер ; [пер. с англ. Л. В. Соловьевой]. - М.: ГИТИС, 1993. - 176 с.: ил.
59. Лернер И. Я. Дидактическая система методов обучения / И. Я. Лернер. – М. : Знание, 1976. – 64 с.
60. Лещенко М. П. Зарубіжні технології підготовки вчителів до естетичного виховання / М. П. Лещенко . – К., 1996. – 162 с. 155.
61. Лозова В. І. Теоретичні основи виховання і навчання / В. І. Лозова, Г. В. Троцько. – Харків : ОВС, 2002. – 400 с.
62. Люш Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса / Д.В. Люш. - К. Муз. Украина, 1988. - 138 с.
63. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва // Літ. Виклад М. Головащенко. – 2-ге вид. / М. Микиша. – К. : Муз. Україна, 1985. – 80 с.
64. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники М. : ИП РАН, МГК им. М. П. Чайковского, центр “Искусство и наука”.,-/ В. П. Морозов. 2002. – 496 с.
65. Митрофанов О. Г. Мастера красноречия / О. Г. Митрофанов. – Киев. — 1993г. – 251с
66. Михайличенко О. В. Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія : навч. посіб. / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. – Суми : вид-во “Наука”, 2004. – 210 с. – Бібліогр.: 201 с.
67. Морозов В. П. Про резонансну природу високої та низької співочої форманти / Збірник праць XI Сесії Російського Акустичного Товариства. Акустика мови; медична та біологічна акустика. - Т.3. - М.: 2001.
68. Москаленко П. Г. Основи теорії навчання / П. Г. Москаленко, М. В. Гадецький.. – Харків : ХДПІ, 1992.– 144 с.

69. Національна доктрина розвитку освіти України у ХХІ столітті // Педагогічна газета. – 2001. – № 7 (85). – С. 4 – 6
70. Нургаянова Н.Х. Повышение качества подготовки будущего педагога-музыканта на основе модульной технологии обучения // Образование и саморазвитие: Научный журнал. – Казань: Центр инновационных технологий. – 2010. – №1(17). – С.51-5
71. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу / І. Огієнко. – К. : Абрис, 1991. – 272 с.
72. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посібник / Ольга Миколаївна Олексюк. – К.: КНУКіМ, 2006. – 188 с.
73. Омельченко С. Д. Формирование педагогической техники как компонента педагогической культуры будущего учителя : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / С. Д. Омельченко ; Харьков. гос. пед. ин-т. – Харьков, 1995. – 249 с. 196.
74. Основи законодавства України про культуру. – [http://lib.if.ua/info/lib\\_spec/z\\_cultur.html](http://lib.if.ua/info/lib_spec/z_cultur.html)
75. Оськина С. Музыкальный слух: теория и методика развития и совершенствования /С.Оськина. – М.: ООО Изд-во «АСТ», 2003. – 78 с.
76. Органов П. Певческий голос и методика его постановки / П. Органов ; ред. М. Л. Львов. – М., 1951. 197. Основи викладання мистецьких дисциплін / ред. О. Рудницька. – К., 1998. – 183 с.
77. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва : (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / К.: Освіта України, 2008. — 274 с.
78. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: навч. посібник / Стефанія Павлишин. – Льві: БаК, 2005. – 232 с.
79. Павлова М. А. Формирование вокально-слухового самоконтроля у студентов музыкально-педагогического факультета на занятиях по постановке голоса : дис. ... канд. пед. наук. М., 2002.



80. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін):[Монографія] /Галина Микитівна Падалка. – К.: Освіта України, 2008. – 273 с.
81. Перетяга Л. Є. Теоретичні засади формування голосової культури майбутнього вчителя : монографія / Л. Є. Перетяга. – Х. : Планета-Принт, 2014. – 312 с.
82. Перетяга Л. Є., Формування у студентів педагогічного навчального закладу ціннісного ставлення до голосу як перший етап в роботі по формуванню голосової культури/ Л. Є Перетяга // Збірник наукових праць «Педагогіка та психологія». – Харків, 2014. – Вип. – № 46. – С. 100.
83. Пехота О. М. Індивідуалізація професійно-педагогічної підготовки вчителя : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04 / О. М. Пехота ; Ін-т педагогіки і психології професійної освіти АПН України. – К., 1997. – 52 с.
84. Пидкасистый П. И. Самостоятельная познавательная деятельность школьников в обучении: Теория экспериментального исследования. М. : Педагогика, 1980.
85. Пилипчак М.І. Використання дитячого музичного фольклору в навчанні співу // Етнонаціональний розвиток в Україні та стан української етнічності в діаспорі: сутність, реалії конфліктності, проблеми та прогнози на порозі ХХІ століття. - К. - Чернівці, 1997.
86. Плошкин А. М. История риторики / А. М. Плошкин. – Харьков, 1995. – 342с.
87. Пляченко Т.М. Методика викладання вокалу: Навчально-методичний посібник для студентів мистецького факультету. – Кіровоград: КДПУ, 2005. – 80 с.
88. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і

- мистецтв 3-4 рівнів акредитації / Л. В. Прохорова. – Вінниця, 2006. – 384с.
89. Поташник М. М. Педагогическое творчество: проблемы развития и опыт / М. М. Поташник. – К. : Рад. школа, 1988. – 198 с. 215.  
Прокопенко І. Ф. Педагогічна технологія / І. Ф.
90. Прокопенко, В. І. Євдокимов. – Харків : Основа, 1995. – 105 с.
91. Прокопьев В.Н. Как стать певцом и сделать карьеру / В.Н.
92. Прокопьев. – С-Пб.: Русская графика, 2000. – 176 с. 85
93. Прянишников И. П. Советы обучающимся пению : учеб. пособие. СПб. : Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013.
94. Прокопенко, В. І. Євдокимов. – Харків : Основа, 1995. – 105 с.
95. Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: Монографія / За загальною редакцією І. А. Зязюна. – К.: Наукова думка, 2003. – 262.
96. Руденко Г. Художня майстерність музиканта-виконавця/ Г.Руденко.- Вид. друге. доп. та перероблене. – К., 2009. – 170 с
97. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька / О. П. Рудницька. – К. : ІПППО, 2002. – 270 с.
98. Рудницька О. П. Фізіологія музичного сприйняття в системі розвитку педагогічної культури майбутнього вчителя: автореферат дис. ... докт. пед. наук : 13.00.01 / О. П. Рудницька ; Укр. державн. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 1994. – 42 с.
99. Сокальський П.П. Вибрані статті та рецензії. - К.: Муз. Україна, 1977
100. Сопер Л. П. Основы искусства речи / Л. П. Сопер. — Ростов-на-Дону : Фе-никс, 1995. – 448 с.
101. Стасько Г. Є. Вокальна підготовка майбутнього вчителя музики як основа удосконалення педагогічної майстерності : автореф. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Г. Є. Стасько ; Київ. ун-т ім. Т. Г.Шевченка. – К., 1995. – 24 с.

102. Станиславский К.С. Мастерство актера в терминах и определениях / К. С. Станиславский. – М., 1961. – 316 с.
103. Старовойтова О. Є. Деякі поради з охорони голосу співаків естрадного напрямку (з досвіду роботи) / О. Є. Старовойтова // Збірник наукових праць. — Луганськ: Вид-во ЛНУ ім. Тараса Шевченка. — 226 с.
104. Стасько Г. Є. Психотехніка співу у сучасній вокальній педагогіці / Г. Є. Стасько.- Івано-Франківськ, вид.-во: ПНУ ім. В. Стефаника, 2011 р. - 175 с.
105. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки. / О. Стахевич // Природнонаукові теорії сольного співу: Курс лекцій: Навчальний посібник для студентів диригентсько-хорових факультетів музичних і педагогічних вузів. – Ч. 1. – Суми, 2002. – 91 с.
106. Стулова Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Галина Павловна Стулова. – М.: Прометей, 2002. – 118 с.
107. Сухомлинский В. А. Сто советов учителю / В. А. Сухомлинский. – К. : Рад. школа, 1979.– 217 с. 247.
108. Сухомлинский В. А. Избранные произведения. В 5 т. Т.2 / В. А. Сухомлинский . – К. : Рад. школа, 1972. — 611 с.
109. Сэт Риггс. Как стать звездой: аудиошкола для вокалистов (Техника пения в речевой позиции)/ Сэт Риггс. – М., 2004. – 104 с.
110. Ткаченко Т. В. Методичні рекомендації з курсу «сценічної майстерності» / Т. В. Ткаченко. – Харків, ХНПУ, 2008. – 76 с.
111. Ткаченко Т. В. Володіння уміннями психотехніки – важливий фактор у професійному зростанні вчителя музики / Т. В. Ткаченко / Проблеми дидактичного забезпечення навчального процесу : зб. наук. праць. – К. : Науковий світ, 2001. – С.152 – 158. – (Проблеми сучасного мистецтва і культури)
112. Ткаченко Т. В. Уміння психотехніки як засіб професійної підготовки майбутнього вчителя / Т. В. Ткаченко // Педагогічні

- засади сучасної професійної підготовки у вищих навчальних закладах : Збірка наук. праць. – Х., 2006. – С.305-311.
113. Ткаченко Т. В. Народна пісня – душа та сплав натхнення. Професійна підготовка фахівців вищої школи в умовах оновленої парадигми освіти / Т. В. Ткаченко // Проблеми сучасного мистецтва і культури. – Харків : Каравела, 1999. – С. 74 – 80.
114. Ульев С., Ульева И. Самоучитель по вокалу на основе итальянской вокальной школы. URL: <http://www.belcantomobile.ru>.
115. Дж.Хансен, Р.Стевик, Р.Уорнер. Невербальная коммуникация в консультировании // Журнал практической психологии и психоанализа. - 2000. - № 2.
116. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность. - Т. 1. - М.: Педагогика, 1986.
117. Хекхаузен Х. Психология мотивации достижения. - СПб.: Речь, 2001.
118. Хоффманн А. Е. Итальянская опера первой половины XIX века: взаимосвязь вокальной теории и композиторской практики // Музыка и время. – № 12. – М., 2006. – С. 46-48.
119. Чайка В. Мистецтво творити голосом. Роль психологічного стану студента у розвитку його вокальної майстерності: поради педагога / Володимира Чайка. – Львів: Місіонер, 2008. – 102 с.
120. Чернов Д. Е., Чернова Л. В. Голос и речь учителя - важнейший элемент профессионального мастерства / / Педагогическое образование в России. 2011. № 5 С. 215-223.
121. Чернов Д. Е., Чернова Л. В. Слуховой и мышечный самоконтроль в процессе речевого и певческого звукообразования // Специальное образование. 2013. № 3. С. 95-106.
122. Чернова Л. В. Совершенствование способов самоконтроля в процессе формирования вокальной интонации у младших школьников : дис. . канд. пед. наук. М. 1990.

123. Шабутін С. Зцілення музикою [Монографія]/ Сергій Шабутін, Стефан Хміль, Ірина Шабутіна,. – Афіни, Тернопіль: Підручники і посібники, 2006. – 192 с. 86
124. Шаляпин Ф. И. Литературное наследство : в 2-х томах / Ф. И. Шаляпин. – М., 1957. – Т. 1. – 397 с.
125. Щетинин М. Н. Дыхательная гимнастика А.Н. Стрельниковой / М. Н. Щетинин; Ред. О. С. Копылова. – М. : Метафора, 2001. – 128 с.
126. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса: [пер. с фр.] / Рауль Юссон. - М.: Музыка, 2004. - 262 с.
127. Юшманов В. И. Вокальная техника и её парадоксы / В. И. Юшманов. 2-е изд. – СПб. : Изд-во «ДЕАН», 2002. – 128 с.
128. Юцевич Ю. теорія і методика розвитку співацького голосу : навч-метод. посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу / Ю. Юцевич. – К., 1998. – 160с.
129. Arcansas Tech University. Music Education Department. Curriculum. 1990.
130. Barron F. Creativity and Personal Freedom. Princeton, 2008. – 249 p.
131. Bessom M., Tatarunis A., Forcussi S. Teaching music in Today's Secondary Schools A creative Approach to Contemporary Music Education. – 2 nd. – N.Y., 1980. – 386 p.
132. Farnsworth P.R. The social psychology of music. Iowa state uniw. Press. – 2009.
133. Jacobi R. Musicakische Berufsausbildung und Nachwuchsforderung in der Bundesrepublik Deutschland // Beitrage zur Musikkultur in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland. – Hamburg, 2002.