

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв  
Кафедра хорового диригування, співу та методики музичного навчання

**Левада Яна Олександрівна**

**ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У  
МАГІСТРАНТІВ В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво  
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник:

\_\_\_\_\_ Л. А. Бірюкова,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри хорового диригування,  
співу та методики музичного навчання

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 року

Виконавець:

\_\_\_\_\_ Я.О. Левада  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 року

Суми 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ МАГІСТРАНТІВ В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ.....</b>	<b>6</b>
1.1. Аналіз наукової літератури з обраної теми: історичний аспект.....	6
1.2. Сутність та структура вокально-виконавської культури магістрантів в класі естрадного співу.....	11
1.3. Психолого-фізіологічні особливості формування вокального голосу у студентському віці.....	18
Висновки до Розділу 1.....	25
<b>РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У МАГІСТРАНТІВ В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ.....</b>	<b>27</b>
2.1. Специфіка формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.....	27
2.2. Педагогічні умови формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.....	33
2.3. Методи і прийоми формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.....	48
Висновки до Розділу 2.....	59
ВИСНОВКИ .....	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	65
ДОДАТКИ .....	73

## ВСТУП

**Актуальність теми.** У сьогоденні проблема формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу є однією з актуальних у музичній педагогіці України, адже спів – самий мобільний різновид виконавства. Традиційна система фахової вокально-виконавської підготовки магістрантів в класі естрадного співу потребує реалізації такого методологічного підходу, який би міг забезпечити інтеграцію мистецьких знань і був би спрямований на формування в нього вокально-виконавської культури, що базується на положеннях Закону України «Про освіту» [35].

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Проблема виховання загальної культури особистості висвітлена в наукових працях П. Блонського, Н. Ветлугіної, В. Петрушина, Б. Теплова та інших. Питання формування музичної культури особистості розглядали: О. Апраксіна, Б. Асаф'єв, Н. Гродзенська, О. Ростовський та інші. Специфіку формування вокальної культури майбутнього артиста-вокаліста в процесі фахової підготовки досліджували В. Антонюк, В. Ємельянов, Н. Овчаренко, Д. Огороднов, Г. Стулова та інші. Незважаючи на те, що проблема виховання вокально-виконавської культури у співаків розглядалася в працях багатьох учених, обґрунтування ефективних педагогічних технологій формування вокально-виконавської культури у майбутнього артиста-вокаліста потребує додаткового вивчення.

**Мета дослідження** – теоретично обґрунтувати та визначити методи та прийоми щодо формування вокально-виконавської культури магістрантів в класі естрадного співу.

Відповідно до мети, визначено **завдання дослідження:**

1. Здійснити аналіз наукової літератури з обраної теми.
2. Охарактеризувати сутність та структура вокально-виконавської культури магістрантів в класі естрадного співу.
3. Висвітлити вікові особливості студентства.

4. Визначити методичні підходи щодо специфіки формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.

5. Висвітлити педагогічні умови формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.

6. Сформулювати методи і прийоми формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.

**Об'єкт дослідження** – процес фахової підготовки майбутнього магістранта.

**Предмет дослідження** – методи та прийоми формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.

**Матеріали та методи дослідження.** Для досягнення мети і вирішення завдань було використано комплекс таких взаємопов'язаних **методів дослідження**:

- *теоретичні*: аналіз (історико-педагогічний, логіко-теоретичний, порівняльний) філософської, культурологічної, мистецтвознавчої, психологічної, педагогічної літератури для розкриття сутності й особливостей формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу;

- *прогностичні*: визначення методів та прийомів ефективного формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу з метою впровадження їх у навчальний процес вищих навчальних педагогічних закладів мистецького спрямування.

**Наукова новизна одержаних результатів.** Визначаються тим, що:

- *конкретизовано* – характеристику сутності вокально-виконавської культури, теоретично обґрунтовано та визначено методи та прийоми щодо формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу;

- *уточнено* зміст ключових поняття дослідження: «формування», «вокал», «виконавство», «культура», «вокально-виконавська культура», «магістранти», «естрадний вокал»;

- *подальшого розвитку* набули науково-методичні положення щодо сутності вокально-виконавської культури як результату фахової підготовки магістрантів та методів і прийомів її вдосконалення.

**Практичне значення** одержаних результатів дослідження полягає у визначенні методів та прийомів щодо вдосконалення формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу, підвищенні результативності занять з постановки голосу. Матеріали дослідження можуть бути використані викладачами співу музичних шкіл, музичних коледжів, вищих навчальних педагогічних закладів мистецького спрямування у процесі підготовки майбутніх фахівців.

**Апробація результатів та публікацій:** Результати дослідження доповідались на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (6 -7 травня 2020 року, м. Суми, Україна).

Проміжні результати висвітлювались у публікаціях:

1. Левада Я. О. Теоретичні аспекти формування вокально – виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу // Мистецькі пошуки: збірка наукових праць. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. Вип. 12. С. 87-90.

**Структура й обсяг кваліфікаційної роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків до 1 і 2 розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (93 одиниць), додатків (5 одиниць). Основний текст роботи викладено на 66 сторінках. Загальний об'єм роботи 93 сторінок.

## **РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У МАГІСТРАНТІВ В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ**

### **1.1. Аналіз наукової літератури з обраної теми: історичний аспект**

Особливості реформування освіти на сучасному етапі передбачають розробку нової парадигми освіти, перехід педагогічної практики на принципово нові теоретико-методологічні основи, які визначаються освітньою стратегією розвитку України [35]. З цієї позиції важливо окреслити нові завдання до підготовки магістрантів у класі естрадного співу, здатних бути конкурентноспроможними в умовах реалізації поставлених завдань. Тому наукова проблема ефективного розвитку музичних здібностей у магістрантів у класі естрадного співу є актуальною проблемою сучасної теорії та практики митецької педагогіки вищої школи.

Проблеми виховання співацької культури та вокального розвитку особистості досліджувались Н. Гребенюк, Л. Дмитрієвим, О. Стахевичем, Р. Юссоном, Ю. Юцевичем, та іншими. Ключові положення специфіки співу розглядалися О. Малініною, Н. Орловою, Г. Стуловою й деякими іншими дослідниками. Сучасний стан розвитку педагогіки мистецтва характеризується також зростанням інтересу до проблеми специфіки вокального виховання особистості (В. Ємельянов, О. Маруфенко, В. Морозов, О. Стахевич).

У науково-методичній літературі специфіка вокальної підготовки майбутніх магістрантів в класі естрадного співу розглядалась в різних аспектах: методика співу з позицій професійного виконавства (Л. Дмитрієв, М. Микиша, В. Морозов та інші); досліджувались питання вокально-виконавської підготовки майбутніх магістрантів в класі естрадного співу у вищих навчальних закладах (О. Баженова, К. Барвінська, В. Ємельянов,

О. Плеханова та інші) та питання оволодіння вокально-виконавською технікою (Н. Гребенюк, К. Матвєєва, А. Менабені). Проблемам розвитку співацького голосу і вокально-естетичного виховання студентів присвячені праці Д. Огороднова, Г. Струве, Г. Стулової, Ю. Юцевича та інших. Дослідження сучасних педагогів (В. Антонюк, К. Судаков) 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.

Особливого характеру набуває вокально-виконавська культура в діяльності магістрантів у класі естрадного співу, що проявляється в інтеграції його вокально-виконавських і педагогічних якостей. Це складний, багатогранний процес, в якому музичні, художні, артистичні здібності допомагають здійсненню творчої вокально-виконавської та педагогічної діяльності.

Відповідно сучасним вимогам до музичної освіти, вокально-виконавській підготовці приділяється значна увага в структурі професійних компетенцій магістра в класі естрадного співу. Серед вимог до вокальної підготовки фахівців, що містять формування необхідних вокально-виконавських знань і умінь для постановки естрадної манери виконання, знання об'єктивних закономірностей співацького голосоутворення і основ вокальної методики, особливостей розвитку співацьких голосів і принципів їх охорони, володіння методикою роботи зі студентськими голосами, є ще одна актуальна вимога – оволодіння вокально-виконавською культурою [1, с. 42].

Видатні педагоги-музиканти (О. Апраксіна, Л. Арчажнікова, та інші) 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 магістрантів-вокалістів з мистецьких дисциплін повинна виступати в єдності з педагогічною складовою. Саме у педагогічній спрямованості вчені вбачають особливості музично-виконавської діяльності магістра-вокаліста, яка передбачає: орієнтацію на певну аудиторію; прагнення захопити студентів музикою на основі власного музикування; залучення вокалістів до спільної виконавської діяльності; пробудження їх творчих здібностей, уяви, асоціативного мислення тощо [5, с. 162].

Розглянемо поняття *«формування»*.

У педагогічному словнику *«формування»* – визначається як надання певної форми, завершеності процесу становлення особистості, досягнення нею рівня зрілості та стабільності [24, с. 501]. У тлумачному словнику української мови, *«формування»* – це цілеспрямований вплив на студента, що здійснюється викладачем для створення певних умов, які в подальшому сприятимуть виникненню у того, хто навчається, нових якостей, знань і умінь [82, с. 602]. Отже, узагальнюючи вищесказане, під поняттям *«формування»*, ми розуміємо таку не статичну, а динамічну педагогічну категорію, яка ще не встановилась.

*Вокально-виконавська культура* у магістрантів в класі естрадного співу формується в процесі освоєння ними різних навчальних фахових дисциплін. Особлива роль належить різним видам співацької діяльності – сольному, ансамблевому, хоровому співу.

*«Вокальне мистецтво»* або *«спів»* – це виконання музики голосом, мистецтво передавати засобами голосу співака ідейно-образний зміст музичного твору [24, с. 74]. Саме спів вважають одним із найдавніших видів музичного мистецтва. Спів буває зі словами і без слів; сольним (тобто одноголосним), ансамблевим (дует, тріо, квартет тощо) і хоровим. Зазвичай, спів супроводжується інструментальним акомпанементом, але може бути і без нього (a cappella).

Вокальне естрадне виконавство – явище надзвичайно поширене та популярне, динаміка його постійно зростає. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, воно сформувалось в світовому просторі музичної творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється своєю стилістикою, естетикою, поетикою.

За словником-довідником, «*естрадний спів*» - передбачає якнайширше використання підсилювальних пристроїв (мікрофону), відкидає необхідність академічного вокального навчання, спираючись переважно на побутову манеру вокалізації, коли голосовий апарат функціонує на центральній ділянці діапазону, криком або хрипом компенсуючи акустично збіднені верхню та нижню ділянки діапазону [82, с. 264]. На погляд Р. Юссона, «*естрадний спів*» - це видобування високих звуків співаком, застосовуючи звичайний крик або специфічну манеру звуковидобування [90, с. 168]. Ми розглядаємо «*естрадний спів*» як явище надзвичайно популярне, сучасне та поширене. Цей вид співу є доволі молодим, але динаміка його постійно зростає.

Так, Л.Дмитрієв вважає, що «*естрадний співак*» – це особистість, яка має яскраву індивідуальність, різноманітний вокальний репертуар [27]. Н. В. Дрожжина зазначає, що «*естрадний співак*» – це художник-інтерпретатор, який здатний творчо осмислити авторський текст і реалізувати його в продукті своєї діяльності [30]. На нашу думку, «*майбутній естрадний співак*» – це особистість, яка мріє стати у майбутньому професійним естрадним виконавцем.

*Естрадний спів* за своїм звучанням знаходиться між академічним (класичним) і народним. *Завдання естрадного співака* – пошук свого власного звуку, своєю оригінальною, характерною, легко впізнаваною манерою співу та сценічного образу. Треба зазначити, що у *естрадному вокалі*, на відміну від *академічного та народного*, важлива виразна дикція, оскільки ключові слова є однією з важливих складових хорошої пісні. З цієї ж причини в естрадних піснях набагато частіше зустрічаються важкі для

виспівування фрази, що вимагають швидкої зміни дихання, в той час як в академічних і народних піснях, найчастіше, текст більшою мірою адаптується під музику.

*Характерним є те, що у естрадному співі поєднуються техніка академічного співу, народного співу, а також ряд специфічних прийомів, характерних для естради. Основна особливість естрадного співу полягає в пошуку та формуванні унікального, пізнаваного голосу вокаліста, аналогічно тому, як естрадні інструменталісти шукають «свій» оригінальний звук. У наш час, щоб домогтися конкурентоспроможності, потрібно володіти досить широким діапазоном технічних прийомів.*

Сучасний естрадний вокаліст, як такий, повинен характеризуватися і своєю професійністю – бездоганним володінням голосовим апаратом, вокальною технікою, як використанням навичок виконання музичних творів різноманітних стилів світового музичного мистецтва, так і розумінням того, що і як він співає. Вміння пережити пісню кожного разу по-іншому, проникнутись її душею - саме це робить із естрадного співака-початківця кумира багатьох поколінь. Надзвичайно важливим є використання в репертуарі естрадного співака джазових вокальних творів, оскільки джаз характеризується цілою низкою особливостей, таких як: особливості ритму, зокрема синкопованість, поліритмія, особливості гармонії (переважання септакордів, нонакордів), характерні гармонічні послідовності, а також ладові особливості (наприклад, використання пониженого III ступеню), особливості тембрової палітри.

Разом з тим, на думку психологів та педагогів, – сформувати правильне співацьке дихання, оволодіти механізмом співацького звукоутворення, – неможливо без вирішення проблеми виконавської уваги. Останні дослідження відносно психофізіологічних реакцій організму підтверджують безпосередній зв'язок між актом уваги і змінами у співацькому диханні. «Дихання затримується, стає більш поверховим, а інколи, на певний час, і

зовсім призупиняється («затаїти дихання»). Глибокий вдих, який наступає, зазвичай, після зосередженої уваги є природним наслідком тимчасової затримки дихання» [32, с. 93].

Отже, під *широким поняттям «формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класів естрадного співу»* ми розуміємо досконале володіння естрадним співаком співацьким голосом, широкою палітрою засобів передачі змісту вокального твору, що є необхідною умовою залучення студентів-вокалістів до світу музичного мистецтва, впливу на формування їх інтелекту та духовно-емоційної сфери.

## **1.2. Сутність та структура вокально-виконавської культури у магістрантів в класів естрадного співу**

Формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класів естрадного співу - одне з основних завдань його фахової підготовки, адже спів – це основа всієї музичної діяльності і найбільш природний прояв музикальності людини, а також, пряме висловлювання за допомогою співацького голосу почуттів, емоцій, настрою.

Проблема вокально-виконавської культури досліджувалась в різних аспектах. Дослідженню історії розвитку музичної освіти і національної музично-педагогічної думки присвячено наукові праці О. Кравчука, О. Михайличенка, О. Овчарук та інших. Загальні питання історії розвитку музично-естетичного виховання, удосконалення форм і методів навчання вокальної культури досліджувалися Н. Добровольською, Л. Масол, Г. Падалкою, О. Ростовським, О. Рудницькою та іншими.

Ми досліджуємо процес формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класів естрадного співу, здатних творчо осмислити авторський проект і реалізувати його в продукті своєї діяльності. Концертний виступ є однією з закономірностей сценічної діяльності і передбачає мобілізацію

зусиль виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок, що складають вокально-виконавську культуру у магістрантів в класів естрадного співу. У творчій уяві виконавця відбувається корисний розлад між тим, що є, і тим, що обов'язково має бути. В процесі такого розладу здійснюється творча переробка первинного переживання й повторне художнє переживання.

Ефективність процесу формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класів естрадного співу залежить від визначення суті ключових понять дослідження, до яких ми відносимо такі, як: «*формування*», «*вокал*», «*виконавство*», «*вокальне-виконавство*», «*культура*», «*вокально-виконавська культура*».

Розглянемо поняття «*формування*». Так у довідниковій літературі «*формування*» – це становлення людини як соціальної істоти внаслідок впливу зовнішніх і внутрішніх детермінант її розвитку [17, с. 128]. На думку І. П. Підласого, «*формування*» передбачає деяку усталеність людської особистості, досягнення рівня зрілості та стійкості [76, с. 84]. Тож під поняттям «*формування*», ми розуміємо таку не статичну, а динамічну педагогічну категорію, яка ще не встановилась.

Базовими поняттями нашого дослідження є: «*вокал*», «*виконавство*», «*вокально-виконавська культура*». *Магістр* має бути культурним, ерудованим, духовно багатим, інтелігентним, що забезпечить його успіх у подальшій роботі. Та незаперечним є той факт, що без професійних навичок, без ціннісних орієнтирів та неабияких творчих здібностей подальша робота артиста-вокаліста, зокрема вокально-виконавська і вокально-педагогічна, неможливі.

На думку Ю. Юцевича, «*вокал*» (від лат. *vocē* — голос) — мистецтво володіння співацьким голосом, мистецтво співу. Існує кілька напрямків розвитку співацького голосу: *народний*, який віддзеркалює особливості співацької культури певного народу; *який* є результатом тривалого розвитку

професійного музичного мистецтва; *естрадний*, притаманний – «*поп*», «*рок*», «*реп*» тощо; *джазовий*, визначений зв'язками з негритянським фольклором, зокрема з *блюзом* [92, с. 44].

У словнику-довіднику «*вокал*» (або спів) – найдавніше музичне мистецтво. Спів полягає у виконанні мелодії за допомогою голосу людини. Виконавців називають співаками або вокалістами. Вокал є мистецтвом тому, що співак повинен не тільки точно відтворити мелодію, написану композитором, а й за допомогою голосу передати всі її відтінки, характер і настрій, проте, не кожна людина здатна на це [24, с. 42].

Так, Ю. Юцевич вважає, що «*вокаліст*» (від лат. *voce*-голос) – людина, яка має необхідні вокальні дані та володіє вокальною технікою певного типу для створення за її допомогою художніх образів [92, с. 43]. «*Вокальна музика*» – музика, призначена для виконання голосом (соло, ансамблем або хором). Головне художнє значення у вокальній музиці має голос. Вона тісно пов'язана зі словом і тому вокальна музика розглядається як синтетичне музично-поетичне мистецтво [92, с. 43].

У довідниковій літературі поняття «*виконавство*» розглядається, як творче виконання будь-чого (музичного, літературного та іншого твору, певної ролі у театральній виставі, кінофільмі тощо) [словник]. За словником – довідником української мови «*виконавство*» визначається як творче виконання будь-чого (музичного, літературного твору) [82, с. 52].

Для нашого дослідження було важливо першочергово розглянути поняття «*вокал*», адже «*вокально-виконавська культура*» магістрантів в класів естрадного співу тісно пов'язана з поняттям «*вокал*» та «*вокальне виконавство*». «Дати однозначне визначення поняттю «*вокальне виконавство*», – зазначає Б. Гнидь, – важко. За своєю природою воно синтетичне і складається з нерозривної єдності декількох специфічних елементів: музики, співу, слова (в оперному жанрі ще й акторської майстерності)» [84, с. 5].

З огляду на проблему дослідження, поняття «вокально-виконавська культура» можливо розкрити через розуміння категорії «культура». У енциклопедії зазначається, що «культура» поєднує у собі всі форми духовного життя людини - мисленнєву, релігійну, етичну: «Вона є більш широким розумінням прагнення людства ствердити сенс свого внутрішнього Буття», - наголошує Л. Грінь [26, с. 125].

Культурологи визначають сутність поняття «культура» в неможливості існування поза людиною [34]. «Культура», на думку А. Козиря, «уміння послуговуватися мовами, що відкривають можливості творити» [41, с. 34].

«Музична культура» охоплює досягнення у сфері музичної творчості, виконавства та освіти, а також рівень обізнаності та вихованості людини в галузі музичного мистецтва [82, с. 131].

Вважаємо, що тлумачити термін «культура» потрібно не тільки як індивідуальне поняття, а і як соціальне. Адже це не тільки саморозвиток і самовдосконалення, а це ще й здатність перетворити й покращити дійсність, свідомість як окремої людини, так і суспільства. Тому «культура», на наш погляд, – це процес формування особистості, яка взмозі визначити для себе головне, що буде покладено в основу професійної культури. Ми приєднуємося до думки І. Зязюна, що «культура» є одним із чинників людинотворення, який забезпечує потребу в прискореному й універсальному розвитку особистості з новим типом мислення. Інтелект разом із почуттями, вихованими культурою, формують новий спосіб мислення, і, відповідно, дії [34, с. 36].

Більшість науковців у сфері вокального мистецтва і вокальної педагогіки акцентують увагу на тому, що «вокально-виконавська культура» магістранта визначається сукупністю вокальних знань і вмінь, сформованістю вокально-професійних та особистісних рис, розвиненістю духовного потенціалу, інтелектуальних, емоційних, естетичних, творчих вокальних здібностей, що зумовлюється світоглядними установками,

світоглядними орієнтирами, цінностями, життєвими прагненнями, з-поміж яких чільне місце відведено любові до співу та вокальної педагогіки [32, с. 5]. Так, Л. Шама вважає, що «вокально-виконавська культура» - це сукупність професійного глибокого вивчення музики, освоєння різних видів вокальної техніки та робочого режиму, який забезпечує якість співу, створює умови для виконавського довголіття. Кожне з цих положень містить у собі множину деталей, що синтезуються, переплітаються між собою, створюють рівень вокально-виконавської культури [87, с. 8]. На думку Л. Шаміної, *основою вокально-виконавської культури є глибоке всебічне вивчення музики* [87, с. 10]. *Успіх вокального виконання залежить не тільки від якості голосових даних, але і від наявності змістовного звуку.* Це можна зробити, якщо більше заглибитися в теоретичні музичні знання, пізнати манеру написання музики композитором, зрозуміти творчу думку автора [87, с. 9].

*Для формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класів естрадного співу важливе значення мають вокальні знання, уміння, навички та робочий режим, спрямований на охорону голосу.* Адже майже кожен естрадний вокаліст стикається з проблемами втрати голосу, або професійними захворюваннями. Тож необхідно наголошувати магістрантів в класів естрадного співу, що голос повинен бути предметом постійної уваги співака [87, с. 11].

Отже, «вокально-виконавську культуру» магістрантів у класі естрадного співу ми розуміємо як інтегративну якість особистості, що містить у собі ціннісне ставлення до спадщини людства в області різних видів співацької діяльності, компетентність в сфері вокальної педагогіки, власне вокально-виконавську майстерність, а також творчу активність вокально-педагогічної діяльності. Тож у визначенні *поняття «вокально-виконавська культура» ми вважаємо головним те, що вона передбачає здатність до передачі художнього образу вокального твору шляхом оволодіння голосовим*

*апаратом при наявності відповідних знань та умінь, які дозволяють вирішувати художні й технічні завдання, що постають перед виконавцем.*

Досліджуючи особливості формування вокально-виконавської культури естрадного вокаліста Т. Овчіннікова зазначає, що її становлення передбачає специфічну підготовку співака як представника певної «вокальної школи»; еталон співацького звуку з естетичними критеріями його оцінювання; володіння методикою розвитку співацького голосу; культуру сприймання вокальної музики [58, с. 13].

На думку *В. Г. Антонюк*, структура вокально-виконавської культури може бути такою:

- вокальні навички;
- вокально-виконавські якості;
- вокально-виконавські здібності;
- професійні знання, уміння, навички;
- спів;
- голосоутворення;
- голос і будова голосового апарату;
- навчання методики;
- індивідуальні особливості;
- сценічна та акторська майстерність - основа вокально-сценічної

культури студентів факультетів мистецтв, оскільки це той засіб, яким майбутній артист-вокаліст постійно користується в навчально-виховному процесі [4, с. 63]. (Див. Додаток А).

Формування вокально-виконавської культури як важливого компонента професійно-педагогічної культури вокаліста пов'язане не тільки з професійними знаннями, вміннями і навичками, які студент набуває в класі сольного співу, у роботі над репертуаром, але й з індивідуальними особливостями, що є пріоритетними складовими його професійних та загальнокультурних якостей [4, с. 18].

Узагальнюючи вищесказане, ми можемо визначити, що «вокально-виконавська культура» - це найвищий рівень оволодіння співацьким голосом вокальними навичками, вокальними техніками, сценічною культурою та їх вільне використання у співі. «Вокально-виконавська культура» - це складна якість, що інтегрує в собі: вокальні здібності; комплекс вокальних знань і умінь; вокальні навички; вокальні техніки (освоєння різновидів); імпровізацію; виконавську індивідуальність, виконавську майстерність; вольові та психічні властивості (увага, самоконтроль, комунікативність, емоційність); сценічну культуру; розвиненість духовного потенціалу; розвиненість інтелектуальних, емоційних, творчих вокальних здібностей; художній смак; світоглядні орієнтири, цінності, життєві прагнення; робочий режим, який забезпечує якість співу та спрямований на охорону голосу; цілеспрямований та систематичний характер оволодіння світом культурних цінностей, що розширює межі суто вокального світу; компетентність в сфері вокальної педагогіки, власне вокально-виконавську майстерність, а також творчу активність вокально-педагогічної діяльності.

Здійснений аналіз дефініції «вокально-виконавська культура магістрантів в класів естрадного співу» дозволив нам до її структурного складу віднести такі *структурні компоненти*:

- *мотиваційно-вольовий;*
- *емоційно-емпатійний;*
- *когнітивний;*
- *творчо-технологічний.*

Узагальнюючи вищесказане, за результатами дослідження ми визначаємо *структуру вокально-виконавської культури, яка включає наступні компоненти*:

- *мотиваційно-вольовий* - виявляє інтерес студентів та захопленість ними вокально-виконавською діяльністю; спрямованість вольових зусиль на

пізнання світових вокальних традицій, інноваційних вокальних технологій; потребу студентів у професійному вокальному удосконаленні;

- *емоційно-емпатійний компонент* - виражає здатність студентів до емоційного сприймання та виконання вокальної музики; здатність до співпереживання та налаштування на розуміння змісту вокальної музики; здатність до застосування методів і прийомів емоційного виконання вокальних творів; здатність до емоційного перевтілення;

- *когнітивний* - відображає сформованість знань з теорії і методики вокального виконавства; знань із вокальної педагогіки, знання світової вокальної літератури;

- *творчо-технологічний* - виражає сформованість вокально-виконавських та вокально-педагогічних умінь, сформованість вокально-технічного (вокальна техніка) досвіду та вміння його творчо застосовувати у професійній діяльності.

### **1.3. Психолого-фізіологічні особливості формування вокального голосу у студентському віці**

Серед важливих проблем у сфері фахової підготовки естрадного співака у вищому навчальному педагогічному закладі мистецького спрямування виділяють збереження співацького голосу студента-вокаліста та дотримання загальногігієнічних норм. Питання охорони співацького голосу естрадного співака має постійно знаходитися у центрі уваги викладача співу, педагога-хормейстера. З історико-мистецтвознавчих джерел ми дізнаємося, що питанню охорони голосу магістрантів в класі естрадного співу не завжди надавалося достатньо уваги. Так, відсутність наукового підґрунтя вокальної педагогіки у минулому, невраховування педагогами психофізіологічних особливостей розвитку організму людини в цілому, співацького голосу зокрема, у різні вікові періоди призводило до псування голосів молодих

виконавців. Складність та поліфункціональність діяльності естрадного співака у закладі вищої музичної освіти передбачає розвиток здатності витримувати великі голосові навантаження. Тому питання збереження співацького голосу у магістрантів в класі естрадного співу є актуальним на даному етапі розвитку вищої школи [75].

*Сучасний естрадний вокаліст* повинен характеризуватися як своєю професійною компетентністю – бездоганним вокальним слухом, володінням вокальним голосом, вокальною технікою, психотехнікою, використанням навичок різноманітних стилів світового музичного мистецтва, так і розумінням специфіки вокального мистецтва, ідейно-емоційного змісту вокального твору. Але щоб досягти цієї мети, магістрам в класі естрадного співу необхідно пройти певний шлях становлення та фахової підготовки. Дану проблему досліджували: Л. Дмитрієв, В. Єрмолаєв, Н. Жинкін, В. Морозов, А. Рудаков, Р. Юссон та інші.

*Різновидом музичного виконавського мистецтва є вокальне мистецтво*, яке на відміну від інструментальної музики, передає художній зміст вокального твору засобами співацького голосу. За словником, «*вокальне мистецтво*» (співацьке мистецтво, спів) музики за допомогою голосу – це виконання [24]. *Фізіологічною основою співу є голосовий апарат людини. Вокальний твір* – це художній твір, створений за допомогою музики та поетичного тексту. *Вокальний голос* – це виконавський інструмент, який передає єдність музики та поетичного тексту музичної тканини твору; засіб, за допомогою якого розкривається задум авторів. Вокальним творам властиві внутрішня завершеність й цілісність, індивідуалізованість змісту і форми, що визначена особистістю авторів (поета і композитора) і припускає мистецтво виконавської інтерпретації.

*Домінуючим складником у системі естрадного вокального мистецтва є вокальний голос*. Його розвиток ґрунтується на методичних засадах вітчизняної та зарубіжної вокальної педагогіки, глибокому вивченні

музичних (вокальних) традицій українського народу. Голос магістрантів в класі естрадного співу – це, насамперед, «професійний інструмент», який має досить складний механізм. Проте, цей «інструмент» у процесі подальшого розвитку зазнає різних зовнішніх впливів (об'єктивних і суб'єктивних) у різні вікові періоди дозрівання організму й, відповідно, потребує застосування різноманітних спеціальних методичних прийомів для подолання психолого-фізіологічних чинників, які перешкоджають професійному становленню магістрантів в класі естрадного співу.

*Специфіка голосу* магістрантів в класі естрадного співу, як «професійного інструменту», полягає в тому, що він має два аспекти застосування: спів та сценічне мовлення. У музичному довіднику поняття «голос» тлумачиться наступним чином: «голос (італ. voce) - звуки, що утворюються голосовим апаратом людини і забезпечують спілкування людей та передачу думок звуковим шляхом. Залежно від характеру функціонування механізмів голосоутворення людський голос поділяється на мовлення, спів та шепіт» [70, с. 115]. Здатність голосу передавати найтонші відтінки почуттів і думок цінується й використовується в акторській діяльності.

Головним результатом і коректором мовної поведінки та всього голосового апарату є *вокальний слух*, йому, насамперед, має бути приділено велику увагу під час формування голосу. Слух розвивається не одночасно з голосом, а, як ми переконалися, його розвиток йде завжди попереду мовлення. Та, на жаль, на цей аспект не звертається достатньо уваги у розробці вітчизняних освітніх програм. Хоча педагогічною наукою розроблено й передбачено різноманітні види музичної діяльності: спів, виконавство, але, по-перше, викладачі не завжди акцентують увагу у своїй роботі над розвитком слуху, по-друге, не скрізь у навчальних закладах серйозно ставляться до цих занять.

«Голосовий апарат» – це система органів, яка слугує для утворення голосу та мовлення. За О. Здановичем, ця система включає: 1) органи

дихання, що утворюють тиск під голосовими м'язами (складками), – джерело звукової енергії; 2) гортань, що містить у собі голосові складки, – джерело виникнення звукових коливань; 3) артикуляційний апарат, що слугує для чіткого вимовляння звуків; 4) носову порожнину та порожнини, що знаходяться біля неї і беруть участь у створенні деяких звуків [60, с. 54].

*Голосові складки* – це дві пари м'язів, що розташовані в гортані, покриті еластичною з'єднувальною тканиною та оболонкою. Звучання відбувається в тому випадку, коли голосові складки змикаються. Будова голосових складок дає можливість їм коливатись як повністю, так і окремими частинами, від чого залежить характер звучання голосу. Наприклад, при звучанні голосу в головному реєстрі голосові складки вібрують тільки краями, а у грудному реєстрі - коливаються всією масою.

*Естрадний вокал* займає проміжну ланку між академічним і народним. *Основна його відмінність* – в завданнях вокаліста. *Завдання естрадника* – пошук власного звуку, своєї характерної манери співу, а академіст і народник працюють в рамках канону. Крім того, на відміну від академічного співу в естрадному більш необхідною є чітка дикція, оскільки слова – це одна із суттєвих складових хорошої пісні. Саме з цієї причини в естрадних піснях частіше зустрічаються складні для розпіву фрази, що потребують швидкої зміни дихання, в той час як в академічних і народних творах текст адаптується до музики.

Суттєвою особливістю розвитку співацького голосу у студентському віці є *мутаційний період*. Його динаміка, протікання залежать від багатьох причин (кліматичні умови, загальний фізичний розвиток організму, особливості фізіологічні та психоневрологічної, ендокринної системи). Зміни у голосовому апараті відбуваються в результаті збільшення резонаторних порожнин і язика та активного росту гортані. Для голосового апарату характерна диспропорція окремих частин під час росту. Яскравіше це проявляється у юнаків. У них голосові складки суттєво збільшуються в

довжину, швидко і стрімко росте гортань, але повільніше ростуть резонаторні порожнини. Ці явища спричиняють диспропорцію в роботі мовленнєвих органів, дихання й гортані. Зміни голосу виникають у період від 11 — 12 до 16 – 18 років. Інколи період мутації протікає ще довше. Але трапляється, що у юнаків мутація не настає і голос залишається дитячим, інфантильним. Вважається нормою, коли мутація у юнаків триває від 6 – 8 місяців до 2 – 3 років. У дівчат мутація недовготривала, але можливе повторення у 15 – 16 років. *Мутацію можна поділити на три етапи: передмутаційний, мутаційний і післямутаційний.*

*Для мутаційного періоду (13 – 15 років) характерний стрімкий ріст гортані. Гортань у юнаків у цей період може збільшитись на дві третини, а у дівчат – на третину. Голосові складки стають товстішими, розтягуються і голос змінюється. Юнацькі голоси знижуються на октаву. У дівчат не відбувається таких різких змін, але голоси у них в цей період більш насичені, яскраво проявляється тембр та збільшується співацький діапазон.*

У дівчат під час перехідного віку спостерігаються охриплість, нестійкість інтонації у звучанні голосу, тільки у менш вираженій формі, ніж у юнаків. Рідко, але бувають випадки, коли у дівчат мутація проходить дуже хворобливо. Спів упродовж певного часу стає неможливим. Проте, голос дівчат не так різко змінюється, як у хлопчиків і стає сильнішим, збагачується обертонами та переходить із фальцетного в грудний. Формування жіночого голосу завершується до 17 – 20 років.

*Мутацію юнаків можна умовно поділити на три періоди: початковий, основний та завершальний. Під час початкового етапу голос юнаків втрачає верхні тони діапазону та знижується, але зниження залежить від індивідуальних фізіологічних особливостей голосу. Юнаки ще співають у першій та другій октаві, але внизу вже з'являються звуки малої октави. Це характерно для початкового періоду мутації.*

*Під час основного мутаційного періоду юнацький голос стає охриплим, інколи раптово переходить з високого тону на низький і навпаки. Такий складний етап триває, зазвичай, 3 – 4 місяці. Юнаки стають більш сором'язливими не тільки під час співу, а й при спілкуванні. Вони не знають, який за висотою звук пролунає в даний час — у теситурі чоловічого чи дитячого голосу. Інколи основний мутаційний період може проходити дуже хворобливо, навіть із втратою голосу, що супроводжується великою кількістю слизу, почервонінням гортані, порушенням функцій дихання. По закінченню основного періоду мутації голоси юнаків робляться сильнішими, діапазон розширюється до октави та нони, але тембр чоловічого голосу визначити ще важко.*

*Післямутаційний етап (15—18 років) – найважливіший. В цей час юнаки, навчаються по-новому утворювати звуки та співати. Проте, не зникає почервоніння складок і гортані, деяка кількість слизу ще залишається та характерна малоактивна м'язова робота гортані. У дівчат явища мутації до 17 років вже відступають, а у юнаків частково зберігаються. Діапазон голосу у дівчат значно розширюється, голос набуває сили звуку, яскравіше проявляється тембральне забарвлення. У юнаків голос ще обмежений, невелика сила, але яскравіше проявляється тембр майбутніх тенорів та баритонів. Після завершення мутації зміцнення голосу у юнаків продовжується.*

Проте, після мутації повільний ріст гортані не дає можливості швидко перейти з фальцетного співу на грудний, тож потрібен певний час, аби юнаки звикли до свого голосу та вміли перебудуватися на резонування низького голосу. Важко буває баритонам, що мали до мутації високий голос. У хорі юнаки відчувають теситурні труднощі тоді, коли тон дається жіночим голосом. Труднощі в голосоутворенні пояснюються інерцією голосу, котрий невідразу здатний пристосуватися до інших умов [83, с. 36].

Розкриваючи проблему психофізіологічних особливостей розвитку співацького голосу у студентському віці, зазначимо, що в сучасній вокально-педагогічній школі виокремлюють *три теорії природи голосоутворення*. Однією з них є *міоеластична* (від *міо* - м'язова, *elastic* - пружний) *теорія фонації* (звукоутворення), згідно з якою звук людського голосу виникає внаслідок впливу повітряного тиску на пружні голосові складки та приведення їх у коливальний рух. У 50-х роках ХХ століття Р. Юссон розробив *нейрохроноксичну теорію фонації*, в якій довів, що коливання голосових складок має церебральну (мозкову) природу, а не периферичну, як стверджувала міоеластична теорія. Провівши низку ґрунтовних наукових досліджень фізіологічних та акустичних даних процесу фонації, учені встановили, що у процесі голосоутворення беруть участь одразу *два взаємопов'язані механізми - міоеластичний та нейрохроноксичний* [90, с. 162].

Отже, у *фонації беруть участь такі органи*: гортань з її внутрішніми та зовнішніми м'язами – орган генерації (народження звуку); *глотка, носоглотка, порожнина рота* – резонатори звуку; *дихальний апарат* (дихальні м'язи грудної клітки, живота та діафрагма) - це джерело певної енергії для виникнення звуку. Такий погляд на функцію голосових органів відповідає сучасним науковим даним. Звідси виникає основний принцип роботи над розвитком співацького голосу, який полягає в тому, щоб підпорядкувати всі елементи техніки звучання вокального голосу сценічній дії, акторській майстерності.

Звичайний звук людського голосу є результатом рухів м'язів і злагодженої роботи всіх складових голосового апарату. Під час співу ці рухи надзвичайно різноманітні. Ними визначається сила, висота, темброве забарвлення голосу, тривалість звуку, його динаміка й подача слова. *Головним завданням формування вокально-виконавської культури магістрантів в класі естрадного співу є усвідомлення «дисциплінованого»*

руху м'язової системи голосового апарату, тобто усвідомлене розуміння відчуття процесу утворення голосу під час співу. Оскільки «дисциплінований» рух м'язової системи голосового апарату зі своїми фізіологічними механізмами є умовним рефлексом, то можна стверджувати, що загальні закони умовних рефлексів можуть бути застосовані й до вокально-технічних навичок. Постановка голосу у магістрантів (на заняттях з співу) - це процес встановлення правильного взаємозв'язку окремих частин голосового апарату. Процес співу здійснюється за допомогою системи периферичних механізмів, а саме: органів слуху та всього звукоутворювального рухомого апарату - легень, гортані, глотки, язика, губ. Уся їх робота регулюється центральною нервовою системою та перебуває в тісному взаємозв'язку.

Анатомічна будова голосового апарату дуже складна, але необхідна для розуміння естрадним співаком процесу утворення вокальних звуків. М'язи голосового апарату під час фонації знаходяться в певному взаємовідношенні. Цей процес має назву «координація голосу». *Координація*, тобто злагоджена робота м'язів голосового апарату та музикального слуху, вокального слуху зокрема, спрямована виконавцем на виконання технічних завдань (правильної інтонації співу), може бути більш чи менш досконалою. Тому координацію голосу слід вважати якісною характеристикою вокального звукоутворення.

Таким чином, на основі розгляду науково-методичної літератури ми дійшли висновку, що вокальний голос як професійний інструмент магістра - це складна психофізіологічна функція голосового апарату людини, результатом діяльності якого є виникнення музичних звуків. Конкретизуючи розуміння процесу розвитку вокального голосу, ми визначили, що основним завданням його формування як «професійного інструменту» виконавця є досягнення дисциплінованої узгодженості рухів м'язової системи голосового апарату, тобто набуття рухових навичок, що безпосередньо залежить від

усвідомлення співаком основних закономірностей звукоутворення, резонування, артикуляції, дихальних рухів, їх ролі у процесі фонації, знання фізіології голосового апарату, розвиток навичок координації роботи голосового апарату за допомогою вокально-слухового контролю.

### **Висновки до розділу 1.**

Викладений у першому розділі матеріал дає можливість зробити наступні висновки:

1. 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 магістрантів в класі естрадного співу, до його музичної культури, складовою якої виступає вокально-виконавська культура. Проте, як засвідчують результати науково-педагогічних досліджень, сьогодні серед проблем виховання студентства однією з найгостріших проблем можна назвати зниження рівня художньо-естетичних потреб. Більшість магістрантів зорієнтована головним чином на зразки масової молодіжної музики низької якості, що не відповідає критеріям художності.

2. Охарактеризовано широке поле понять, що визначають сутнісну основу дослідження, основоположними з яких є: «формування», «вокал», «виконавство», «вокальне виконавство», «культура», «вокально-виконавська культура», «формування вокально-виконавської культури». Аналіз численних вітчизняних та зарубіжних наукових розвідок дозволив дати визначення провідного поняття дослідження «вокально-виконавська культура». Отже, *«вокально-виконавську культуру»* магістра у класі естрадного співу ми розуміємо як інтегративну якість особистості, що містить в собі ціннісне ставлення до спадщини людства в області різних видів співацької діяльності, компетентність в сфері вокальної педагогіки,

власне вокально-виконавську майстерність, а також творчу активність вокально-педагогічної діяльності.

3. Визначено, що студентство – це соціально-демографічна група, що характеризується визначеною чисельністю, статеві-віковою структурою (17-25 років), територіальним розподілом тощо.

Відомості з історії становлення вокально-педагогічних шкіл засвідчують, що процес вокальної підготовки студентів-вокалістів у педагогічному ВНЗ мистецького спрямування неможливий без урахування психофізіологічних особливостей розвитку особистості та вокального голосу, тобто будови та функціонування голосового апарату, режиму його роботи.

## РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У МАГІСТРАНТІВ В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

### 2.1. Специфіка формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу

Вивчаючи сутність понять «вокал», «вокально-виконавська культура», дослідники їх трактують по-різному, але, зазвичай, їх тлумачать як: виконання музики за допомогою голосу; мистецтво, що передається засобами співацького голосу.

Специфіка «вокально-виконавської культури» вивчається багатьма науковцями. Так, Г. Стасько розуміє специфіку вокально-виконавської культури, як цілісну систему зі складним динамічним утворенням, що включає взаємопов'язані наукові основи вокальної педагогіки та усталену практику емпіричного досвіду керування нейрофізіологічною природою голосоутворення [78]. За думкою Ю. Юцевича, специфіка формування вокально-виконавської культури полягає у виконанні низки поставлених завдань: знати природу та механізми звукоутворення, закономірності формування співацького голосу, практично керувати процесом співу, розуміти сутність різних фонаційних явищ, вміти створити художньо-музичний образ тощо [92, с. 69].

На думку Л. Лабінцева, становлення вокально-виконавської культури здійснюється на основі формування у магістрантів в класі естрадного співу основних механізмів голосоутворення: акустичних (висота звуку, сила звуку, чистота інтонації, наявність високої і низької співацької формант, тембральна привабливість, польотність голосу, вібрато тощо); фізіологічних (співацьке дихання, атака та опора звуку тощо); орфоепічних (чіткість дикції, прикритість та округлість звуку, система навичок з вокальної орфоепії); психолого-педагогічних (вокальний слух, усвідомлене керування процесом

голосоутворення і звуковедення тощо) [43]. В комплексі вони становлять структуру вокально-професійних умінь, на яких ґрунтується процес формування вокально-виконавської культури, і які забезпечують необхідний рівень підготовленості формування у магістрантів в класі естрадного співу.

Дослідження особливостей формування вокально-виконавської культури у формування у магістрантів в класі естрадного співу та визначення педагогічного потенціалу дисципліни «Постановка голосу» доводить її унікальність як засобу розвитку творчості майбутніх фахівців, оскільки вона забезпечує особистісно-зорієнтований простір навчання кожного студента-вокаліста, передбачає емоційну насиченість навчальних занять, розвиток вокальної техніки на основі урахування природних задатків особистості кожного студента-вокаліста, втілення умінь творчої інтерпретації музичних творів, усвідомлення особистістю значення творчого саморозвитку для успішного виконання художньо-виконавської та педагогічної діяльності.

Метою вокального навчання магістрантів в класі естрадного співу, на думку Н. Гребенюк, є побудова єдиного художнього образу за допомогою засобів музичної, вокальної та словесної виразності [25]. Так, Т.Плесіна вважає вокально-виконавську культуру кінцевим результатом вокальної підготовки магістрантів в класі естрадного співу, що проявляється в емоційно-образному розкритті музичного змісту твору [63]. Щоб досягти якісного кінцевого результату у формуванні вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу Є. Проворова пропонує застосовувати міждисциплінарну або міжпредметну інтеграцію під час опанування одного вокального твору, залучаючи викладачів різних кафедр до його одночасного вивчення з різних позицій.

В. Ємельянов наголошує, що формування вокально-виконавської культури процес специфічний, тому неправильне використання голосу є основою його функціональних порушень. Коли голосові складки, необхідні для правильного звуковидобування не діють, на допомогу їм приходять інші,

які для цього не призначені. Прикладом може служити затиснута, гугнява, неприємна на слух і небезпечна для самого виконавця співацька манера багатьох вітчизняних молодих артистів [32].

У свою чергу Ю. Юцевич зазначає, що педагог-вокаліст завжди повинен зважати на те, що у магістрантів є вихідцями із середовища самодіяльного виконавства, де дуже часто від непрофесіоналізма керівників вони набули неправильних навичок звуковидобування. Тому виникає потреба аналізу педагогом-вокалістом і студентом конкретних недоліків співу та окреслення шляхів їх виправлення. На цьому етапі роботи у вокальному класі як педагогу, так і студенту-вокалісту, доводиться докладати чимало зусиль для усунення визначених недоліків, вироблення природного звучання голосу, для формування вокально-виконавської культури загалом [92, с. 79].

*Використання мікрофону при співі породило ще один недолік – це манера наспівування «впівголосу» в середньому регістрі та напружений спів – крик на високих звуках.* На практиці такий недолік можна усунути наступним чином – запропонувати студенту співати без мікрофона на повний голос, використовуючи всі резонатори. При цьому важливо слідкувати за міцною опорою дихання та включенням у роботу гортані.

*Наступний недолік теж пов'язаний із вібрато – «розхитаність» голосу.* Коли вібрато занадто багато, голос ніби «розхитується». Фізіологія вібрато тісно пов'язана із коливанням гортані в м'язах шиї та впливає на основні співацькі якості, так і на манеру звукоутворення. З цього приводу І. Алієв зазначає, що «Напружена робота гортані, коли голосові м'язи і мускулатура, що керує гортанню, дуже напружуються, це миттєво відбивається на характері вібрато» [3, с. 151]. Педагоги-вокалісти пропонують як один із шляхів подолання цього недоліку – показ та розповідь про його значення для співака, для того, щоб його навчити чути, аналізувати, власний спів та контролювати власне вібрато. Робота над усуненням таких недоліків співацького голосу повинна починатися зі зняття зайвих напружень

і знаходження природного звучання. Зі звільненням голосового апарату від напруження поступово зникає «хитання» голосу. Корисними є вправи, що схожі на трель. Швидке чергування звуків зніме зайве напруження, звільнить голосовий апарат від скутості, гортань набуде свободи і вібрації.

Завдання і складність роботи на виробленні вібрато полягає у руйнуванні невірних навичок і формуванні та закріпленні нових, правильних. Це здійснюється вихованням скоординованої роботи дихання, голосоведення і артикуляції, що сприяє формуванню культури звуку і також загальному зміцненню вокального апарату. Культура звуку – це опора звуку пов'язана з відчуттям повітряного стовпа від діафрагми і поперекового пояса до голови. Відчуття надставного стовпа дає «м'язовий поясок» – природне напруження м'язів при правильному диханні. Поступаючи в голову, звукова хвиля проходить не горизонтально по напрямку до рота, а вертикально, якби оминаючи його по кривій. При такій вокальній позиції відчувається вібрація в грудній клітці і можна змусити резонувати весь кістяк до ступень ніг і кистей рук – це працює нижній, або грудний резонатор.

*М'язові відчуття* займають одне з провідних місць у специфічному процесі формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу. Зазвичай, наша свідомість їх не фіксує. Але щоб простежити порушення і змусити голосові органи діяти скоординовано, тобто зробити вокальний апарат керованим, необхідно відчутти рух окремих м'язових груп. Подальша напружена робота в класі естрадного співу магістрантів перевести набуті правильні навички в область підсвідомості, – автоматизувати їх. Однак ця автоматизація буде здійснюватися на більш високому рівні, оскільки лише за потреби свідомість студента-вокаліста може включатися в процес співу і керувати ним.

Варто згадати про ще *один поширений недолік співаків-початківців – форсований звук. «Форсування»* (від фр. force – сила) – спів із перебільшеною напругою голосового апарату, що порушує темброві якості голосу,

природність звучання. Такий спів заважає утворенню високої співацької «форманти», тому форсовані голоси звучать «важко», мають погану «польотність», легкість [76, с. 41]. Саме у співаків з даним дефектом голосоутворення спостерігається «розхитування голосу» – вібрато, також яскраво виражені регістрові переходи і утруднене звучання верхньої ділянки діапазону. Як правило, «форсовані голоси» швидко деградують та стають непрофесійними. Також потрібно наголосити, що форсування звуку буде супроводжуватися залишковим перенапруженням в гортані, яке пов'язане з намаганням студента-вокаліста співати занадто високі або низькі звуки. Так, Л. Дмитрієв підкреслює, що «форсоване звучання приводить до втрати найбільш красивих коливань голосових складок, які народжують найкращі темброві якості голосу» [27, с. 353]. Тобто, по суті, «форсування» свідчить про відсутність вокально-виконавської культури – це неприродне спотворення тембру у вокальному виконанні, яке може бути пов'язане як з тривалими заняттями співом, так і з відповідно фізичною та нервовою перевтомою.

Для того, щоб голос магістра не піддавався занадто великим перенапруженням, потрібно включати в роботу верхні резонатори. Також слід розуміти, що якісний звук виходить в результаті роботи м'язів гортані у спокійному стані, а також в стані розслабленості плечового поясу. В той же час, голосний вокал буде повністю залежати від правильного дихання – роботи діафрагми і, звичайно, від використання специфічних резонаторів.

Працюючи над художніми творами, педагог-вокаліст завжди повинен пам'ятати не тільки про виконавські завдання, а й про вдосконалення вокально-технічних та творчих навичок магістра в класі естрадного співу, вокально-виконавської культури в цілому. Добираючи репертуар, потрібно враховувати, наскільки він корисний для співака, наскільки повноцінно і невимушено буде функціонувати при цьому його голосовий апарат. Важливо,

щоб голосоутворення було правильним, природним, щоб учень відчував комфорт, співав легко, із задоволенням.

Результативність вокальної підготовки магістрантів в класі естрадного співу нерозривно пов'язана з моніторингом рівнів готовності студентів до вокально-виконавської діяльності. *Моніторинговий зріз*, який здійснює викладач співу, стосується передусім:

- стану мотиваційно-потребової сфери студента щодо майбутньої вокально-виконавської та вокально-педагогічної діяльності;
- конкретних вокально-музичних даних студента, тобто, вокально-музичних здібностей;
- наявності у магістрантів в класі естрадного співу наукових знань про співацький процес як психологічне, біофізичне та мистецьке явище;
- рівня сформованості вокальних компетентностей;
- рівня розвитку музично-вокального слуху;
- відповідності педагогічних знань, умінь і навичок магістра методиці формування його вокально-виконавської культури в процесі навчання;
- знання вокального репертуару для різних типів голосів.

Тому, бажано моніторинговий зріз проводити за допомогою комплексного підходу та використовувати як тести для перевірки теоретико-методичних знань студентів, так і творчо-виконавські проекти, за допомогою яких можна перевірити рівень сформованості вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.

Таким чином, з вищевикладеного можна зробити наступний висновок, що *вокально-виконавська культура магістрантів в класі естрадного співу* – це складова їх фахової підготовки, яка розглядається як процес і результат оволодіння студентами цілісною системою професійно-педагогічних та спеціальних знань, умінь, елементів педагогічної, вокально-виконавської техніки, що сприятимуть засвоєнню змісту музично-педагогічної освіти та забезпечать високий рівень їх майбутньої професійної діяльності.

## **2.2. Педагогічні умови формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу**

Зі зміною соціальних умов, стрімким науково-технічним прогресом висувуються нові вимоги до організації навчально-виховного процесу у педагогічних навчальних закладах мистецького напрямку. Більшість науковців визнають важливість вивчення умов, що впливають на благотворний розвиток особистості студента, стимулювання мотивації щодо формування необхідних знань, умінь та навичок.

Успішне вирішення завдань формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу передбачає створення відповідних педагогічних умов. Поєднання та взаємозумовленість педагогічних умов сприяє успішному подоланню труднощів у процесі формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.

Базою для нашого констатувального експерименту був визначений ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Діагностувальною роботою було охоплено 10 студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Спів» та 5 викладачів співу.

У науковій літературі визначено, що ефективність педагогічних процесів обумовлена обов'язковою наявністю педагогічних умов. Поняття «педагогічні умови» трактується науковцями неоднозначно. Одні вчені розуміють під цим терміном обставини та можливості, від яких залежить успішність функціонування та розвитку певної педагогічної системи [39], інші - фактори і правила успішності життєдіяльності педагогічної системи [42], треті - вимоги, які мають виконувати педагоги з метою забезпечення ефективності педагогічного процесу.

Науковцями розглядаються *педагогічні умови*, спрямовані на розв'язання конкретних завдань, а саме:

- умови створення адаптивного освітнього середовища (Т. Давиденко, Г. Єльнікова, С. Красіков );
- умови розвитку соціальної активності особистості магістра в класі естрадного співу (Н. Волкова, С. Єлканов, В. Сластьонін);
- умови розвитку професійних цінностей магістра в класі естрадного співу (В. Гриньова, З. Кокарева, О. Попова, М. Ружников, Н. Шемигон);
- умови підвищення ефективності педагогічних досліджень з формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу (Ю. Бабанський, В. Євдокимов, І. Прокопенко);
- умови розвитку системи цінностей майбутнього виконавця (В. Гриньова, Ю. Пелех, О. Попова, М. Ружников, Н. Шемигон);
- умови розвитку професійної вокально-виконавської культури магістра в класі естрадного співу (О. Отич, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Хижна.).

Багато досліджень науковців присвячено педагогічним, організаційним, методичним та іншим умовам професійної підготовки магістрантів з мистецьких дисциплін (Е.Абдулін, Б.Брилін, А.Козир, В.Орлов, Г.Падалка, Л.Паньків, О.Рудницька). Однак умови щодо формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу у науковій літературі не висвітлювалися.

Про важливість розробки педагогічних умов наголошується у наукових працях з проблем музичної педагогіки українськими авторами ( М.Білецька, О.Горбенко, А.Зайцева, А.Козир, О.Отич, Г.Падалка, Л. Паньків, О.Ростовський, А.Ткачук та інші).

Однак, виникає необхідність у з'ясуванні сутності самого поняття «педагогічні умови».

Поняття «умова» в довідковій літературі трактується як: обставина, від якої що-небудь залежить; ситуація, в якій щось відбувається, здійснюється що-небудь; вимоги, з яких слід виходити [24, с. 503].

Слід зазначити, що аналіз педагогічних досліджень дозволяє констатувати різноманіття наукових підходів до розробки педагогічних умов, що визначається сутнісними характеристиками та особливостями феномена, який вивчається.

Так, В. Максимов розглядає «педагогічні умови» як сукупність об'єктивних і суб'єктивних факторів, необхідних для забезпечення ефективного функціонування всіх компонентів освітньої системи, яка залежить від цілей, завдань, змісту, форм і методів цієї системи [34].

Часто в педагогічній літературі поняття «умова» розглядається з поняттями «середовище», «обставина» (Р. Нізамов, М. Ушакова та ін.).

Так, К. Белоброва відмічає, що «педагогічні умови – це обставини, при яких компоненти навчального процесу представлені в найкращій взаємодії, яка дає можливість вчителю плідно викладати, керувати навчальним процесом, а учням - успішно вчитися» [9, с. 290].

Аналіз психолого-педагогічної літератури з теми дослідження, дозволили виявити сукупність педагогічних умов, які сприяють формуванню вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу. У своїй роботі ми намагалися відобразити найбільш значущі педагогічні умови, враховуючи при цьому, що кожна умова має свої можливості і не може відокремлено повністю забезпечити успішність формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.

Спираючись на означене розуміння педагогічних умов у кваліфікаційній роботі з формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу ми розглядаємо педагогічні умови, які є діючими елементами педагогічної системи і забезпечують досягнення педагогічної мети. Такими педагогічними умовами визначаємо:

- створення творчої атмосфери на заняттях естрадного співу;
- інтеграція індивідуально-аудиторної й концертної діяльності студентів;
- активізація вокально-естрадної діяльності студентів на основі самовираження.

Перша педагогічна умова - створення творчої атмосфери на заняттях естрадного співу є однією з головних умов організації навчального процесу в інститутах мистецтв педагогічних університетів. Саме дотримання цієї умови орієнтує студента та відкритість до активної творчої взаємодії з навколишнім соціокультурним середовищем.

У мистецтвознавстві про вплив середовища на музичні інтереси молоді відмічав А. Сохор. Середовищний підхід знайшов своє відбиття в методиці мистецької освіти (О. Апраксіна, Л. Коваль, А. Козир, Г. Падалка, Л.Паньків, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова та інші) у вигляді особливої умови формування творчої особистості. На думку К. Ревеш, в освітньому середовищі здійснюються активніше самовизначення та самоствердження, а творче середовище це «частковий, конкретизований фрагмент культурно-освітнього простору, який є педагогічною інтегрованою реальністю, що створює умови для ефективної педагогічної взаємодії учасників освітнього процесу, для вирішення конкретної педагогічної мети у відповідності до змістових характерних ознак, нормативних вимог соціокультурного освітнього простору» [69, с. 165]

Безумовно, сприятливою атмосферою для розвитку особистості є творча атмосфера. Підтвердження цьому ми знаходимо у наукових роботах І.Клиш, який вказує що розвиток особистості буде ефективним тільки тоді, коли він спирається на творчу активність особистості та враховує особливості її життєвого світу та інтересів [40]. Також він відмічав, що спонтанна творчість не може стати дійсно художньою без відповідного навчання та оволодіння культурною спадщиною. Творча атмосфера навчання спонукає до творчого

самовираження, створює можливості вільного цікавого діалогу між викладачем і студентом.

Розроблення вказаної педагогічної умови пов'язане з удосконаленням існуючих форм і методів вокальних занять і полягає у створенні творчої взаємодії студента і викладача у навчальному процесі, у розумінні прекрасного, створенні музично-художнього образу.

Для того, щоб студенти могли перебувати в атмосфері творчості, відкритості є необхідною продумана система педагогічної роботи, завдяки якій виховні можливості культури були б максимально затребувані. Цьому сприятиме чітка організація вокально-естрадних форм діяльності: індивідуальних і колективних. Але творча атмосфера вкрай необхідна тому що мотивує формування музичних умінь, які дозволяють передати свої відчуття, знання, ставлення та дозволяють зрозуміти іншого суб'єкта творчого середовища.

Створення творчої атмосфери можливо, якщо будуть об'єднані зусилля педагогів і студентів у досягненні єдності навчальних та концертних дій, підходів і методів, спрямованих на найбільш повне і успішне формування сценічної вокально-виконавської культури особистості студента.

Творча атмосфера на заняттях естрадного співу закріплює позитивне ставлення до навчального процесу, позитивний настрій, настанову на активне здобування вокальних знань, умінь та навичок, надихає на успіхи студентів у концертному виконавстві, стимулює мотивацію накопичення артистичних умінь, музично-художнього та педагогічного досвіду.

Як відзначає В.Андрєєв, творчість - це вид людської діяльності, для якої характерні: наявність проблемної ситуації або творчого завдання; соціальна та особиста значущість; наявність об'єктивних (соціальних, матеріальних) передумов, умов для творчості; наявність суб'єктивних (особистісних якостей - знань, умінь, позитивної мотивації, творчих здібностей особистості)

передумов для творчості; новизна та оригінальність процесу або результату [4, с. 36].

Означена умова «створення творчої атмосфери на заняттях естрадного співу» орієнтує на використання методів:

- психологічної підтримки;
- створення ситуацій « успіху»;
- емоційно-образної концентрації;
- сценічно-рухової витримки;
- рольової гри;
- музично-акторського тренінгу.

Такі методи сприяють психологічному розкріпаченню, вивільненню творчих сил, орієнтують студента на творчий пошук, активне обговорення з викладачем можливостей власного саморозвитку, визначення перспектив вокально-виконавської діяльності. Розглянемо їх більш детально.

Метод психологічної підтримки передбачає психолого-педагогічний супровід студентів, особливо тих, які зазнають труднощів у процесі навчальної діяльності, встановлення міжособистісних відносин з викладачами та однокурсниками.

Психологічна підтримка вкрай необхідна на перших курсах навчання, але і в подальшому для студента є важливим фактором забезпечення успіху: підбадьорювання, аналіз невдалих моментів виконавської діяльності та визначення ефективних шляхів їх подолання, допомога у здійсненні пошуку ціннісно-змістовних орієнтацій, активізація самостійного мислення, сприяння безконфліктній взаємодії. Означений метод сприяє встановленню довірливих відносин викладача і студента та забезпечує діалогічну взаємодію, що становить підґрунтя творчої атмосфери на заняття, зокрема з естрадного співу.

Метод створення ситуації «успіху» передбачає стимулювання інтересу магістрантів до навчання. Відомо, що без переживань та радощів успіху

неможливо розраховувати на подальші успіхи в подоланні навчальних труднощів. Тому викладачам слід так підбирати матеріал, щоб магістри отримали на відповідному етапі доступне для них завдання, що придає їм впевненості в собі. Ситуації «успіху» створюються і шляхом диференціації допомоги студентам у виконанні навчальних завдань одних і тих же рівнів складності. Важливу роль в створенні ситуації «успіху» грає забезпечення сприятливої морально-психологічної атмосфери в ході виконання тих або інших навчальних завдань. Сприятливий мікроклімат під час навчання знижує почуття невпевненості і побоювання. Стан тривожності при цьому змінюється станом впевненості. Таким чином, використання даного методу уможливорює забезпечення творчої атмосфери занять.

Метод емоційно-образної концентрації є важливим у процесі музично-виконавської діяльності, зокрема у процесі співу в класі естрадного співу. Метод передбачає спрямування змісту вокальних занять на зосередженості на інтерпретації образів музичних творів, емоційному їх переживанню та відтворенню. При цьому набуття виконавської техніки розглядається як засіб розкриття образного змісту та відтворення емоційної драматургії музичного твору.

Метод сценічно-рухової витримки є необхідним у творчому опрацюванні саме естрадної музики. Естрадне виконавство поєднує спів і рух у розкритті та інтерпретації музичних образів. Сценічний рух є невід'ємною частиною вокально-естрадного виконання.

Метод сценічно-рухової витримки спрямовує навчальну роботу магістра у класі естрадного співу на пізнання кінестетичних (рухових) (від грецької *kmetikos* - рух) відчуттів, тобто рухів, жестів, положень свого тіла під час виконання вокально-естрадного твору. Метод сценічно-рухової витримки передбачає підтримку м'язового тону, координацію рухів студента у процесі виконання вокально-естрадного твору, а також набуття рухових навичок естетичної жестикуляції в концертному виконавстві.

Сам термін «рольова гра» вже давно вживається не тільки у педагогіці, але його можна зустріти і в інших сферах діяльності людини, які пов'язані з необхідністю вирішення соціальних проблем через комунікацію. Так, виконання певних ролей у соціальному середовищі визначає поведінку людини, згідно якої вона діє. В естрадному навчанні магістрантів рольова гра є перспективним методом, хоча і позначена певною мірою умовності. Рольова гра виступає первинною соціалізацією магістрантів в естрадній діяльності, забезпечує моделювання виконавського сценічного виступу, а отже - набуття досвіду певної (сценічної) поведінки. Методи рольової гри активізують мотивацію магістрантів до навчання, забезпечують творчу атмосферу занять, оскільки за допомогою рольової гри можна:

- набуття досвіду використання вокально-естрадних навичок в ігровій ситуації;

- проаналізувати альтернативні способи дій, ідеї, запропоновані для виконання завдання гри, зміни ситуації на краще;

- відпрацювати на практиці певні види сценічної поведінки в умовах навчального середовища перед тим, як розпочати їх застосування у концертній діяльності;

- набуття впевненості у своїх силах під час практичних дій або репетиції сценічного виступу;

- закріпити засвоєний матеріал шляхом забезпечення зворотного зв'язку;

- додати до музично-навчального процесу елемент розваги.

Ігрові технології, як зазначають Підкасистий П., Злобін К., Зльконін Д., мають засоби, що активізують та інтенсифікують діяльність вихованців [36]. У їх основі закладена педагогічна гра як основний вид діяльності, спрямований на засвоєння громадського досвіду. Використання гри у рамках навчально-виховного процесу - явище не нове, але дуже корисне і необхідне. У грі відтворюється окремий зміст діяльності, моделювання систем стосунків, адекватних умов формування особистості людини. Особливістю

занять з використанням ігрової гри є підготовка магістрантів до рішення життєво важливих проблем і реальних утруднень.

Метод музично-акторського тренінгу вважаємо провідним у навчанні магістрантів естрадного співу. Естрадний виконавець має бути актором на сцені. Тож, крім вокальних умінь, магістри у класі естрадного співу має набути певних акторських навичок, які найбільш ефективно формуються у ході тренінгу.

Зазначимо, що слово «тренінг» походить від англійського «to train», що означає «навчати, тренувати, дресирувати». Так, Ю. Ємельянов визначає тренінг як групу методів розвитку здібностей до навчання і оволодіння будь-яким складним видом діяльності [32].

У педагогіці тренінг - це одночасно:

- цікавий процес пізнання себе та інших;
- спілкування;
- ефективна форма опанування знань;
- інструмент для формування умінь і навичок;
- форма розширення досвіду.

Під час тренінгу створюється неформальне, невимушене спілкування, яке відкриває перед студентами безліч варіантів розвитку та розв'язання проблеми інтерпретації музичних творів, самовдосконалення у музично-навчальному процесі, акторського вирішення сценічного відтворення музичних образів. Тренінг забезпечує:

- інформування та набуття студентами нових професійних навичок та умінь;
- опанування нових технологій в естрадній діяльності;
- коригування проявів поведінки, стилю спілкування, особливостей реагування тощо;
- зміну поглядів на проблему акторської поведінки на сцені;

- зміну поглядів на процес навчання, аби зрозуміти, що він може давати наснагу та задоволення;

- підвищення здатності до позитивного ставлення до себе в естрадно-музичної діяльності;

- пошук ефективних шляхів розв'язання поставлених завдань завдяки об'єднанню в тренінговій роботі різних видів музичної діяльності.

Вважаємо, що подані методи відтворюють педагогічну умову «створення творчої атмосфери», що забезпечує позитивний емоційний клімат навчального процесу, актуалізує особистісну значимість вокальної діяльності кожного магістра, забезпечує високу результативність вокально-естрадної діяльності. Забезпечення педагогічної умови «створення творчої атмосфери» на заняттях естрадного співу є необхідним для формування мотиваційного компоненту сценічної культури магістра.

*Друга педагогічна умова* - інтеграція індивідуально-аудиторної та концертної діяльності магістрантів - орієнтує на забезпечення цілісності навчального процесу, застосування індивідуального підходу як засобу активного спонукання магістрантів до концертної діяльності.

В основі цієї умови лежить принцип індивідуалізації навчання, що визнає неповторність особистості кожного студента і орієнтує на вияв їх індивідуальних якостей, а саме:

- розвиток вокальних здібностей;
- розвиненість індивідуальних тембральних характеристик голосу;
- володінням широкою палітрою емоційно-виразних засобів виконання;
- опанування музичного матеріалу через креативність мислення і власного відчуття музичного образу.

Реалізація індивідуального підходу з урахуванням вокальних здібностей та рівня музичного розвитку магістрантів у процесі індивідуально-аудиторної роботи забезпечується уважним ставленням до вибору навчального репертуару, розумінням недоліків виконання музичних творів та

визначенням ефективних шляхів їх подолання, урахуванням музичних вподобань та інтересів магістрантів. Тож, індивідуальний підхід, як найважливіший принцип педагогіки, орієнтує на управління розвитком особистості студента, заснованому на глибокому знанні рис його особистості та умов життя [50, с. 139].

Забезпечення умови «інтеграції індивідуально-аудиторної та концертної діяльності магістрантів «передбачає комплексну і нерозривну взаємодію особистісно-орієнтованого та диференційованого підходів. Слід враховувати, що вокальне навчання відбувається в індивідуально-аудиторній та концертній формах діяльності, які мають доповнювати одна одну, інтегрувати, утворюючи цілісний навчальний процес.

Зазначимо, що слово «інтеграція» (від лат. *integrum* - ціле, *integratio* - відновлення), згідно довідкової літератури, означає: поєднання, взаємопроникнення. Це процес об'єднання будь-яких елементів (частин) в одне ціле. Процес взаємовближення й утворення взаємозв'язків. В освітній теорії та практиці інтеграційні процеси пов'язуються з народженням якісно нових аспектів, перетворенням об'єктів, що пов'язуються з утворенням та взаємопроникненням зв'язків між речами, явищами, визначаючи їх функціонування [91].

Так, отримані знання, відпрацьовані виконавські вміння, емоційний стан переживання художнього образу вокального твору, що набуваються у процесі індивідуальних аудиторних занять мають переноситися у концертну діяльність, а сценічна поведінка під час концертного виконання має відпрацьовуватися у перебігу щоденних занять.

Важливе значення в здійсненні вказаної умови має матеріально-технічне забезпечення навчального процесу, а саме: наявність аудиторії для занять естрадним вокалом з відповідною акустикою, звуковою апаратурою, добре налагодженими фортепіано, мікрофонами, відео та аудіо записами виступів видатних співаків, нотною літературою.

Вважаємо, що реалізація педагогічної умови «інтеграції індивідуально-аудиторної та концертної діяльності магістрантів» забезпечується методами пошуково-пізнавального характеру: виконання вокально-хореографічних завдань-етюдів; уявної аудиторії; перенесення відпрацьованих вокальних навичок та сценічної поведінки у різні ситуації виконання вокальних творів.

Метод уявної аудиторії спрямований на підготовку студента до публічних виступів. Передбачає активізацію уяви студента та спрямування уваги на цілісність відтворення художнього образу. Метод має певну міру умовності. Цей метод є ефективним на репетиційному етапі концертного виступу, сприяє формуванню психологічної та емоційної витримки студентів.

Близьким до нього є метод перенесення відпрацьованих вокальних навичок та сценічної поведінки у різні ситуації виконання вокальних творів.

Метод уявної аудиторії є підготовчим і орієнтує на різні ситуації концертних виступів. Перенесення відпрацьованих вокальних навичок та сценічної поведінки у концертний виступ передбачає урахування вікової категорії слухачів та зосередженість на відтворенні образного змісту виконуваного твору з акцентуацією важливих моментів драматургії.

Такі методи педагогічної роботи встановлюються згідно індивідуального музичного розвитку кожного студента, його психологічних особливостей. Вони забезпечують впровадження педагогічної умови «інтеграції індивідуально-аудиторної та концертної діяльності студентів. Тож, індивідуально-аудиторна і концертна діяльність з формування вокально-виконавської культури магістрантів в класі естрадного співу розглядається у нерозривній єдності і підпорядковує весь комплекс виховних, практичних і розвиваючих цілей процесу навчання. Одним з головних шляхів підвищення ефективності проведення педагогічної роботи визначено її поетапність і системність.

Означена педагогічна умова «інтеграції індивідуально-аудиторної та концертної діяльності магістрантів «зорієнтована на формування когнітивного та діяльнісного компонентів вокально-виконавської культури магістрантів в класі естрадного співу.

*Третя педагогічна умова* - активізація вокально-естрадної діяльності на основі самовираження - передбачає забезпечення активного включення емоційної сфери та рефлексивних механізмів магістрантів у процесі естрадного виконавства, втілення власних думок та почуттів у процесі виконання естрадних творів.

Відомо, якщо людина творчо намагається проявити себе, заявити про себе у світі (через зовнішність, поведінку, у спілкуванні і діяльності тощо), а її виразність супроводжується прагненням до особистісного зростання, відтворення внутрішнього світу - самовираження. Самовираження є досягнення людиною суб'єктивного задоволення результатом і (або) процесом самореалізації. Особистість усвідомлено чи несвідомо визначає реальність та успішність досягнення індивідуальних цілей, завдань самореалізації. Таким чином, самовираження тісно пов'язане з образом свого «Я», з самопізнанням і самооцінкою здібностей, співвідношенням їх з потребами. Воно є необхідним моментом самореалізації і в той же час її індикатором, умовою і складовою частиною на етапі соціальної самореалізації особистості.

Сучасні науковці довели, що самовираження - це втілення зовні людиною своїх відчуттів, думок, переконань. У визначенні поняття, вчені роблять акцент на такій стороні самовираження, як вираження ззовні (одна з важливих умов адекватного і гармонійного розвитку особистості), це виявлення свого «Я» [3], знаходження адекватного вираження себе, своїх почуттів, активне прагнення людини здійснитися «тут і зараз», реалізувати своє вище «Я» [33].

Зважаючи на такі підходи, вважаємо самовираження у процесі естрадного виконавства особливо важливим аспектом формування сценічної культури, а відповідно особливої уваги надаємо педагогічній умові «активізації вокально-естрадної діяльності на основі самовираження».

Методами реалізації даної педагогічної умови визначаємо такі:

- активізації особистісного ставлення до виконуваних музичних творів;
- презентації власних можливостей в естрадно-виконавській діяльності;
- рефлексивного осмислення власних думок і почуттів у виконанні естрадних творів.

Метод активізації особистісного ставлення до виконуваних музичних творів стимулює студентів до емоційного переживання, осмислення і критичної оцінки художніх образів вокальних творів.

Метод презентації власних можливостей ґрунтується на використанні набутого естрадно-виконавського досвіду, особистісного ставлення, забезпечує впевненість у власних силах.

Термін «*презентація*» (від лат. *presento* - передаю, вручаю або англ. *present* - представляти) має два значення - широке й вузьке. У широкому сенсі слово *презентація* - це виступ, доповідь, захист закінченого або перспективного проекту, представлення на обговорення робочого проекту, результатів впровадження тощо. У вузькому сенсі слово *презентації* - це електронні документи особливого виду. Вони відрізняються комплексним мультимедійним змістом і особливими можливостями управління відтворенням (може бути автоматизованим або інтерактивним) [80].

Презентації власних можливостей виконують певні функції в процесі розвитку музично-педагогічних, вокально-естрадних навичок та, безумовно, сприяють: зростанню ефективності навчально-виховного процесу; інтенсифікації процесу засвоєння музично-професійних знань; забезпеченню диференціації та індивідуалізації навчання; формуванню навичок

самоаналізу, критичного, логічного та творчого мислення; удосконаленню комунікативних якостей; активізації творчої практичної діяльності.

Метод рефлексивного осмислення власних думок і почуттів у виконанні естрадних творів спрямовується на осмислення післядії виконання музичного твору, передбачає усвідомлення та аналіз власних переживань та почуттів. Здатність до рефлексії завжди слугувала для виконавця приводом для гордості. Тобто магістранту в класі естрадного співу притаманне постійне прагнення до самовдосконалення, яке без осмислення себе, своєї сутності малою мовірно можливе. О. Шуляр відмічав, що рефлексія матеріалізується у вигляді різних фіксацій, а саме: розуміння, проблематизація, коректування діяльності, розгортання винахідницької й раціоналізаторської мислєдїї тощо. Рефлексія це унікальна властивість, притаманна лише людині, і стан усвідомлення чого-небудь, і процес репрезентації психіці свого власного змісту [88, с. 183].

Оскільки рефлексивне осмислення власних думок і почуттів у виконанні естрадних творів це не тільки здатність до інтерпретації музичного образу та його аналізу, а вміння здобути з цього аналізу нове знання, поглянувши на себе ніби ззовні, зрозумівши свою позицію думок, почуттів.

Означені методи, що забезпечують використання педагогічної умови «активізації вокально-естрадної діяльності на основі самовираження» орієнтують на розвиток і формування діяльнісного компонента сценічної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Отже, визначені наступні педагогічні умови формування вокально-виконавської культури магістрантів в класі естрадного співу:

- створення творчої атмосфєри на заняттях естрадного співу;
- інтеграція індивідуально-аудиторної й концертної діяльності магістрантів;
- активізація вокально-естрадної діяльності магістрантів на основі самовираження.

Означені педагогічні умови передбачають використання таких основних методів: психологічної підтримки; створення ситуацій «успіху»; емоційно-образної концентрації; сценічно-рухової витримки; рольової гри; музично-акторського тренінгу (педагогічна умова «створення творчої атмосфери на заняттях естрадного співу»); уявної аудиторії; перенесення відпрацьованих вокальних навичок та сценічної поведінки у різні ситуації виконання вокальних творів (педагогічна умова «інтеграція індивідуально-аудиторної й концертної діяльності студентів»); активізації особистісного ставлення до виконуваних музичних творів; презентації власних можливостей в естрадно-виконавській діяльності; рефлексивного осмислення власних думок і почуттів у виконанні естрадних творів (педагогічна умова «активізація вокально-естрадної діяльності студентів на основі самовираження»).

### **2.3. Методи і прийоми формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу**

Естрадний спів є відносно новим віянням теперішнього музичного виховання, якщо порівнювати його з класичним академічним вокалом. 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. Водночас узагальнення прогресивного педагогічного досвіду та власні спостереження за процесом вокального розвитку співаків у галузі естрадного співу дають підставу стверджувати, що між класичним та естрадним видами виконавства, незважаючи на всю їх розбіжність, не існує антагонізму.

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» [3, с. 18]. З цього погляду виховання естрадної манери співу повинне здійснюватись на основі поєднання базової класичної вокальної підготовки та формування (на її основі) специфічних навичок звукоутворення, особливих виконавських прийомів, які передбачають: грудочеревне дихання, високу позицію звучання голосу, що забезпечує характерні для всіх голосів норми 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 (губи, щоки, язик тощо) від надмірного напруження.

На думку К. Белоброва, В. Ємельянов, К. Лінклейтер, М. Попков, С. Ріггс, К. Салолін, Н. Скопец проблема формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу є важливим фундаментом їх підготовки до практичної роботи.

У наукових дослідженнях А. Карягіної, В. Мельниченка розкриваються особливості використання технічних засобів у процесі підготовки магістрантів в класі естрадного співу до публічного виступу розкриваються.

У працях українських авторів: В. Антонюк, Л. Василенка, Н. Гребенюк та інших досліджуються питання формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.

Теоретична та методична підготовка до вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу розглядалася за такими напрямками, як: специфіка вокального виконавства та вокальної педагогіки (О. Стахевич, Ю. Юцевич), формування вокально-виконавської майстерності (Г. Стасько, О. Шуляр), формування вокально-звукової культури та розвитку вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу (Н. Дрожжиної, О. Маруфенко, К. Лінклейтер, О. Прядко, С. Ріггс,

Т. Ткаченко), інноваційні технології розвитку професійно-особистісних рис та якостей студентів у процесі вокальної діяльності (І. Коваленко, Л. Лабінцова, Г. Панченко та інші).

В основі формування вокально-виконавської культури передбачається добір (методів та прийомів) з допомогою яких будуть здійснюватися повідомлення інформації, педагогічна взаємодія викладача співу та магістра; як аналіз процесу навчання співу та контроль результатів вокального навчання [78, с. 152]. Ефективність формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу залежить від методів та прийомів, за допомогою яких викладач співу формує та розвиває співацький голос студента, вокальний слух зокрема, здійснює процес передачі вокально-педагогічного досвіду.

Словник-довідник з професійної педагогіки трактує поняття «метод» як «спосіб організації практичного й теоретичного засвоєння дійсності, зумовлений закономірностями об'єкта, що розглядається» [80, с. 205].

Так, Л. Чистович зазначає, що «метод навчання – це спосіб упорядкованої, взаємопов'язаної діяльності вчителя та учнів, спрямованої на вирішення завдань освіти, виховання і розвитку у процесі навчання» [86, с. 59].

Поняття «прийом навчання» трактується як окремі операції, розумові або практичні дії викладача чи студента, які розкривають чи доповнюють спосіб засвоєння матеріалу, що виражає даний метод [84, с. 209].

*Методом формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу, ми вважаємо, спосіб організації упорядкованої взаємопов'язаної діяльності педагога та студента, спрямованої на практичне засвоєння та теоретичне осягнення засад вокального навчання, тобто – спосіб за допомогою якого викладач передає, а студент засвоює теоретичні знання та вокально-практичні уміння та навички.*

*Сучасне вокальне мистецтво естради* вже неможливо уявити без впливу науково-технічного прогресу. У першу чергу йдеться про готовність магістра до концертно-студійної діяльності безпосередньо через його універсальні якості, креативність, імпровізаційність. Академічні співаки не настільки часто стикаються з тими проблемами студійних експериментів, в яких постійно перебуває естрадний співак, який займається пошуком свого просторово-звукового образу.

*Важливим аспектом методики викладання естрадного співу є співвідношення технології класичної та власне естрадної манер виконання.* Якщо в сфері академічного співу виконавці працюють у межах усталеного канону, то метою естрадного виховання є пошук характерного, самобутньо забарвленого співацького тембру, що легко впізнається [4, с. 42]. 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 [4, с. 46].

Так, М. Донець-Тессейр вважає, що «слух співака повинен бути спеціалізованим - вокальним, який буде відображати специфічні тонкощі, найменші відхилення від правильного співацького звучання голосу. За допомогою вокального слуху співак знаходить шлях виправлення вокальних помилок, а також шлях до досягнення кращих якостей голосового тембрального звучання» [28, с. 122-123].

*В естрадному співі існують особливі вокальні прийоми, які доцільно використовувати, що сприятимуть розвитку вокального слуху для надання специфічних видів звучання голосу, це, наприклад, «спів на придиханні», «речитація у мовному регістрі», «лемент» («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 (англ. impedance від лат. impedio — «перешкоджаю») — комплексний акустичний опір середовища, вона обумовлює обов'язкове застосування у виконавстві звукопідсилювальної техніки. Мікрофон є одним з найважливіших компонентів роботи естрадного співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком і його поданням слухацькій аудиторії через внутрішній вокальний слух у магістрантів, розвиває та усвідомлює інтонаційно-темброву, динамічно-звукову уяву та здійснює звуковий контроль. 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 співацького апарату, як засіб подачі чистого посиленого голосу що обов'язково коригується вокальним слухом [28, с. 82]. Сучасний стан музичної естради потребує від співаків гарно розвиненого вокального слуху, оволодіння арсеналом зовнішніх засобів виразності, культурою пластичної виразності та сценічного руху, знаннями у галузі менеджменту і медіа-технологій, умінь створювати свій сценічний імідж [28, с. 83].*

На наш погляд, на сучасному етапі у вокальній педагогіці доцільно використовуються різні методи формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу. Так, *Р. Юссон дає таку класифікацію основних методів виховання вокального слуху та співацького голосу: методи прямого впливу на рухи м'язів; методи прямого впливу на тембр; методи, які виховують внутрішні відчуття співака; методи, які виконують емоційне налаштування співака; методи використання зворотних зв'язків слухового походження [90, с. 179]. Спираючись на дослідження Л. Дмитрієва [27], Р. Юссона [90], Ю.Юцевич виділяє п'ять основних груп методів: методи прямого впливу на м'язові установки, методи впливу на тембр голосу шляхом зміни забарвлення голосних, методи фіксації внутрішніх відчуттів,*

методи вольових імпульсів та емоційних станів, методи слухових впливів, що перегукуються з класифікацією методів вокальної педагогіки, яку запропонував Р. Юссон [90, с. 77]. З опорою на класифікування методів у загальній педагогіці провела класифікацію методів науковець А. Менабені, виділяючи *пояснювальну–ілюстративний та репродуктивний методи постановки голосу* [51, с. 77]. Поряд з класичними методами формування вокального слуху та голосу вокалістів (концентричним, інструментальним, фонетичним) у вокальній педагогіці виникають *нові методи постановки голосу*, такі, як *фонопедичний* (за В.Ємельяновим) та *алгоритмічний* (за Д. Огородновим).

На думку З. Софроній, магістр в класі естрадного співу, навчаючись співу, має також набути особливого досвіду аналітично-оцінного ставлення до вокально-ансамблевої, хорової якості звучання, оволодіти «вокально-хоровим» слухом ансамблевого звучання (аналогічно розвитку вокального слуху педагога з сольного співу). Це означає, що у процесі сольного співу магістр має обов'язково сформувати вокальний слух, тобто набути розвиненої «співацько-рефлексивної свідомості» – здатності до аналітично-оцінного слухового сприйняття вокального звучання, що відіграє важливу роль на шляху формування виконавських вокальних навичок магістрантів. Так, З. Софроній вважає, що для ефективного формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу *в процесі фахової підготовки, йому необхідно оволодіти:*

- основами вокального інтонування (дихання, артикуляція, звукоутворення, звуковедення, навички інтонаційно точного, темброво досконалого виконання);

- навичками вокально-виконавської виразності;

- варіативними навичками артикуляції та прийомами звуковидобування у виконанні творів на іншомовних текстах;

- здатністю до вокального, гармонічного, динамічного, ритмічного, тембрального слухового контролю.

Формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу відбувається завдяки *накопиченню слухового тезаурусу (слухової скарбниці)*. Доречно підкреслити, що аналіз та слухання (сприйняття) співу є активним слухо-м'язовим процесом і слід зазначити, що ця якість розвинена у всіх студентів по-різному. Це пояснюється тим, що у кожної людини нервові клітини по-різному сприймають вібрацію, яка насичує м'язи голосового апарату (гортань, м'яке піднебіння, пазухи носа, гайморові та лобні порожнини тощо). Правильне використання цієї вібраційної чутливості допомагає ефективно формувати вокальний слух у магістрантів у класі естрадного співу. У процесі розвитку вокального слуху важливо дотримуватися норми динамічного діапазону, адже форсування вокального звуку обов'язково негативно відіб'ється на формуванні якостей співацького голосу, на загальному стані голосового апарату студента-вокаліста. Розвиток вокального та динамічного слуху (здатність оцінювати і визначати оптимальний рівень сили звучання свого голосу) – є основою вироблення вміння співати спокійним, природним звуком [74, с. 53].

Підсумовуючи викладені положення можемо зробити висновок, що *вокальний слух магістра – це здатність до аналітично-оцінного сприйняття вокального звучання, яке полягає у відчутті особливостей звучання окремого голосу, тембрових, динамічних, висотних та емоційних характеристик, манери звуковедення всіх співаків і окремих голосів.*

Формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу не завжди зразу дає позитивну динаміку, воно може мати спочатку досить незначний вияв. Такий факт пояснюється низкою причин об'єктивного і суб'єктивного характеру. *До об'єктивних причин належать такі:*

- педагогічний процес тривалий час досить успішно функціонує і без практичної педагогічної дії;

- якщо студент має бажання навчатися, він першим буде зацікавлений у результативній педагогічній взаємодії з викладачем, спрямовані на формування додаткових якостей, що посприяють підвищенню рівня фахової підготовки.

*Узагальнюючи вищесказане, слід зазначити, що спів є досить складним комплексом взаємопов'язаних функцій голосового апарату та психіки. Тому основними принципами виховання естрадного співака, формування в нього вокально-виконавської культури зокрема, є:*

- необхідність індивідуального підходу;
- єдність технічного й художнього розвитку;
- поступовість і послідовність;
- усвідомленість співацьких дій;
- постійне врахування не тільки фізичного стану, а також стану нервової системи, психіки.

Отже, вагоме місце у музично-професійній підготовці студентів мистецьких спеціальностей педагогічних вищих навчальних закладів відведено співацькій підготовці, завдяки якій відбувається залучення студентів до музично-естетичного, художнього, виконавського-технічного розвитку. У цьому процесі особливе значення має формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.

Магістранту в класі естрадного співу рекомендується не співати в мікрофон занадто голосно, постійно здійснювати слуховий самоконтроль звучання власного голосу, адже все одно доведеться компенсувати цю гучність або зменшенням чутливості лінії, або віддаленням мікрофона від рота. Обидва ці варіанти дають в результаті погіршення характеристик звуку. Занадто дзвінкий голос, пропущений через звукопідсилюючий канал, звучить на виході різко й неприємно. Не можна співати й дуже тихо, тому що у цьому

випадку або просто не буде чути співу, або звукорежисеру доведеться надмірно збільшувати чутливість мікрофона й при незадовільному співвідношенні «сигнал/шум» через мікрофон вокаліста будуть звучати сторонні звуки. Крім того, посиляться ймовірність виникнення зворотних зв'язків. Відтак, вокаліст має не лише опанувати техніку володіння власним голосом і, завдячуючи вокальному слуху, слуховим самоконтролем, але й знати специфіку звукопідсилюючої апаратури на сцені, у тандемі з якою він має застосовувати зовсім іншу техніку співу, ніж без неї.

Розглянемо більш детально *прийоми, що застосовуються в естрадному співі:*

«*Розщеплення*». Прийом співу, при якому до чистого звуку примішується певна частка іншого звуку, що нерідко представляє з себе не музичний звук, тобто шум. Один дихальний потік ніби розщиплюється на два. До розщеплення можна віднести деякі прийоми народного співу (наприклад, «горловий спів» народів Азії), а також широко відомі «субтон» і «драйв».

«*Драйв*». Один з найважливіших в арсеналі «рок-вокалістів» прийом розщеплення «драйв» (його підвиди: «гроулінг», «рев», «хриплий голос», «дет-вокал» тощо). Ще десять років тому вважалося, що після використання цього прийому «зв'язки можна просто виплюнути – вони вже більше не знадобляться». Класичні вокалісти вважають «драйв» ледь не восьмим смертним гріхом, а педагоги старої школи впевнені, що навчити так співати не можна - це чи є від природи, чи ні.

«*Субтон*». Спів з придихом (на придиховій атаці звуку). Приклади цього прийому можна почути в «джазі» і «поп» музиці, наприклад, у Tony Braxton, Cher або Tanita Tikaram.

«*Обертонний спів*». Також відомий як «горловий спів». Використання розщеплення для виконання обертонів до основного тону дозволяє виспівувати по два звука. «Горловий» або «обертонів спів» є характерним для далекосхідної музики (Тібет, Тува, Монголія та ін).

«Гліссандо». Також відомий як «слайд». Плавний перехід з ноти на ноту.

«Фальцет». Спів «без опори». Дозволяє розширити діапазон у бік високих нот. Нерідко зустрічається в «джазі» і «поп» музиці.

«Йодль». Також відомий як «тірольський спів». Полягає в різкому переході зі співу «на опорі» на фальцет. В сучасній музиці широко використовується такими виконавцями, як Dolores O'Riordan (Cranberries), Alanis Morissette, Billie Myers і багатьма іншими.

З деяких пір одержав поширення так званий «зворотний йодль», що полягає, як неважко здогадатися, в різкому переході з фальцета на спів на «опорі». Приклади виконання цього прийому можна знайти, наприклад, у піснях Linda Perry.

«Штробас». Це дуже низькі ноти, які неможливо заспівати нормальним голосом. Звук дуже специфічний, тому в музиці використовується рідко. Наприклад, у Britney Spears - в «Oops, I did it again».

Одним з ефективних методів формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу через відтворення меторитму визнана індійська система «конокол» (konokol, konnokol), яку ще називають «мистецтвом вокальної перкусії». «Конокол» - комплекс ритмічних фраз (партнерів), що проспівують певними складами у визначеному тактовому розмірі, використовується як навчально-інструктивна система для напрацювання розвиненого відчуття мотивної поліметрії, що є принципово важливим моментом для соліста при імпровізації. Одночасно ці вправи допомагають поліпшити як вокальний слух, так і артикуляційну фонетику мовного апарату, що допоможе майбутньому естрадному співаку у роботі над текстом. Більшість методик формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу концентрується на роботі з виконанням вправ, головною метою яких є тренування саме м'язів для того, щоб вокаліст оволодів своїм голосом (Див. Додаток Б, В).

Психологічні проблеми також часто можуть виступати причиною труднощів у формуванні вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу, що пов'язані з *артикуляцією та дикцією*. Тому, розвиваючи вокальний слух, працюючи над вокальною технікою необхідно дотримуватись наступних правил:

1) неясне мислення є суттєвою перешкодою до чистоти артикуляції;

2) придушення емоцій – це не менш суттєва перешкода до свободи голосу [4]. Проте, треба зазначити, що емоції не повинні домінувати над раціональним початком співака.

Крім того, важливим етапом у формуванні вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу та у розвитку техніки естрадного співу є обережність у ставленні виконавця до голосових складок. Естрадний вокал вимагає від вокаліста вміння виконувати твори тривалий час у різних умовах, при цьому змінюючи силу голосу, що становить небезпеку для здоров'я співака. Таким чином, всі вищезазначені методики – методи, прийоми – звертають особливу увагу й на цю особливість формування вокально-виконавської культури, виконавської майстерності.

Отже, узагальнюючи вищесказане, формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу передбачає застосування комплексу прийомів, методів, завдячуючи яким досягається максимальна ефективність роботи голосоутворюючих органів та їх правильне функціонування з точки зору науково-об'єктивних даних анатомії, фізіології, акустики. Доцільно щоб цілеспрямований педагогічний процес формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу обов'язково поєднував у собі таку організацію вокально-слухової діяльності студентів–естрадників на заняттях з постановки голосу, яка б активізувала одночасну роботу різноманітних нервово–м'язових механізмів: 1) слухового (ілюстрація – показ педагога, слухання записів виконання майстрів співу); 2) голосового (мовленнєвого, розповідь-пояснення); 3) зорового (візуального,

тобто співу нотами-сольфеджіо та з текстом, практичні спостереження за співом інших); 4) тактильного і загальнорухового (моторного, з використанням тактування, диригування, пластики рухів тощо); 5) з постійної активізації мислення (індивідуальний аналіз, самодіагностування власного співу, окремих завдань та діагностування співу інших людей, з метою використання внутрішніх резервів).

Проте, в залежності від музичного-вокальної підготовки і розвитку специфічних здібностей темп засвоєння навчальної програми з постановки голосу і рівень знань у магістрантів в класі естрадного співу буде різним. Охоплення цілісної структури процесу формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу з урахуванням всіх сторін діяльності голосоутворюючої системи (мотиваційної, фізіологічної, акустичної, фонетичної, естетичної, емоційної, творчої тощо) складає найважливіше завдання щодо цілеспрямованого систематичного методичного забезпечення навчального процесу в ході фахової підготовки.

### **Висновки до 2 розділу.**

Поданий у розділі 2 матеріал щодо обраної теми дає можливість сформулювати такі узагальнення.

1. Вокально-виконавська культура магістрантів в класі естрадного співу – це складова їх фахової підготовки, яка розглядається як процес і результат оволодіння студентами цілісною системою професійно-педагогічних та спеціальних знань, умінь, елементів педагогічної, вокально-виконавської техніки, що сприятимуть засвоєнню змісту музично-педагогічної освіти та забезпечать високий рівень їх майбутньої професійної діяльності

2. Визначені педагогічні умови формування вокально-виконавської культури магістрантів в класі естрадного співу.

У методичних роботах педагогів-вокалістів (О. Белоброва, Н. Дрожжина, О. Кліпп, К. Лінклейтер, М. Попков, С. Ріггс, К. Садолін та

інші) описані механізми *формування вокально-виконавської культури магістрів*, які є важливим моментом для ефективного оволодіння сучасною вокальною технікою.

Спираючись на означене розуміння педагогічних умов у кваліфікаційній роботі з формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу ми розглядаємо педагогічні умови, які є діючими елементами педагогічної системи і забезпечують досягнення педагогічної мети. Такими педагогічними умовами визначаємо:

- створення творчої атмосфери на заняттях естрадного співу;
- інтеграція індивідуально-аудиторної й концертної діяльності студентів;
- активізація вокально-естрадної діяльності студентів на основі самовираження.

3. Теоретичний аналіз наукових джерел та напрямків дослідження процесу формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу дали нам змогу зробити висновок, що традиційна вокальна підготовка магістрантів не забезпечує достатнього рівня означеного феномену, що й зумовило розробку методичних рекомендацій. Процес формування вокального слуху необхідний, довготривалий, достатньо складний, є одним з головних завдань, що стоїть перед магістрами, адже від цього залежать його майбутня успішна професійна діяльність.

## ВИСНОВКИ

У кваліфікаційному дослідженні розроблені та сформульовані методи та прийоми щодо формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу. Реалізовані мета й завдання, що дають можливість зробити такі висновки.

1. Здійснено аналіз наукової літератури з обраної теми. З'ясовано, що формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу є одним із головних питань його фахової підготовки у педагогічному університеті. Розкрито значення вокальної підготовки та окреслено напрями реалізації удосконалення умінь і навичок магістрантів як у подальшій вокально-виконавській роботі, так і у роботі зі співаками. Вокальна музика забезпечує успішне залучення магістрантів до загальнолюдських музичних цінностей, розвиток у них комплексу музичних потреб і художньо-естетичних смаків, що стимулюють творчу активність та всебічно її розвивають. Тому потреба формування вокального слуху – необхідна, вагома складова вокального розвитку магістрантів у класі естрадного співу у педагогічному університеті є досить актуальною та своєчасною.

2. Охарактеризовано сутність та структуру вокально-виконавської культури магістрантів в класі естрадного співу. Визначено структурні компоненти формування вокального слуху: мотиваційно-спрямований, компетентнісно-інформаційний, творчо-діяльнісний. Формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу – це складний, тривалий процес, адже вокальний слух виступає аналізатором усіх звуко-слухових відчуттів і факторів вокально-художнього звучання співацького голосу.

3. Висвітлені психолого-фізіологічні особливості формування вокального голосу у студентському віці. На основі розгляду науково-методичної літератури ми дійшли висновку, що вокальний голос як

професійний інструмент магістранта – це складна психофізіологічна функція голосового апарату людини, результатом діяльності якого є виникнення музичних звуків. Конкретизуючи розуміння процесу розвитку вокального голосу, ми визначили, що основним завданням його формування як «професійного інструменту» магістрантів в класі естрадного співу є досягнення дисциплінованої узгодженості рухів м'язової системи голосового апарату, тобто набуття рухових навичок, що безпосередньо залежить від усвідомлення основних закономірностей звукоутворення, резонування, артикуляції, дихальних рухів, їх ролі у процесі фонації, знання фізіології голосового апарату, розвитку навичок координування роботи голосового апарату за допомогою вокального слуху, тобто вокально-слухового контролю.

Розглядаючи різні за своєю *суттю теорії* голосоутворення (міопластична, нейрохроноксична, резонансна теорія співу), приходимо до думки, що *розвиток співацького голосу* безпосередньо залежить від: знань з фізіології формування голосового апарату; усвідомлення вокалістом сутності процесу звукоутворення, закономірностей резонування, специфіки вокального мовлення, артикуляції, дихальних рухів, їх ролі у процесі фонації.

4. Визначені методичні прийоми та специфіка формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу. Потреба українського суспільства в генерації артистів-вокалістів нового типу, кваліфікованих, мобільних спеціалістах і конкурентоспроможних фахівцях, спрямовує зусилля науковців Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв, Є. Ємельянов, Є. Проворова, Г. Стасько, П. Сікур, Ю. Юцевич у галузь педагогіки та створення удосконалення ефективних методичних приймів підготовки маїстрів вищих педагогічних закладів музичної освіти до здійснення продуктивної діяльності. Одним із оптимальних напрямів підготовки маїстра у класі естрадного співу є формування в нього вокально-виконавської культури у процесі вивчення вокальних, співацьких дисциплін.

5. Висвітлені педагогічні умови формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу. В сьогоденні як ніколи актуальними залишаються питання створення єдиної освітньої концепції, орієнтованої на виховання самобутнього професійного магістра-виконавця естради з урахуванням особливостей естрадного мистецтва. Це поняття передбачає досвід (вміння) використання звукопідсилювальної апаратури, орієнтації в акустичних умовах концертних залів, володіння сучасними вокальними прийомами і ефектами, специфікою сприйняття метроритму як особливого складу ритмічних конструкцій.

Спираючись на означене розуміння педагогічних умов у кваліфікаційній роботі з формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу ми розглядаємо педагогічні умови, які є діючими елементами педагогічної системи і забезпечують досягнення педагогічної мети. Такими педагогічними умовами визначаємо:

- створення творчої атмосфери на заняттях естрадного співу;
- інтеграція індивідуально-аудиторної й концертної діяльності студентів;
- активізація вокально-естрадної діяльності студентів на основі самовираження.

6. Формуванню вокального вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу передбачає застосування комплексу прийомів, методів, завдячуючи яким досягається максимальна ефективність роботи голосоутворюючих органів та їх правильне функціонування з точки зору науково-ефективних даних анатомії, фізіології, акустики. Доцільно, щоб цілеспрямований педагогічний процес формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу (структурних компонентів: мотиваційно-спрямований, компетентнісно-інформаційний, творчо-діяльнісний) у майбутніх естрадних співаків обов'язково поєднував у собі таку організацію вокально-слухової діяльності студентів-естрадників на

заняттях з постановки голосу, яка б активізувала роботу різноманітних нервово-м'язових механізмів: 1) слухового (ілюстрація – показ педагога, слухання записів виконання майстрів співу); 2) голосового (мовленнєвого, розповідь-пояснення); 3) зорового (візуального, тобто співу нотами – сольфеджіо та з текстом, практичні спостереження за співом інших); 4) тактильного і загально рухового (моторного, з використанням тактування, диригування, пластики рухів тощо); 5) постійної активізації мислення (індивідуальний аналіз, самодіагностування власного співу, окремих завдань та діагностування співу інших людей, з метою використання внутрішніх резервів).

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів означеної проблеми. Подальше вивчення заслуговує узагальнення перспективного вітчизняного та зарубіжного досвіду з проблеми формування вокально-виконавської культури у магістрантів в класі естрадного співу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллин Э. Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе : пособие для учителя. Москва. 1983. 111 с.
2. Алиев И. Ю. Методологические и методические основы вокально-педагогического творчества. В двух частях. Москва. 1993. 86 с.
3. Алиев И. Ю. Основы вокальной педагогики. Методология теории и практики творческой организации художественно-педагогического процесса. Москва: Педагогика. 2001. 252 с.
4. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. Київ: Віпол. 2007. 174 с.
5. Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе : учеб. пособие. Москва : Просвещение. 1983. 224 с.
6. Арутюнова А. Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов). Известия Волгоградского педагогического университета. №8 (62). 2011. С. 94–98.
7. Асаф'єв Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. Ленинград : Музыка. 1974. 144 с.
8. Багадуров В. А. Очерки по вокальной методологии. Москва. Вып. первый. Часть III. 1937. 256 с.
9. Белоброва К. Деякі аспекти формування художньо-творчих вмінь у майбутнього співака. Творча особистість: проблеми теорії і практики: зб. наукових праць. Київ: УДПУ. 1997. С. 290 – 293.
10. Белоброва К. Ю. Техника эстрадного вокала. Москва: Музыка. 2012. 246 с.
11. Белоброва К. Ю. Техника эстрадного и рок-вокала. Москва: Музыка. 2009. 148 с.
12. Белоброва К. Ю., Билль А. М. Чистый голос: метод. материалы. Москва. 2015. 105 с.

13. Білоусова В. О. Теорія і методика гуманізації відносин старшокласників у позаурочній діяльності. Київ: ІЗМН. 1997. 192 с.
14. Бутенко Э. Имитационная теория сценического перевоплощения. Москва: Культурно-просветительский центр «Прикосновение». 2004. 271 с.
15. Васильев Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГАТИ. 2009. 416 с.
16. Вітвицька С. С. Педагогічна підготовка магістрантів в умовах ступеневої освіти: теоретико-методологічний аспект: (монографія). Житомир: В-во ЖДУ ім. І. Франка. 2009. 440 с.
17. Воронин А. С. Словарь терминов по общей и социальной педагогике. Екатеринбург: ГОУ ВПО УГТУ-УПИ. 2006. 136 с.
18. Гавриленко Л. М. Вокально-методичні принципи навчання співу. Педагогічна освіта: теорія і практика. Київ. Вип. 12. 2012. С. 310-313.
19. Гаранян Г. Методика воспитательной работы : учебное пособие. Москва: Академия. 2002. 144 с.
20. Гарсиа М. Школа пения: полный трактат об искусстве пения. Москва: Музгиз. 1956. 127 с.
21. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ. 1997. 320 с.
22. Голубев П. Поради молодим педагогам–вокалістам. Київ. 1983. 322 с.
23. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение. Секреты вокального мастерства: метод. пособие. Ростов-на-Дону. 2006. 155 с.
24. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Видання друге, доповнене й виправлене. Рівне: Вид-во «Волинські обереги». 2011. 552 с.
25. Гребенюк Н. Є. Особистісно орієнтований підхід у розвитку індивідуальності співака. Музичне виконавство: наук. вісник Нац. муз. акад.

України імені П.І. Чайковського. Київ: НМАУ. Вип. 14, кн. 6. 2000. С. 156-165.

26. Гринь Л. О. Вокальний голос як професійний інструмент майбутнього співака. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Педагогіка. № 4. 2013. С. 54-59.

27. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва: Музыка. 1996. 366 с.

28. Донец-Тессейр М. Э. Опыт воспитания сопрано. Вопросы вокальной педагогики. Москва: Музгиз. № 3. 1967. С. 120-133.

29. Дрожжина Н. В. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. № 3. 2009. С. 50-59.

30. Дрожжина Н. В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. Проблеми педагогіки мистецтва: зб. ст. Ялта. Вип. 1. 2007. С. 118–129.

31. Егоров А. И. Гигиена голоса и его физиологические основы. Москва: Гос. муз. изд-во. 1962. 171 с.

32. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг. 6-е изд. Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; «Издательство Планета музыки». 2010. 193 с.

33. Єременко О. В. Підготовка магістрантів музичного мистецтва: теорія і методика навчання: (монографія). Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова. 2009.

34. Загальна психологія: підручник / заг. ред. О.В.Скрипченко, Л.В.Долинська, З.В.Огороднійчук та ін. Київ: Либідь, 2005. 463 с.

35. Закон України «Про Освіту» від 7 грудня 2017 року № 2233 – VII про освіту. Режим доступу: [http://search.ligazakon.ua/1\\_doc2.nsf/link1/T172145.html](http://search.ligazakon.ua/1_doc2.nsf/link1/T172145.html)].

36. Злобин К. Эстрадное пение: экспресс-курс развития вокальных способностей. Москва: АСТ Астрель. 2008. 319 с.
37. Иванов А. Искусство пения. Москва: Голос-Пресс. 2006. 436 с.
38. Исаев Е. Педагогическая психология. Москва. 2014. 347 с.
39. Каменецкая Л. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: (дис. канд. пед. наук). Москва: РГБ. 2003. 120 с.
40. Клипп О. Я. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: (дис.канд. пед. наук). Москва: РГБ. 2003. 120 с.
41. Козир А. В. Професійна майстерність естрадних виконавців: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти: (монографія). Київ: НПУ імені М.Драгоманова. 2008. 378 с.
42. Кулиева А. Искусство эстрады XIX – XX веков. Санкт-Петербург. 2005. 48 с.
43. Лабинцева Л. Искусство пения. По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Санкт-Петербург. 2009. 192 с.
44. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. Москва: МГУ. 1978. 584 с.
45. Линклэйтэр К. Освобождение голоса. Москва: ГИТИС. 1993. 176 с.
46. Линклэйтэр К. Свободное исполнение. Режим доступа: [http://school4you.ru/download/orator\(2\)/%D0%9B%D0%B8%D0%BD%D0%BA](http://school4you.ru/download/orator(2)/%D0%9B%D0%B8%D0%BD%D0%BA).
47. Лутай В. Тенденции развития современной эстрады. Режим доступа : <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=517492#1>.
48. Люш Л. Ф. Развитие и сохранение певческого голоса. Київ: Муз. Україна. 1988. 145 с.

49. Малышева Н. М. О работе певца над голосом. Вопросы вокальной педагогики: сб. стат. Москва: Музгиз. 1962. № 1. С. 50-76.
50. Маруфенко О. В. Формування вокально-слухових навичок майбутнього вчителя музики: (дис. канд. пед. наук). Суми. 2006. 265 с.
51. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению. Москва: Просвещение. 1987. 94 с.
52. Можайкіна Н. С. Методика викладання співу у вузі : програма та методичні рекомендації для студентів магістратури. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова. 2003. 48 с.
53. Мордвинов В. П. Проблема перевтілення виконавця в вокально-сценічному мистецтві: (атореф. дис). Київ. 2007. 246 с.
54. Морозов В. П. Вокальный слух и голос. Москва-Ленинград: Музыка. 1965. 86 с.
55. Немов Р. С. Психология. Психодиагностика. Введение в научное психологическое исследование с элементами математической статистики. Москва: Владос. В 3 кн. 1999. 640 с.
56. Никулина И. А. Методика обучения эстраднему співу. Сольный, чистый голос. Москва. 2010. Часть 1. 150 с.
57. Нісімчук А. С. Сучасні педагогічні технології. Київ: Просвіта. 2000. 368 с.
58. Овчиннікова Т. П. Основи вокальної методики : програма та метод. матеріали до курсу. Харків : ХДАК. 2005. 22 с.
59. Органова П. Р. Популярність естрадної музики: механізми формування. Мистецтвознавчі записки. Київ: Міленіум. Вип. 15. 2009. С. 23–29.
60. Павлов І. Формування професійно-ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей у процесі музично-виконавської діяльності: (дис. канд. пед. наук). Луганськ. 2009. 244 с.

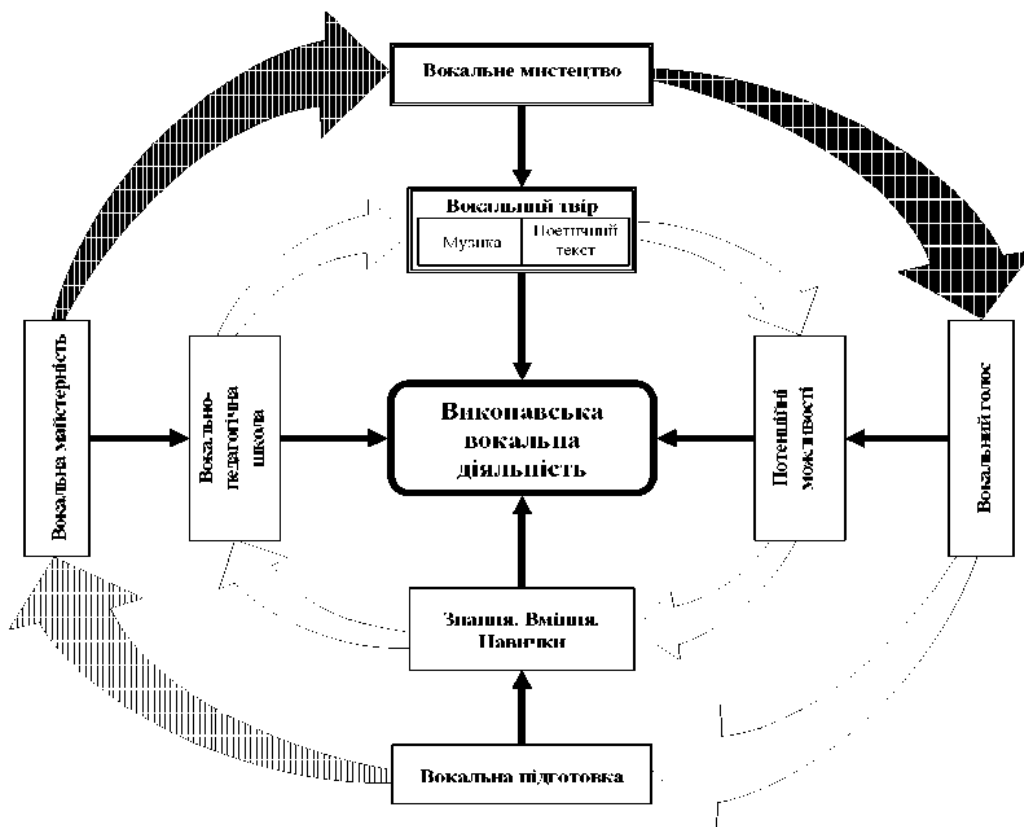
61. Павлова М. А. Лекции по методике обучения пению: учебно-методическое пособие. Москва: МГОПУ. 2004. 74 с.
62. Петровский А. В., Ярошевский М. Г. Психология. Словарь. 2-е изд., исправ. и доп. Москва: Политиздат. 1990. 227 с.
63. Плесніна Т. П. Технічні засоби навчання на заняттях з співу. Навчальний посібник. Київ. 1996. 140 с.
64. Пляченко Т. М. Методика викладання співу : програма навчального курсу. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2006. 32 с.
65. Пляченко Т. М. Постановка голосу: навчальна робоча програма. Київ : НПУ. 2006. 27 с
66. Попков М. Развитие музыкального искусства эстрады: (автореф. дис). СанктПетербург. 2007. 34 с.
67. Попов В. Зміст та особливості викладання естрадного співу у вищих навчальних закладах України. Наукова скарбниця освіти Донеччини. Донецьк. № 1. 2011. С. 111–115.
68. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа: навч. посіб. Вид. 2-ге. Вінниця: НОВА КНИГА. 2006. 384 с.
69. Ревеш К. П. Современное вокальное эстрадное искусство в контексте российской музыкальной традиции XX века. Москва: Прогресс. 2012. 346 с.
70. Романова Л. В. Школа эстрадного вокала. Санкт-Петербург: Лань. 2007. 40 с.
71. Ростовський О. Я. Педагогічні основи керування процесом музичного сприймання: (автореферат дис.канд. пед. наук). Київ. 1993. 48 с.
72. Рудаков А. Р. Методика формування вокальної компетентності майбутніх співаків: (автореф. дис.). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова. 2013. 20 с.
73. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2005. 360 с.

74. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва: Музыка. 1987. 296 с.
75. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості: підруч. Київ: Міленіум. 2006. 346 с.
76. Словник-довідник педагогічних та психологічних термінів [за ред. А.І. Кузьмінського. Черкаси: ЧДУ ім. Б.Хмельницького, 2002. 48 с.
77. Словник української мови: в 11 томах [під кер. акад. Івана Костянтиновича Білодіда. Київ: Наукова думка, 1973. 840 с.
78. Стасько Г. Є. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього естрадного співака. Київ. 2003. 211 с.
79. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки: курс лекцій Харків : ХДАК; Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 2002. Ч. 1. 91 с.
80. Сучасний словник іншомовних слів: близько 20 тис. слів і словосполучень / Уклад.: О.І. Скопенко, Т.В. Цимбалюк. Київ: Довіра, 2006. 789 с.
81. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва-Лениград: АПН РСФСР. 1947. 335 с.
82. Тлумачний словник української мови / За ред Т.О. Бойко. 2-е вид., перероб. і доп. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1986. 754 с.
83. Урбанович Г. Певческий голос будущего исполнителя. Музыкальное воспитание: сб. статей. Москва: Музыка. 1977. Вып. 12. С. 23-33.
84. Філософський словник / За ред. В.І.Шинкарука. 2-е вид., перероб. і доп. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1986. 613 с.
85. Фром Е. Преподаватель глазами студентов. Инновации в образовании. 2002. № 5. С. 72- 75.

86. Чистович Л. Мистецтво творити голосом. Роль психофізіологічного стану студента у розвитку його вокальної майстерності: поради педагога. Львів: Місіонер. 2008. 104 с.
87. Шамина Л. Вокальная техника и её парадокс. Изд. третье. Санкт-Петербург: ДЕАН. 2007. 128 с.
88. Шуляр О. Синтез виконавських манер як творчий чинник сучасної вокальної музики. Вісник ДАКККіМ. 2012. № 3. С. 183–187.
89. Юдін С. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика. Київ: Мистецтво. 1963. 339 с.
90. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. Москва: Музыка. 1974. 262 с.
91. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2009. 536 с.
92. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу: навч.-метод. посібник. Київ: ІЗМИ. 1998. 160 с.
93. Яковлев А. В. Физиологические закономерности певческой атаки. Тренировочные упражнения для воспитания вокалистов: Ленинград: Музыка. 1971. 219 с.

## ДОДАТКИ

Додаток А

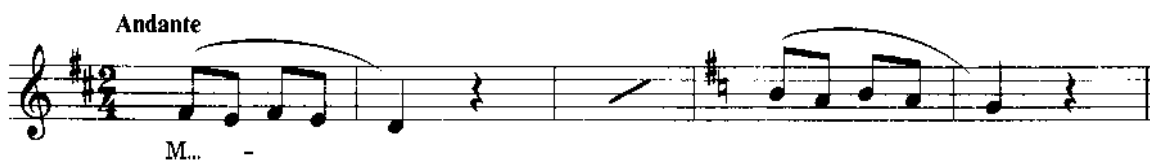
СТРУКТУРА ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ  
ДІЯЛЬНОСТІ У МАГІСТРАНТІВ

Додаток Б

## ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ВПРАВИ ДЛЯ РОЗСПІВУВАННЯ

*Вправа № 1*

Виконання вправи з закритим ротом сприяє розвитку відчуття головного резонування. Під час виконання вправи потрібно уникати поштовхів, треба слідкувати за рівністю звучання голосу.



Виконувати вправу потрібно плавно, наспівно, широко, зв'язуючи звуки. Співаючи, потрібно уявляти звучання верхньої ноти вправи. На останніх нотах необхідно зберігати високу позицію звуку. Якщо студенту не вдається точно відтворити мелодію, потрібно на одному диханні проспівати вправу спочатку на staccato і одразу повторити її на legato.

### **Вправа № 2**

На початкових етапах занять вокалом у вправі дихання поновлюється за потребою. В процесі занять вокалом потрібно навчитись поновлювати дихання у вправі лише один раз, посередині. Співати з називанням нот або на голосну, яка найбільш зручна для виконання.

### **Вправа № 3**

У вправі задіяний малий відрізок діапазону, відсутні складні інтервали у мелодії, що дозволяє зосередити основну увагу на якості звукоутворення. Цю вправу потрібно виконувати у середній теситурі голосу. Виконання вправи на склад «Йо» сприяє виробленню навичок координування процесу голосоутворення та вносить елемент естрадного виконання. Виконуючи вправу потрібно слідкувати за інтонаційно точним виконанням мелодії, виділенням акцентованих нот.

Слід звернути увагу на ритмічну організацію і штрихи. Щоб домогтися акценту на голосному звуці «а» – необхідно хороша атака звуку. Цю вправу можна використовувати як основу для канонічної імітації і поступово розширення діапазону.

### Вправа № 4

Відпрацьовується рух по стійким ступеням ладу. Основні труднощі цієї вправи - наявність стрибків, які потребують точності інтонування. Вихованню естрадної манери допоможуть прийоми гліссандування.

у у - а у у - а

е, е - е, е - е, е - е, е - е, е - е, е - е, е - е, е - й, е, е - е, е - е, е - е, е - е,

12 *gliss.*  
е - е, е - е, е - й,

Співак повинен постійно слідкувати за точним виконанням мелодії з акцентуванням долей такту, намагатись проспівувати вправу на одному диханні, але при потребі можна його поновити, щоб уникнути відчуття скутості голосового апарату.

### Вправа № 5.

Виконання вправи потребує уваги до виконання нестійких ступенів ладу та хроматизмів. Прилеглі нестійкі ступені можуть бути зверху і знизу від

е - и, е - и, е - и - е, е е - -

е - и, е - и, е - и - е, е е - -

відповідного стійкого звуку. При виконанні цієї вправи особливої уваги потребує перший звук. Також належної уваги потребують ритмічна організація і інтонаційна точність.

Вправа сприяє покращенню точності інтонування. Впродовж виконання потрібно слідкувати за тим, щоб звуки вправи звучали інтонаційно точно, у високій співацькій позиції, решту звуків вправи потрібно уявно «підтягувати» до їх високого звучання.

### Вправа № 6.

Виконувати вправу потрібно у зручній теситурі, без напруження, не поспішаючи, слідкуючи за рівномірністю видиху, точністю інтонування



Також необхідно пам'ятати про єдину манеру звукоутворення: звук «е» можна не прикривати (чого вимагає академічна манера співу), але співати «близько» і легко, щоб він звучав «по-естрадному».

### **Вправа № 7.**

У цій вправі з'являється склад «вов», його потрібно виконувати враховуючи фонетику англійської мови.



### **Вправа № 8.**

У цих вправах відпрацьовуються специфічні прийоми естрадного співу, як: «філірування звуку», «під'їзд», «вібратор». У вправах можна змінювати розмір, ритм, для того, щоб свідомо відчутти і запам'ятати необхідні навички. Вправи краще виконувати на придиховій атаці звуку, у гнучкій динаміці, поступово рухатись від «*piano*» до «*forte*» і навпаки.



### **Вправа № 9.**

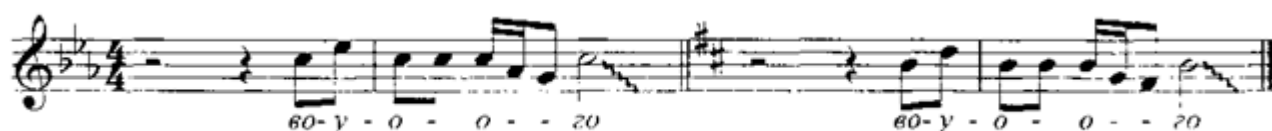
Ці вправи нескладні інтонаційно, але вимагають від студента особливої уваги до дикції і артикуляції. Вправи допоможуть звільнити нижню щелепу від напруження. В естрадному співі значне місце належить особливій, естрадній, вимові тексту, близькій до розмовної.

У випадку млявості артикуляційних органів сполучення звуків вимовляють з перебільшенням. Виконання даної вправи у швидкому темпі на легкому відривчастому «*staccato*» сприяє розвитку рухливості голосу.



Дану вправу доцільно також виконувати у швидкому темпі для вироблення не тільки рухливості голосу, а також і для формування вміння економно розподіляти співацьке дихання. Для відпрацювання чіткості виконання та кращої організації співацького процесу рекомендуємо співати вправу на різні склади.

Естрадний виконавець повинен вміти користуватися прийомом вимови тексту в різних регістрових умовах.



Для оволодіння прийомом «нашіптування» або співу напівголосно («субтоном») естрадному співаку необхідно мати професійно розвинений артикуляційний апарат.



### **Вправа № 10.**

Дані вправи потребують уваги до ритмічної організації мелодії. Робота над ритмом значною мірою пов'язана з вокальним диханням. Правильне



Виконання даних вправ сприяє виробленню вокального слуху, гнучкості голосу, чіткої координації співацьких рухів. Під час виконання стрибків у мелодії на великі інтервали потрібно зберігати єдину співацьку позицію, положення гортані має залишатись незмінним, переходи між звуками необхідно здійснювати плавно.

ту ви та - ев ту ви та - ев

в. ва в. ва в. ва в. ва в. ва в. ва в. ва

### Вправа № 13.

Дані вправи призначені для розвитку чуття ритму. У них зустрічаються синкопи, тріолі, змінюється розмір. Складний ритм, або «*біт*» (beat - «ритм»), який визначає ритмічні акценти - виділення одних звуків на тлі інших. У поєднанні вони повинні створити «*драйв*» (drive - «напористість»).

но-ноу но - у ноу но-ноу но - у ноу

у е-и е-и е-и у е-и-е о-е-и е--

*gliss.* 3 у - у но-но-но но *gliss.* 3 у - у но-но-но но

### Вправа № 14.

Дані вправи можна використовувати для імпровізації. Імпровізація - мистецтво діалогу, багатостороннього спілкування мовою музики, тому для

студентів-естрадників необхідно оволодіти навичками вокальної імпровізації. Заропоновані вправи допоможуть поповнити виконавський арсенал естрадного співака.



*Приблизний вокально-естрадний репертуар для магістрантів в класі  
естрадного співу*

- «Чорнобривці». Музика В. Верменича, слова М. Сингаївського.  
«Пісня про рушник». Музика П. Майбороди, слова А. Малишка.  
«Мальви». Музика В. Івасюка, слова Б. Гури.  
«Я піду в далекі гори». Музика і слова В. Івасюка.  
«Балада про дві скрипки». Музика В. Івасюка, слова В. Марсюка.  
«Квітка-душа». Музика К.Меладзе, слова Д. Гольде.  
«Ярмарка». Музика М. Родович.  
«Як бути». Музика І.Крутого, слова А. Косарева.  
«Три поради». Музика І.Шамо, слова Ю.Рибчинського.  
«Перепілочка». Музика О.Злотника, слова О.Вратарьова.  
«Мамина доня». Музика О.Злотника, слова Б. Чіпа.  
«Я кажу ні». Музика і слова Н.Могілевської.  
«Ищу тебя». Музика О.Зацепіна, слова Л.Дербеньова.  
«За вікном». Музика О.Орлова, слова Н.Григоренко.  
«Спогад». Музика С. Сабадаша, слова Д. Луценка.  
«Черемшина». Музика В. Михайлюка, слова М. Юрійчука.  
«Я серцем з Києвом». Музика І. Карабиця, слова І. Драча.  
«Моя земля - моя любов». Музика І. Карабиця, слова Ю. Рибчинського.  
«Ясени». Музика О. Білаша, слова М. Ткача.  
«Два кольори». Музика О. Білаша, слова Д. Павличка.  
«На долині туман». Музика Б. Буєвського, слова В. Діденка.  
«Кохана». Музика В.Лазаровича.  
«Києве мій». Музика І. Шамо, слова Д. Луценка.  
«Не забудь». Музика Б. Янівського, слова Б. Стельмаха.  
«Oh ! Darling». Music by J.Lennon, words by P.McCartney.  
«I Believe». Music by Marin Styrcha, words by R.Popovic.

«The Man I Love». Music by G.Gershwin, words by I.Gershwin.

«Tell Him». Music and words by L.Tompson, D.Foster, V.AfanasiEFF.

«Rolling In The Deep». MUSIC by Adele, words by P.Epworth.

Додаток Г

### ***ПРИКЛАДИ ВОКАЛЬНОЇ ГІМНАСТИКИ***

Наводимо приклади:

Починати гімнастику слід з викладачем, а далі самостійно. Розминка займає 20-30 хвилин і повинна стати регулярною перед вокальною роботою (уроком, репетицією, концертом):

#### **1. Фізична самосвідомість (без звука) (5 хвилин).**

«Підтягти свій хребет вгору, підтягніться й опуститься, опустити голову вниз. «Перекотити» голову по колу, розслабити (за допомогою рук) щелепу і язик, розімкнути м'яке піднебіння, позіхнути, потягнутись у всі боки.

#### **2. М'яке піднебіння (1,5 хвилин).**

Видихніть до себе дихання через холодок. Зафіксуйте холодок у м'якому піднебінні, формуючи зівок й розтягуючи ротоглоточний канал по горизонталі й вертикалі. Крикніть «хай».

#### **3. Язик й щелепа (1,5 хвилин).**

Виконуйте вправу на розслаблення й звільнення язика і щелепи, розімкніть зуби, перекотіть голову на «ха-а-а-м» для розслаблення шийного відділу.

#### **4. Дихання (2 хвилини).**

Вирівнюючи хребет, збалансуйте вагу тіла. Закривши очі, уявіть свій скелет. Відчуєте ритм свого звичайного дихання, потім підключить вдих й полегшений видих полегшення на звуці «Ф». Привчить діафрагму опускатися вниз при вдиху і підніматись при видоуху.

#### **5. Звільнення себе у звуці (4 хвилини).**

Починайте розспівку, лежачі на підлозі, потім зробіть перекачування з живота на спину. Потім, стоячи для релаксації закричить, звільняючи себе під звуки «хей», «хай». «Витрусить» звук, коливаючи плечима й усім тілом.

«Перекотить» голову під час крику, стогону. Далі закричить, «упустивши» хребет й повиснувши униз головою.

#### **6. Торкання звука (10 хвилин).**

Закиньте голову назад і відчуйте зв'язок з центром діафрагми. Видохніть від центра і звільніть щелепу й язик. Формуйте звук «ха-ха-а-а-х» для пошуку вібрацій у центрі тіла. Виконуйте розспівку «хі-і-і-і-х», «ха-а-а-а-х» по діапазону (1-2-3 звуках).

#### **7. Вібрації (5 хвилин).**

Зберіть вібрації на губах «м», на мичанні спрямуйте вібрації в «маску», далі в череп, мислено достаючи вібрацією верхньої частини голови. Формуючи головний тон вібрації, шукайте у звуковому каналі на резонаторній драбинці. Заспівайте вправу «ракета» - гліссандо за діапазоном вгору й назад. Для цього пропонується стартовий тон знизу а верхній у горі, голос рухається по півтонах від стартового тону до верхнього. Починаємо з об'єму в одну октаву й доходимо до двох і більше.

#### **8. Резонатори (3 хвилини).**

Для вивчення вібрацій в грудях і голові, що йдуть від центра, закиньте голову назад: «ха-а-а-а»; підніміть голову: «хі-і-і-і-і»; нахиліть голову вперед: «хі -хі -хі».

Повторить все це у зворотньому зв'язку. «Киньте» звук в грудну клітину і далі перевірте резонування по всьому каналу.

Далі слід зробити вправи вибірково по 1 - 2 у відповідності з наступними завданнями і певною стадією навчання або для отримання навичок та вмінь, необхідних конкретному студенту-вокалісту.

Далі слід приступити до розспівування, виконуючи його з поступовим ускладненням завдань, враховуючи індивідуальні особливості студента. Запропоновані розспівки не обов'язково виконувати у повному обсязі і в

запропонованій послідовності. Їх дуже багато, і кожний педагог в залежності від творчого процесу сам комплектує необхідні співацькі вправи з врахуванням багатьох факторів: вікових особливостей, досвіду навчання, педагогічної мети тощо.

Усі розспівки краще виконувати дівчатам у малій, а юнакам у великій октавах, що допомагає знаходити обертони грудного резонування. Розспівки виконувати з рухами по полутонам із середини діапазону вгору й зворотньо.

Дуже корисні розспівки на «staccato» по Т<sub>5</sub> й арпеджіо для відчуття коливаючого дихання наповненого вібраціями. Зверніть особливу увагу на формування голосних. Вони народжуються у ротоглоточному каналі, тоді як для приголосних потрібні губи, язик, щелепи й увесь рот.

Голос стає «плоским», якщо вібрації для голосних створюються у роті та на зубах. Нібито, вважалось навпаки – «близький» звук повинен бути «польотним». Але в цьому випадку він втрачає свою найціннішу якість – тембральні обертони і силу, а «здування» звука з губ не гарантує його «польотності», оскільки він втрачає «трубу», що продовжує звуковий канал.

Додаток Д

## ***ВПРАВИ ДЛЯ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ***

### ***СПІВАКІВ***

Обов'язковою умовою для формування й удосконалення вокальних навичок є вправи. Як відомо, вправа - це багаторазово повторювана, спеціально організована дія, що спрямована на поліпшення якості її виконання.

Кожне заняття не може на включати вокально-технічних вправ. Це потрібно згідно цілої низки практичних міркувань: підготувати голосовий апарат до голосового навантаження, відпрацювати визначені вокально-технічні навички, виправити чи ввести нову навичку співацького дихання, вокального

звукоутворення, попрацювати над дикцією. Крім цього, вокально-технічні вправи мобілізують увагу співака, заспокоюють дихання і переводять його на глибокий співацький, і, нарешті, налаштовують студента на роботу.

Нагадуємо, що реальна користь вокальних вправ буде лише при їх систематичності, поступовому ускладненні та свідомому виконанні й розумінні співаком. Вокально-технічним вправам потрібно приділити небагато часу - 5-10 хвилин заняття. Вони корисні тому, що виконавець не відволікає своєї уваги словесний текст, а разом з педагогом зосереджується на вокальному завданні, передбаченому даними вправами.

Щоб вправа забезпечила виконання й удосконалення дії, учню необхідно пояснити, який звук треба відтворити, що треба для цього зробити, за чим треба уважно простежити під час голосоутворення. Після кожної вправи педагог повинен вказати учню, чи правильно вона виконана, які були помилки і як їх виправити. При правильному виконанні вправи досягнення закріплюються і потім удосконалюються.

На початку розспівування, з огляду на необхідність приведення голосового апарату в робочий стан, доцільно застосовувати звичні, нескладні, добре виспівані вправи. На таких вправах швидше досягається потрібне звучання. Потім даються вправи, спрямовані на ускладнення засвоєної чи формування нової навички. Вправи, що пропонуються співаку, повинні бути простими за мелодійним та ритмічним забарвленням, легко запам'ятовуватися.

Спів не може зовсім не виражати ніяких емоцій. Навіть у вправах треба прагнути до визначеного емоційного фарбування голосу, причому краще співвідносити спів з радісним настроєм. Тому вправи в основному даються в мажорному ладі, що легше сприймається і пов'язане з бадьорим, оптимістичним настроєм для створення необхідного тону м'язів.

На початку навчання вправи треба виконувати в спокійному, повільному темпі. Надалі темп змінюється в залежності від методичних цілей. Для розвитку рухливості голосу відповідно до засвоєння навичок темп вправ прискорюється.

Розташовують вправи зазвичай у виді секвенції, по півтонах в висхідному або низхідному русі.

На перших заняттях при введенні нової вправи виконувати мелодію на інструменті треба тихо, щоб не заважати тому, хто співає, слухати себе. Коли інтонація в студента стане стійкою, потрібно залишати постійну гармонійну підтримку. Коли вправа засвоєна, дуже корисно для розвитку чіткої координації між слухом і голосом, для закріплення й удосконалення вокальних навичок співати її без супроводу інструмента з попереднім ладовим настроюванням.

Паузи між вправами по можливості повинні бути однаковими, такими, щоб виконавець зміг без поспіху добре підготуватися до кожного наступного повторення вправи.

Спочатку інтервали між вправами, звичайно, будуть займати більше часу і можуть бути не завжди рівномірними. Коли підготовка до кожного наступного повторення вправи (організація співочої установки і атаки звуку) буде ставати все більш звичною і досконалою, паузи самі скоротяться. На цьому етапі паузи між окремими, секвенційно побудованими вправами повинні бути завжди однаковими, бо це сприяє автоматизації вокальних навичок.

Сила голосу при виконанні вправ як соло, так і в ансамблі, повинна бути середньою, у межах «*mf*». Початкові вправи на центральній ділянці діапазону потрібно співати рівним за силою звуком. Важливо знайти оптимальну силу звуку в кожному індивідуальному випадку. Постійний спів на «*forte*» веде до форсування голосу, він шкідливий для всіх голосів, особливо дитячих. Зазначимо, що спів звуком, сила якого нижче оптимальної («наспівування»), хоча і не рекомендується, приносить набагато менше шкоди голосовим органам, ніж надмірно голосний спів. А під час роботи з дітьми, голоси яких у стані мутації, тихий спів є необхідним.

Виспівувати вправи варто починати з примарних звуків - найбільш природно, красиво і без напруження відтворюваних нот у діапазоні співака. Зазвичай це ноти в середньому відділі діапазону (у сопрано «ля<sup>1</sup> - до<sup>2</sup>», у тенора на октаву нижче, у меццо-сопрано – «мі – сі», у низьких чоловічих голосів –

«ре<sub>м</sub> - ля<sub>м</sub>»). З співаками потрібно розпочинати вправи завжди з ног у межах «фа<sup>1</sup>- е<sup>2</sup>».

Поступово під час занять обсяг звуків, охоплених вправами, розширюється. Згодом він збільшується на весь діапазон голосу. Крайні ноти діапазону залучають до вправ тільки на кінцевих етапах навчання, а у роботі з дітьми їх краще майже не застосовувати. Формування крайніх нижніх і верхніх нот може відбуватися тільки на базі середини, що добре звучить, тому у вправах насамперед зміцнюється середня ділянка діапазону.

Перші вправи виконуються на найбільш зручному для учня голосному звуці, що звучанням вигідно виділяється серед інших голосних. Цей голосний є відправною точкою в застосуванні голосних при співі вправ. На ньому, як на найбільш зручному для себе звуці, співак легше засвоює елементи вокально-технічних навичок, досягає необхідного вокального звучання.

Під час виборі голосного виходять також і з загального звучання голосу співака. Якщо голос звучить глухо, затемнено, глибоко, то раціонально застосувати вправи на дзвінкі голосні «і», «є», що сприяють близькому звучанню. І, навпаки, якщо голос звучить занадто близько, відкрито і пласко, то варто починати з голосних «о», «у» або округленого «а». Необхідно враховувати і різні призвуки, темброві особливості голосу. При горловому призвуці, «затисненому» голосоутворенні, голосний «і» збільшить ці якості, а голосні «а», «о», «у» допоможуть виправити голосоутворення. При носовому призвуці потрібні вправи на голосні «о», а особливо «у».

Іноді співати вправи починають відразу з голосного «а», тобто його роблять основним голосним, на якому за допомогою вправ створюють основні вокальні якості звучання. Цього методу дотримувався М. І. Глінка. Таке застосування голосного «а» найбільш раціонально, якщо голос учня не має різких недоліків. Тоді голосний «а» виявляється немов «примарним» голосним, найбільш зручним для співу. Після того, як обраний спочатку голосний знаходить потрібні якості, переходять до інших голосних, на яких поступово освоюють вокальне звучання: поширюють звучання, вироблене на першому

голосному. Це роблять шляхом приєднання їх до першої вокально оформленої голосної.

Іноді в початкові вправи, крім основного, включають і інші голосні. Це робиться для того, щоб з їх допомогою досягти потрібного звучання основного голосного.

Наприклад, вправи співаються в основному на голосному «а», але щоб його звучання зробити більш яскравим і близьким, до нього приєднується голосний «і» (співають «і – а») або, якщо цей голосний необхідно округлити, то приєднують «о» (співають «о - а») тощо.

Починати вправи можна на одному голосному звуці, без приголосного чи у сполученні з різними приголосними. Вміле сполучення приголосних з голосними дозволяє впливати на якість звучання голосних і на загальну якість звучання голосу. Приголосні звуки значно активізують роботу артикуляційних органів ротової порожнини, тому у всіх випадках млявої роботи цих органів вправи краще починати відразу зі сполучення голосних звуків з приголосними.

Усі вправи мають на меті правильну організацію й удосконалення вокальної функції в цілому. В процесі занять в залежності від етапу розвитку голосового апарату і від індивідуальних особливостей учнів виділяються окремі конкретні вокально-технічні задачі. На початку навчання – це організація вдиху, атаки, окремих якостей звуку, плавного видиху й опори, потім це вирівнювання звучання, реєстрів, розширення голосового діапазону тощо.

Педагогу необхідно знати методичну цінність окремих вправ, щоб уміти вибрати з них найбільш корисні для кожного конкретного вокально-технічного завдання. Та ж сама вправа може сприяти розв'язанню не однієї, а декількох таких задач. Так, спів на витриманій ноті сприяє не тільки формуванню рівномірного видиху й опори, вирівнюванню голосних, але й розвитку динаміки звучання.

Залежно від поставленої методичної мети, педагог при застосуванні якої-небудь вправи загострює увагу на тому позитивному впливові, що збігається з вокально-технічним завданням на даному етапі навчання. Іноді педагог

видозмінює вправу так, щоб вона ще більше сприяла вирішенню поставленої задачі. Візьмемо той же приклад із вправою на витриманій ноті. Якщо ця вправа вживається для розвитку рівномірного ошадливого видиху, то її на початку навчання досить виконати на одному-двох складах, що довго тягнуться. Якщо постало завдання - вирівнювання голосних, то в цю вправу поступово потрібно ввести всі основні голосні, що раціонально співати без приголосних («мі-е-а-о-у»), а не повторювані склади («мі», «ме», «ма», «мо», «му»), тому що тоді вони будуть поєднуватися через приголосні, що деякою мірою заважає вирівнюванню голосних. Інший приклад - вправа з гамою в спадному русі. Це вправа, що виконується в повільному темпі на одному голосному звуці, використовується для розвитку опори дихання і збереження високої позиції, а при називанні нот - і вирівнювання голосних. Та ж гама, у спадному русі в швидкому темпі, якщо співається на одному голосному, є засобом виховання рухливості голосу.

Підкреслимо, що застосування вправ повинно відповідати принципам вокального навчання. Вправи потрібно підбирати від легших до складніших. Перші вправи зазвичай складаються з декількох чи навіть одного тону, що співаються рівною силою звучання, і поступово, оволодіваючи навичками, ускладнюються. Розширюється їхній діапазон, стає більш різноманітною побудова мелодії за інтервалами, розвивається динаміка звуку, прискорюється темп, вони подовжуються за часом. Обов'язково застосовувати вправи потрібно послідовно. Не треба, наприклад, давати учню з'єднувати інтервал в октаву, якщо він ще не засвоїв з'єднання більш вузьких інтервалів (терцій, кварт, квінт), чи співати гаму, якщо ще не засвоїв голосоведення на її елементах (на тетраорді або п'яти поступених звуках).

Вправи розташовуються в такому порядку, щоб кожна наступна удосконалювала вже придбані навички і поступово розвивала нові. їх необхідно змінювати в залежності від індивідуальних особливостей голосоутворення учнів, що може проявитися у виборі голосних і приголосних. їх спеціально в кожному окремому випадку добирають для кращого виявлення потрібних

якостей співочого звуку і викорінюванню негативних індивідуальних особливостей голосоутворення.

Вправи є необхідною умовою розвитку вокально-технічних навичок, але без співу творів, що поступово ускладнюються, як і при вокальному вихованні на одних художніх творах, високого технічного рівня досягнути неможливо. Вокально-технічні навички в сукупності є засобом художньої виразності. Вони виробляються завдяки вправам, а закріплюються, збагачуються й удосконалюються в роботі над художніми творами. Точно підібрані в порядку поступового підвищення труднощів художні твори є теж немов би вправами для удосконалення вокальних навичок.

*Гарні для тренування скоромовки.* Читати скоромовки треба спочатку повільно, поступово збільшуючи швидкість, поступово у цьому удосконалюючись. Стежте за ритмічністю вимови. Не забувайте про темп, дикцію. Приклади:

«Босий хлопець сіно косить, роса росить ноги босі.

Викис, вимок, виліз, висох, став на колоду. Та знов - бовть у воду.

Дзижчить над житом жвавий жук, бо жовтий він вдягнув кожух.

Їхали крамарі, стали на горі та й забалакались про Прокопа, про Прокопиху і про маленькі Іпрокопенята.

Летіла лелека, заклкотіла до лелеченят.

На полиці в коробці пів короваю і паляниця.

На річці Лука спіймав рака в рукави.

На кому шапка найковпакуватіша.

Наш садівник розсадівни кувався.

Сів шпак на шпаківню, заспівав шпак півню: ти не вмієш так, як я - так, як ти, не вмію я.

Стриб-стриб-стриб - підстрибує по стерні рідня: перепілка, перепел, перепеленя.

Ти, малий, скажи малому, хай малий малому скаже, хай малий теля прив'яже.

Ой, збирала Маргаритка маргаритки на горі. Розгубила маргаритки  
Маргаритка у дворі.

Над шляхом Явдошка шукала волошки».