

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

Тарусова Олена Вячеславівна

**ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ
СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ М. Б. Петренко,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичногонавчання

« ____ » _____ 2020 року

Виконавець

_____ О. В. Тарусова

« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ.....	
1.1. Ретроспективний аналіз педагогічної думки щодо шляхів розвитку вокальної техніки співаків	7
1.2. Сутність та компонентна структура вокально-технічних навичок у контексті фахової підготовки майбутніх співаків	18
Висновки до розділу 1	32
РОЗДІЛ 2 ПРАКТИЧНА РОБОТА З ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО- ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ.....	
2.1. Вікові особливості розвитку голосу студентів-вокалістів педагогічних університетів	35
2.2. Методи та прийоми формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.	46
Висновки до розділу 2.....	59
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64
ДОДАТКИ	70

ВСТУП

Актуальність теми. У професійному становленні виконавців-вокалістів особливої значущості набуває досвід досконалого продукування музичних зразків минулого і сучасності відповідно до авторського задуму, історико-соціального контексту та жанрово-стильових координат. Важливим базисом здійснення зазначеного процесу виступає вокально-технічна майстерність співака. Саме володіння арсеналом голосоутворення, звуковидобування, аудіювання тощо забезпечить виконавсько-інтерпретаційний результат. З цих позицій, розвиток вокально-технічних навичок співака є корисним і на часі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд фундаментальних праць з теорії та практики вокального мистецтва свідчить про те, що увага приділялась таким аспектам: фізіологічна основа постановки голосу (М. Грачова, К. Злобін, Ю. Фролов, О. Яковлев,), історичний аспект вокального мистецтва та вокального виконавства (В. Багадуров, М. Львов, І. Назаренко), психологічний аспект вокального процесу (Г. Абрамова, Б. Асафьев, В. Багадуров, В. Давидов, В. Єрмолаєв, І. Кулагіна, Б. Теплов, Л. Чистович), біофізична основа співацького процесу (Н. Горбунов, М. Грачова, А. Єгоров, В. Морозов, Р. Юссон, Ю. Юцевич), техніка постановки голосу та фізіологія цього процесу (Д. Аспелунд, Л. Дмитрієв, В. Ємельянов, О. Жданович, Ф. Заседателев, І. Ісаєва, К. Мазурін, К. Мерабова, В. Морозов, І. Назаренко, Л. Работнов, О. Стахевич), дослідження в галузі фоніатрії (А. Єгоров, І. Левідов, Л. Работнов); формування та розвиток співацьких здібностей (Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв, О. Стахевич, П. Троніна, В. Юшманов), професійна підготовка співаків до виконавської діяльності (Н. Гребенюк, М. Єгоричева, В. Ємельянов, Т. Малишева, В. Морозов, Г. Стасько).

Разом з тим, досліджень з питань специфіки вокально-технічного навчання майбутніх співаків у процесі фахової підготовки замало. Не

вистачає досліджень, де б широко розглядалися питання вокально-технічної діяльності та розвитку належних навичок.

Отже, дефіцит досліджень з обраної проблеми та суперечність між цінністю навичок вокально-технічної діяльності і потребою у їх формуванні у контексті фахової підготовки майбутнього співака обумовили вибір теми кваліфікаційної роботи: **«Формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки».**

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати та розробити методи та прийоми формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Відповідно до мети сформульовано **завдання дослідження**:

- здійснити ретроспективний аналіз педагогічної думки щодо шляхів розвитку вокальної техніки співаків;
- конкретизувати сутність та компонентну структуру вокально-технічних навичок у контексті фахової підготовки майбутніх співаків;
- охарактеризувати вікові особливості розвитку голосу студентів-вокалістів педагогічних університетів;
- розробити методи та прийоми формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Об'єкт дослідження – процес фахової підготовки майбутніх співаків.

Предмет дослідження – методи та прийоми формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Матеріали та методи дослідження. Для досягнення мети, розв'язання поставлених завдань застосовано такі **методи дослідження**: *теоретичні* (системно-структурний аналіз, порівняння та узагальнення праць з психології, педагогіки, музичної педагогіки, музичної психології, мистецтвознавства; навчальних програм, підручників, посібників, педагогічного та музично-педагогічного досвіду – для визначення теоретичних основ і стану розробленості проблеми формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки;

структурно-функціональний аналіз, конкретизація, систематизація та синтез – для розроблення методів та прийомів формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Наукова новизна одержаних результатів.

Вперше: конкретизовано сутність та компонентну структуру вокально-технічних навичок у контексті фахової підготовки майбутніх співаків, здійснено історико-теоретичний аналіз педагогічної думки щодо шляхів розвитку вокальної техніки співаків.

Уточнено: зміст ключових понять дослідження «виконавська техніка музиканта», «спів-вокал», «вокальна техніка», «навички», «вокально-технічні навички майбутніх співаків».

Удосконалено: методи та прийоми формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Подальшого розвитку набули: наукові погляди на удосконалення вокально-технічної підготовки майбутніх співаків.

Практичне значення одержаних результатів полягає в розробці методів та прийомів формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки; підвищенні результативності занять з фаху (спів), постановки голосу, камерного солоспіву, вокального ансамблю за рахунок оволодіння майбутніми співаками вокально-технічними навичками. Матеріали дослідження можуть бути використані викладачами вишів мистецького спрямування, музичних і педагогічних училищ; учителями загальноосвітніх шкіл, керівниками вокальних ансамблів, артистами-вокалістами.

Апробація результатів та публікації. Положення і висновки магістерської роботи були обговорені та здобули позитивну оцінку на 2 конференціях: II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (6-7 травня 2020 р., м. Суми; Студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (22 жовтня 2020 р.).

Основні теоретичні положення та результати дослідження висвітлено у 2 публікаціях: Тарусова О. В. Формування вокально-технічних навичок: історія становлення. // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Випуск 12. – Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 123-128; Тарусова О. В. Особливості розвитку голосу студентів-вокалістів інститутів культури і мистецтв // Дні науки – 2020: матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. – Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 171-173.

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (63 найменування) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 69 сторінок, основний зміст викладено на 63 сторінках.

РОЗДІЛІ

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

1.1. Ретроспективний аналіз педагогічної думки щодо шляхів розвитку вокальної техніки співаків

Професійне навчання співу практикується вже дуже давно, і ще в стародавньому світі існували свої вчителі і методи навчання. Відомо, що в ті часи спів носив народний, або релігійний характер і не передбачав складної техніки виконавства. Співали інтуїтивно, музика писалася просто, з точки зору виконання, без технічних складнощів і з урахуванням природної співучості людського голосу. Музична спадщина епохи Відродження продемонструвала нам розвиток почуття смаку до естетики спільного звучання голосів: зародилася школа поліфонічного періоду. Техніка виконавства все більше ускладнювалася. Відкривалося все більше шкіл і капел, зростання кадрів додавало композиторам нових можливостей.

У XV столітті велика спадщина нідерландської контрапунктичної школи проникла до Італії і трансформувалася тут під впливом народної пісні. Хоровий спів вже виконувався швидше як ансамбль солістів, а незабаром ці твори і зовсім стали перекладати для одного співака з інструментальним супроводом. Так, прагнення італійців до більшої виразності і «вокального» нового стилю незабаром призвели до відокремлення голосу, який виконує соло. Також з Італії вийшли і втрималися до сих пір у всьому світі терміни вокального мистецтва, визначилися і намітилися основні елементи технології оперного співу, такі поняття, як теситура, дихання, діапазон голосу, сольфеджування і вокалізування, пасажі, трелі, динаміка звучання, регістри, інтонації та ін.

Починаючи з XVI ст. Європейська музична література збагатилася рядом цікавих творів, в яких, поряд з загальними теоретичними

міркуваннями про музику, наводяться висловлювання про техніку художнього співу, робляться спроби наукового пояснення процесу звукоутворення і вперше описуються методи навчання художньому співу як мистецтву.

У XVII столітті у Флоренції на зорі опери зародилася перша класична вокальна школа. Якщо раніше співаки були лише частиною великого колективу, то перехід від поліфонії до гомофонії і становлення оперного жанру відкрило попит на професійних співаків-солістів, які володіють широким діапазоном, звучним і красивим голосом, його рухливістю, широким диханням тощо. Так з'явилася перша старовинна італійська школа. А до середини століття Італія подарувала нам мистецтво «Bellcanto», що стало основою розвитку професійного вокалу. Поступово опера стала популярна в сусідніх державах, що спричинило і зростання вокальної педагогіки і формування національних шкіл різних періодів. В цілому, в Західній Європі головні принципи вокальної техніки були схожі один з одним і багато в чому збігалися. Так, наприклад, видатний мелодизм флорентійської школи безсумнівно пов'язаний з їх співучою манерою мови, а закриті тембри у французів вироблялися, найімовірніше, через певні вимови голосних звуків. Тому, ми змушені ділити історію вокальної педагогіки не тільки на етапи, а й на національні школи [1, с. 104].

На рубежі XVI-XVII століть в роботах Флорентійської «Камерати» зародилася тенденція до подолання багатоголосного поліфонічного співу на користь сольного виконавства. Першим борцем за цю реформу був Вінченцо Галілей, який виклав головні постулати в своєму трактаті «Діалог про стару і нову музику». Його однодумці – Якопо Пері, Джуліо Каччині і Оттавіо Рінучинні поклали початок оперному мистецтву, а Каччині разом з тим став засновником речитативно-вокальної школи, так званої *stillo rappresentativo*. Його метод – не просто спів, а скоріше мелодекламація, мелодійна кантилена з ясною артикуляцією, виразністю і точними акцентуванням. Створюючи свою «*drama per musica*» учасники «Камерати»

прагнули встановити акцент не на музичній складовій вистави, а на драматичній. У 1602 році Качинні видав вокальний збірник «Нова музика», який є першим в історії твором, присвяченим виключно мистецтву співу. У ньому Качинні виклав ряд зауважень для співаків щодо артикуляції, посилення і ослаблення звуку, чистоти інтонування. Підводячи підсумок по флорентійській вокальній школі, можна чітко позначити головні її завдання: яскравий, виразний, експресивний, змістовний, вільний спів при чітко помітній артикуляції.

З середини XVII століття в Італії з'являється все більше шкіл, які тяжіють до вокальної віртуозності. Так, праця П.Ф. Тозі «Погляди древніх і сучасних співаків або роздуми про колоратурний спів» (1723) – це перший в історії методологічний трактат по вокальному мистецтву. Трактат Тозі містить безліч точних відомостей щодо методу старої італійської школи [1, с. 108]. Маєстро Тозі був останнім представником давньої італійської вокальної школи.

Формування вокального мистецтва у Франції тісно пов'язане з ренесансним прагненням в поезії і музиці, які виразилися в пошуку органічної єдності мелодики, слова і драматичної дії. Саме такого роду завдання переслідували Музичні суспільства і Академії, які об'єднали в своїх рядах кращі творчі та інтелектуальні сили, здатні реалізувати культурні пріоритети свого часу.

Дослідженням проблем вокального мистецтва в XVII-XVIII ст. у Франції опікувалися як педагоги-практики, так і теоретики. Питанням розвитку співочого мистецтва присвячені такі публікації: «Коментарі до мистецтва співу» М. Басілі (1625-1692), де головним автор вважає наявність тонкого слуху – запоруки успіху на виконавському терені, «що веде до розуміння природи співу» [1, с. 166], та книга Берара (1710-1772) «Мистецтво співу» («L'art du chant»), в якій він обґрунтовує переваги грудобрюшного дихання та дає конкретні рекомендації з розвитку дихальної техніки. Виробленню єдиного методу вокального виховання на основі

італійського *bell canto* присвячена «Методика навчання співу в консерваторії» («*Methodes de chant du Conservatoire de musique*»), створена педагогами Паризької консерваторії Мінгоцци і Гара. Вона дає цінні відомості про механізм голосоутворення і дихання, від якого залежать якість і ємність звуку, вміння добре фразувати, зберігати силу і тембр голосу [6, с. 56].

У 1835 році в Парижі з'являється дослідження Генріха-Фердинанда Манштейна (1806-1872) «Велика Болонська школа Бернаккі», де автор, наполягає на диханні без поштовхів і розширення живота. Основними критеріями співочої майстерності Манштейн вважає зразкове звуковидобування, вчинене *portamento*, глибину почуттів, вишуканий смак, благородну, ясну вимову [7, с. 59]. В області вокальної педагогіки успішно працює Алексіс Гароде – автор «Методики співу». Він вперше в науковий обіг і вокально-педагогічну практику ввів поняття «змішаний регістр» для високих чоловічих голосів, який більш органічно пов'язує грудний і головний регістри. А. Жильбер-Луї Дюпре у своїй праці «Мистецтво співу» вивчає механізм голосоведіння, принципи виникнення грудних прикритих звуків (*vois sombre*), обґрунтовує необхідність формування змішаного регістра і прикриття (округлення, затемнення) верхньої частини діапазону [9, с. 54].

У розвитку вокального мистецтва Франції XIX століття величезну роль зіграв яскравий представник класичної школи співу Мануель Гарсія, вивчивши за допомогою винайденого ним ларингоскопу голосовий апарат і виклавши свої спостереження в книзі «Повний трактат про мистецтво співу». Розглядаючи співочий механізм як результат взаємодії різних звукообразовуючих факторів, він науково обґрунтував поняття «регістри», «тембри», «людський голос», підрахував витрати повітря в різних висотах, показав залежність діапазону, якості і забарвлення голосу від фізичної будови гортані і глотки.

У XIX-XX ст. у співаків-виконавців з'явилися зовсім нові завдання. Щоб передати глибину переживань героя, голосам співаків було потрібно більше експресії і сили. Стара вокальна школа не могла вирішити ці завдання і відповідно, слідом за змінами у вимогах до співаків, стала змінюватися і методика виховання співаків. Подібні методичні принципи ми виявляємо в працях Франческо Ламперті, який був видатним вокальним педагогом. Ламперті вважав, що співакові-професіоналу необхідні «голос, хороші музичні здібності, здоровий глузд, пам'ять і палка душа» [5, с. 8]. Найважливішим навиком він вважав навик правильного дихання. «Застосування грудно-черевного дихання необхідно співакам, тому що тільки таким способом дихальне горло утримує цілком пружне природне положення і всякий сам зможе відчутти, яку можна отримати користь з цілком правильного дихання» [5, с. 10].

Вокальний апарат в «Техніці бельканто» син Франческа Ламперті, Джованні Ламперті, описав дуже коротко: «труба з подвійним язичком, яка приводиться до руху діафрагмою та легенями. У звуковидобуванні беруть участь три групи м'язів, а саме: що відповідають за голос, що відповідають за дихання і за модифікацію звуків. Тільки діафрагмовий тип дихання застосовується для художнього співу» [5].

Прогресивні погляди на проблему вокального виховання і освіти виклав у своїй праці «Поради співакам початківцям» Джуліо Сільва, професор Міланської консерваторії початку XX століття [8]. У цій роботі Сільва узагальнює всі здобутки вокальної педагогічної ідеї другої половини XIX століття і позначає подальші шляхи її розвитку. Також, Джуліо Сільву турбували питання дихання і він намагався наочно підтвердити деякі методичні принципи. Так, за допомогою пневмографа (апарату для графічного зображення дихальних рухів) він прагнув знайти оптимальний тип співочого дихання. Але, такі фактори, як нерозвинена техніка, однаковість завдань, відсутність точних тестів не дозволили досягти переконливих результатів.

Доречними також вважаємо погляди видатного тенора Енріко Карузо. Він звертав особливу увагу на якість атаки звуку, адже від її точності залежить подальша якість звуку у всій фразі. Також, Карузо був упевнений, що легкість і краса нот на верхній ділянці діапазону цілком залежить від якості нижчих тонів. Енріко Карузо є автором книги «На сцені і в житті» [4], яка присвячена мистецтву співу. У ній він описує не тільки методичні принципи, а й питання режиму співаків, його голосу, шкідливих звичок.

Яскравим представником нової педагогіки у Франції є Рауль Дюгамель, автор ряду статей, присвячених проблемам вокальної освіти. Він вважав неабияк застарілою систему виховання голосу співака, зведену, в основному, до фізіологічного методу. Ще один відомий французький педагог – Р. Фюжер. Він так само не визнавав вправ на статичний голосний, заперечував роль вокалізів і підкреслював важливість роботи над мімікою.

XIX століття – час великих досягнень в області вокального мистецтва. Так, російські музиканти активно займалися проблемами вокальної підготовки. Серед них: А. Варламов, Г. Ломакін і М. Глінка. Вони стали засновниками російської класичної вокальної педагогіки. У той час у Росії було два типи співу: народний, що використовує мовну манеру вимови і професійний церковний спів, що має більш округле «благородне» звучання. За часів Глінки оперно-концертну манеру формування співочого звуку стали називати «італійським співом».

Безцінним подарунком для співачок є праця Пауліни Віардо, сестри Мануеля Гарсія, яка вирушила на гастролі по Німеччині, Іспанії, а потім влаштувалася в Росії, «Вправи для жіночого голосу. Час вправ» [10]. На відміну від багатьох видань, присвячених вокальній методиці, тут немає відомостей про будову голосового апарату і інших теоретичних відомостей. Але в цьому збірнику величезна кількість вправ, збудованих від простого до складного, які лише зрідка супроводжуються порадами і коментарями.

У становленні української академічної школи співу, Миколі Лисенку, засновнику української музичної класики, належить неоціненний вклад. У

1904 р. у м. Києві Лисенко відкрив музично-драматичну школу. Створюючи її, Лисенко ставив перед собою мету – виростити справжніх українських музикантів. Для втілення цієї мети слід було користуватися не тільки системою навчання, а й українським репертуаром. Композитор втратив досить часу та зусиль для того, щоб скласти репертуар.

Видатний співак О. Мишуга був першим українським митцем, який досліджував наукові засади вокальної педагогіки. Маестро хотів, щоб його методом постави голосу оволоділи всі, хто почав свій тяжкий шлях у вокальному мистецтві. Педагогічна думка Мишуги міститься в тому, що спів – це видовжна мова, а звук повинен формуватися в «резонансовій точці». Він стверджував, що гарантією досягнення успіху є щоденна праця, насага ж – явище виняткове, а співати потрібно найчастіше, незалежно від почуття і настрою. О. Мишуга був переконаний, що одного тільки голосу для того, щоб стати співаком, замало. Маестро казав, «треба мати розум, гаряче серце й залізну волю, а вже потім – голос» [3, с. 261].

О. Муравйова також втілила значний внесок у становлення національної української вокальної школи. Про вокально-педагогічний метод співачки дізнаємось зі згадок її учнів, з «Пам'ятного зошита», а також з ряду друкованих праць з питань вокального мистецтва [2]. Принцип О. Муравйової – є сукупністю компонентів художнього та вокально-технічного розвитку студента-вокаліста. Вона зростила цілий ряд талановитих оперних співаків. Багато студентів Муравйової підхопили естафету свого викладача. Так, наслідувачем принципів Муравйової став її студент, відомий педагог з вокалу, випускник Київської державної консерваторії Дометій Євтушенко [2].

Слід зауважити, що вокально-технічні засоби новітньої української педагогіки ґрунтуються на провідних принципах вокальної педагогіки XIX – початку XX ст. А саме на таких, як: тип дихання, положення гортані у співі, регістр голосу. Для викладачів нині не є таємницею, що тип дихання для усіх

голосів має бути повним – грудо-діафрагмальним, або абдомінальним (abdominis – живіт). Грудне дихання застосовується як додаткове.

У ХХ ст. було надруковано низку праць вчених, викладачів і співаків, що мають відношення до вокального мистецтва. Вокальна педагогіка поновилася методичними працями В. Багадурова, Д. Аспелунда, а голосоутворення – працями І. Левідова, С. Ржевкіна, Л. Работнова, Є. Малютіна. Наприклад, з оригінальних вчень лікаря-фоніатра І. Левідова для нас більш за все корисні вчення про верхній резонатор, «маску» співаків і стробоскопічні спостереження за діяльністю голосових зв'язок. З книгою Левідова «Співацький голос у здоровому і хворому стані» можна знайти кожного, хто вчиться співати.

У 1932 р. була видана книга «Основи фізіології і патології голосу співаків» лікаря-фоніатра Л. Работнова. Він займався дослідженнями роботи усіх елементів голосового апарату, але в першу чергу спостерігав за диханням. Теорія Работнова про значення гладких м'язів бронхів у фонації – це новітня думка у фізіології голосоутворення.

У 1933 р. співак і вчений Д. Аспелунд видав стислий посібник з методики співу «Основні питання вокально-мовної культури». Посібник у зрозумілій формі й на значному теоретичному рівні пояснює провідні питання постави голосу й розвитку співака.

У 1936 р. було опубліковано друге, довершене, видання книги С. Ржевкіна «Слух і мова у світлі сучасних фізичних досліджень». Це стало значною подією у науці про голос. У цій книзі уперше подаються данні щодо акустичного аналізу тембру співацького голосу, який відзначається наявністю високої й низької співацьких формант.

У 20-і роки надруковано ряд робіт з вокальної педагогіки, що привертають нашу увагу. Наприклад:

- «Техніка співу і єдиний метод постановки голосу» С. Робена, який необгрунтовано бачив провідний спосіб встановлення зразкової постановки голосу у володінні носовим резонатором, «маскою» співаків;

- праця Сонкі «Теорія постановки голосу у зв'язку з фізіологією органів, що відтворюють звук»– розгорнуте дослідження, що аналізує головні питання розвитку науки про голос, змальовує роботу голосових зв'язок у різних регістрах, аргументує важність опанування нижньо-реберно-діафрагматичного дихання;

- праця А. Дейши-Сіюницької «Спів у відчуттях» корисна тим, що в ній подані внутрішні відчуття, які супроводжують точне співацьке голосоутворення. Ця праця включає в себе чимало вигідних утилітарних зауважень про розвиток голосу і зразки вправ.

Перший випуск праці В. Багадунова «Нариси з історії вокальної методології» став чималою віхою у вокальній педагогіці. Ця праця є головним і єдиним в російській літературі упорядкованим підсумком методичного досвіду зарубіжних і російських шкіл.

Нове тисячоліття вимагає нових підходів до розвитку виконавської вправності майбутнього співака. Надруковано ряд фундаментальних праць, присвячених українській вокальній школі. Перерахуємо основні з них: підручники Б. Гнидя «Історія вокального мистецтва» [3], В. Антонюк «Вокальна педагогіка (сольний спів)», посібники О. Юрко «Вокальне виховання дітей та юнацтва в закладах загальної додаткової освіти», Ю. Юцевича «Теорія і методика розвитку співацького голосу», В. Доронюк та М. Сливоцького «Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики», монографія Н. Гребенюк «Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти», методичні рекомендації М. Жишкович «Основи вокально-педагогічних навиків» [11] та ін.

Також, є низка окремих праць, які постають видимим теоретичним та практичним з'ясуванням різноманітного методичного забезпечення вокального та співацького мистецтва. Наприклад, «Голосоутворення та його структурні компоненти в контексті навчання сольному співу» Р. Шаповалової [12], «Методика роботи над вокальним твором у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музики» Г. Китайгородської [13],

«Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники» О. Єрошенко [14], «Формування вокально-виконавських якостей на заняттях вокалу» О. Соболевої [15], «До проблеми формування професійної культури вокалістів» Се Цзіна [16] та ін.

У ХХІ столітті значно посилилась дослідницька праця науковців України в області вокального виконавства та педагогіки. Так, Б. Гнидь у своїй монументальній праці надає формулу значення феномена «співак повинен бути музикантом – виконавцем взагалі, як скрипаль, піаніст ... володіти специфічною якістю вокаліста, декламатора, а в оперному жанрі – ще й драматичного актора ... синтез всіх цих якостей в одному цілому, в органічній єдності визначає вокальне мистецтво як явище» [3, с. 5–6].

Н. Гребенюк у своїй дисертації «Вокально-виконавська творчість» досліджує вокально-виконавську творчість як завдання музичного мистецтва, зміст та своєрідність розвитку творчої індивідуальності співака та ін [17].

У дисертації Л. Василенко «Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя» наведено теоретичне узагальнення проблеми взаємодії вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутніх вчителів музики та обґрунтовано новий підхід до її вирішення в умовах вищого навчального закладу; розкрито сутність і зміст кожного з визначених компонентів; розроблено та апробовано модель забезпечення означеної взаємодії, що ґрунтується як на звичайних, так і незвичних техніках і формах підготовки навчального процесу.

У дисертації О. Маруфенко «Формування вокально-слухових навичок майбутнього вчителя музики» виконано теоретичне об'єктивування розглянутої проблеми; встановлено педагогічні умови розвитку вокально-слухових навичок у процесі фахової підготовки майбутнього співака; досліджено та апробовано емпіричну методичку та порядок критеріїв і ознак дефініції рівнів утворення вокально-слухових навичок майбутнього співака.

Систематичні підходи до формування творчих схильностей майбутнього співака розкриває робота Г. Панченко «Методика розвитку творчих здібностей майбутнього вчителя музики в процесі вокальної підготовки» [18]. В основі цих підходів наступні етапи: інформаційно-теоретичний, музично-практичний, самостійно-творчий.

Досліджена О. Прядко «Методика розвитку співацького голосу у майбутніх педагогів-музикантів» постає своєчасною. О. Прядко окреслено п'ять напрямів: «мотиваційно-стимулювальний, вокально-технічний, оцінювально-аналітичний, вокально-теоретичний, художньо-виконавський» [19, с. 15].

У дослідженні А. Ткачук «Методика формування художньо-образного мислення студентів у процесі вокального навчання» висунута поетапна методика розвитку художньо-образної думки майбутніх співаків, яка слугуватиме їхньому формуванню від окремого творчого індивідууму через творчо-педагогічний хід до омріяного художнього результату [20].

Дослідження Л. Тоцької «Методичні засади удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики» скеровано на розвиток нинішньої проєкції звукосмислової співацької думки. Методичним підґрунтям виступають: значення використання новітньої технології звукоутворення; спільне споживання історико-стильових і жанрових підходів; систематичні впровадження сукупності методів, прийомів, форм і засобів праці [21, с. 16].

Н. Овчаренко у своїй докторській праці «Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності» визначила характерні риси феномену щодо опори на вітчизняні та західноєвропейські вокально-педагогічні звичаї, властивості вокальної мови із індивідуальними тенденціями існування та розвитку [22].

Праця Чжу Цзюньцяо базується на засадах «Формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійної підготовки». Він пояснює її як «вдосконалення власних якостей, здібностей,

збагачення особистістю вчителя музичного мистецтва знань, компетенцій у процесі професійної підготовки, необхідних для успішної майбутньої педагогічної та виконавської діяльності» [23, с. 193].

В. Костюкову своїй праці з «Методики формування педагогічно-артистичних умінь майбутніх учителів музики на заняттях з постановки голосу» зазначає, що «інтерес до вокальної педагогічної та сценічної діяльності, здатність до педагогічної комунікації із учнівською аудиторією, спрямованість на творче втілення художнього образу вокального твору, що забезпечує безперервний фаховий розвиток майбутнього вчителя музики через збалансований комплекс особистісних властивостей, зорієнтований на оптимальне досягнення значущого результату як вокально-виконавської, так і музично-педагогічної діяльності» [24, с. 8].

Таким чином, здійснено огляд педагогічної думки видатних співаків минулого і сучасності в аспекті становлення методики розвитку вокально-технічних навичок майбутніх фахівців-вокалістів. Вважається можливою проєкція висвітлених педагогічних ідей на сучасні умови навчання майбутніх співаків.

1.2. Сутність та компонентна структура вокально-технічних навичок у контексті фахової підготовки майбутніх співаків

Спів є одним з найбільш складних видів музичної діяльності. У своїй реалізації він вимагає налагоджених психічних процесів в цілому: слуху, відчуттів, волі, уваги, сприйняття, мислення, пам'яті, уяви, безумовну узгодженість тонких фізичних рухів та особистісних якостей.

Контекст даного дослідження вимагає з'ясування сутності таких понять: «техніка музиканта», «спів», «вокальна техніка», «навички», «вокально-технічні навички співака». Якщо у студента є міцна і надійна технічна основа, є і певні шанси досягти чогось значного в своїй професії – проявити себе. Техніка (відгрец. – мистецтво, майстерність, вміння) – має

безліч позначень в різних сферах діяльності, починаючи від транспортних засобів та електроніки, закінчуючи професійними прийомами.

Техніка музиканта – це технічна сторона виконавського мистецтва: гри на музичних інструментах, володіння голосом, а також композиції. Під музичною технікою можуть матися на увазі як прийоми володіння інструментом, так і ступінь віртуозності виконавця, що досягається шляхом вправ (технічності).

Проблеми, пов'язані з розвитком техніки, належать до числа найбільш гострих, хвилюючих музикантів-виконавців будь-яких спеціальностей. Наприклад, коли кажуть про фортепіанну техніку, частіше за все йдеться про суму вмінь, навичок, способів гри на роялі, шляхом яких піаніст набуває необхідного художнього та звукового результату. Техніка не може існувати поза музичним завданням.

«Техніка <...> без музичної волі – цездатність без мети, а стаючи самоціллю, вона ніяк не може служитимистецтву», – писав Йосип Гофман, один з найвидатніших піаністів минулого в своїй книзі «Фортепіанна гра. Відповіді на запитання про фортепіанну гру» [25, с. 59].

Ліберман у своїй «Роботі над фортепіанною технікою» зазначає: «деякі розуміють під технікою тільки те, що стосується швидкості, сили, витривалості у фортепіанній грі; необхідними властивостями техніки визначаються зазвичай також чистота і виразність виконання. Однак, такий погляд вкрай обмежений. Техніка – поняття незмірно більш широке. Воно включає в себе все, чим повинен володіти піаніст, який прагне до змістовного виконання. Фортепіанна література ставить перед піаністом найрізноманітніші вимоги: вміння грати дуже голосно і дуже тихо, м'яко і гостро, домагатися звучання легкого, «що пурхає» і глибокого, гучного; володіння усіма градаціями фортепіанного звуку в тій, чи іншій фактурі» [26, с. 8].

«Існує й інше тлумачення техніки, більш глибоке, об'ємне, універсальне. Техніка, якщо підходити до неї з загально естетичних,

філософських позицій, є вміння художника виразити в своїй творчості саме те, що він бажає висловити; це можливість матеріалізувати свій задум в звуках (якщо справа стосується музики), в фарбах і лініях (живопис, малюнок), в слові (літературна діяльність), в жесті (балет, пантоміма)». «Техніка – це вміння робити те, що хочеш», – казав Б. Асаф'єв. При всій простоті цього формулювання вона виражає саму суть справи [27, с. 11].

Якщо розглядати техніку диригента, то можна розділити її на три частини: допоміжну, виразну і образно-виразну. Першу техніку складає тактування (позначення розміру, метра, темпу) і прийоми показу вступів, зняття звуку, показу фермат, пауз, порожніх тактів. Ця техніка складає лише початкову основу диригування, проте вона дуже фундаментальна. Чим досконаліша допоміжна техніка, тим безпосередніше можуть проявлятися інші сторони диригентського мистецтва.

Друга частина – це прийоми, за допомогою яких визначається зміна темпу, акцентування, динаміка, фразування, артикуляція, штрихи стаккато і легато, прийоми, що дають уявлення про інтенсивність і забарвленість звуку.

Будучи дуже вагомими в диригуванні, образно-виразні засоби застосовуються лише на основі вже засвоєних прийомів допоміжної і виразної техніки [28, с. 8-9].

Розглянемо поняття вокальної техніки. Для цього спочатку визначимо хто такий вокаліст і що таке спів. Вокаліст (від латинських слів *vox* – «голос» і *vocalis* – «який звучить») – це виконавець різних вокальних партій в музичному колективі, який передає за допомогою співочого голосу зміст музичного твору. Відомо, що артист будь-якого жанру є виконавцем. Виконавець виступає свого роду транслятором художнього задуму твору: вокальної партії, драматичного уривка, танцю, або музичного інструментального твору.

Спів є складним видом музичного мистецтва, що вимагає від співака оволодіння цілим рядом технічних навичок, на основі яких він зможе удосконалювати свою майстерність. Постановка голосу, тобто пристосування

його для професійної діяльності, є процесом одноразової і взаємопов'язаного виховання психічних, слухових і м'язових навичок у студента.

Як зазначає Н. Ветлугіна, «Спів – основний вид музичного мистецтва, якого послідовно навчають у яслах, дитячому садку, школі й різних самодіяльних та професійних закладах для дорослих. Особливості співу як діяльності, у якій відбувається музичний розвиток дитини, очевидні» [29].

Вокальна техніка – це «вироблення правильних голосових, мовних, співочих навичок, розвиток і тренінг голосу для професійної роботи, це комплекс заходів спрямованих на отримання деяких основних характеристик, які є обов'язковими для будь-якого вокалу» [30, с. 461].

Вокальна техніка – це «комплекс умінь і навичок, необхідних для свідомого управління фонаційним процесом з метою досягнення максимального акустичного ефекту за мінімальних енергетичних витрат організму співака. Володіння вокальною технікою є головною ознакою співацької майстерності та основним засобом розкриття художнього змісту твору, який виконується» [4].

Необхідним для розкриття сутності нашого дослідження є з'ясування значення поняття «навички». У процесі засвоєння будь-якої діяльності важливу роль відіграють саме навички, які взаємопов'язані з вміннями.

Навички – автоматизовані елементи усвідомленої діяльності людини, які формуються в ході її втілення. Навичка з'являється як дія, що свідомо автоматизується і згодом функціонує як автоматизований засіб її виконання. Дія, яка стала навичкою, значить, що особистість в наслідок вправ має змогу виконувати дану операцію, не роблячи її реалізування своєю свідомою метою. К. Платонов зазначав, що «навичка – це дія, яка автоматизує в процесі свого формування і стає операцією як компонентом більш складного навику» [31, с. 98].

Навичка – це «автоматизований спосіб виконання якоїсь дії, яка багаторазово виконується стандартно в стандартних умовах, і забезпечує його високу ефективність в них. Властивості навичок – енергійність дій,

швидкість, точність, економічність (виконання при мінімальних зусиллях і витратах енергії), машинальність (виконання без концентрації уваги на техніці виконання дій), стереотипність (схильність до однакового виконання при повторенні), консервативність (трудність зміни способу виконання), надійність (підвищена незруйновність при перервах в практиці виконання дій, при перешкодах, негативному психічному стані), висока успішність» [32, с. 310].

Також, А. Столяренко зауважував: «Цінність навичок в тому, що вони звільняють свідомість людини від «чорної роботи», тобто від пригадування різних знань, інструкцій, порад, рекомендацій і роздумів з приводу того, що і як робити, від свідомого управління рухами рук і ніг і контролю над ними. Тому вони і дозволяють автоматизовано, машинально виконувати дії, відпрацьовані до навички, що дозволяє одночасно концентрувати увагу на чомусь іншому, не менш важливому: осмисленні особливостей даної ситуації і вирішення в ній завдання, узгодження своїх дій з діями інших, подоланні виниклих інших труднощів, виборі способів досягнення якомога вищого результату в іншому. Якби людина, наприклад, весь час згадувала поради вчителя як тримати ручку, як виводити букви на папері, їй було б дуже важко написати хороший і граматичний твір або вірш. Людина, котра не володіє навичкою і по складах повільно читає текст, погано розуміє його зміст. Навички забезпечують успішні дії при хвилюванні, втомі, у важкій обстановці, коли немає часу для роздумів і багато відволікає» [32, с. 310].

В ході багаторазових повторень будь-якої дії виникають і удосконалюються включені в неї почуття, сприймання, механізми пам'яті, уваги, уявлень, мислення, які зовні проявляються в рухах. Потроху переходить від однієї частини дії до іншої спрощуються, полегшуються, зміцнюються, а одночасно скорочуються розумові та психофізіологічні ходи програмування, усвідомлення, контролювання, оцінювання, налаштування дій. Як наслідок, в центральній нервовій системі людини складається «уявна картина» дії – внутрішній план-схема, його динамічний, психофізіологічний стереотип. Те,

що ми відзначаємо у виді рухливих, акуратних і у той же час безпосередньо здійснюваних рухів і дій володіє навиком людини, є хіба що, поверхнєве вираження такої ситуації, «внутрішньої схеми досвіду», яка здійснює програмуючу, ініційовану, регулюючу, оцінну, коригуючу функцію відносно дії, що розвертається ззовні і являє собою його внутрішній зміст. За особливостями цієї «внутрішньої схеми» навички бувають:

- сенсорними – пов'язані з роботою органів чуття (зору, слуху, нюху і ін.) і забезпечують спостереження, розглядання, розрізнення запахів і смаків, впізнання предметів, людей, явищ та ін.;

- розумовими – пов'язані, головним чином, з інтелектом: завченою таблицею множення, віршем, оцінкою обстановки, швидкими розрахунками, прийняттям інтуїтивних рішень, самоконтролем, освоєними нормами культурного спілкування і поведінки та ін.;

- руховими – вони забезпечують, наприклад, чітке і швидке написання тексту, виконання вправ на спортивних снарядах, лазіння по мотузній драбині, їзду на велосипеді, плавання, роботу з органами управління автомашиною, користування прийомами самозахисту та ін.;

- комплексними – роботи на комп'ютері, гри на музичному інструменті, стрільби з пістолета, роботи на верстаті та ін.

При всій автоматичності навичок їх функціонування знаходиться під контролем периферичного поля мислення людини, зайнятого в цей же час чимось іншим. При виникненні труднощів мислення оперативно підключається до регуляції дій [32, с. 311].

Вокальна техніка передбачає наявність знань про пристрій голосового апарату, вміння представляти роботу органів голосового апарату, контроль і управління роботою цих органів. Постійна і регулярна робота, а також здоровий голосовий апарат – неодмінна умова успіху в поставі голосу.

Для розвитку вокальної техніки потрібно опанувати такі навички:

- навичка співацької постави;
- навичка співацького дихання і опори звуку;

- навичка звукоутворення;
- навичка звуковедення;
- навичка співацької дикції, артикуляції.

Розглянемо кожну навичку окремо.

Співацька постава – «термін, що означає положення, яке повинен прийняти співак перед початком співу: невимушене, але підтягнуте положення корпусу з розправленими шиєю та плечима, пряме вільне положення голови, стійка опора на обидві ноги, вільні руки. Додержання цих вимог створює приємне естетичне враження і дає волю міміці та жесту. Правильна співова постава активізує дихальну мускулатуру, знімає напруженість, зажатість звука і тим самим полегшує співова процес» [33, с. 6].

Співацьке дихання є основою вокальної техніки та має свої властивості, які формуються з швидкого вдиху, затримки дихання й повільного видиху. Дихання в формуванні співова звуку тісно пов'язане з мовною і співова фонацією і є невід'ємним від роботи гортані і артикуляційного апарату. Гортань і дихання в результаті своєї роботи утворюють: 1) висоту звуку, яка залежить від коливання голосових складок; 2) гучність, особливістю якої є амплітуда коливань голосових складок і частково тембру, пов'язаного з формою коливань голосових складок і числа виражених обертонів в даному звуці [34].

Існують декілька типів дихання:

1. Черевне–грудна клітина майже нерухома, а вдих здійснюється тільки опусканням діафрагми. Живіт при цьому випинається вперед.

2. Нижньореберно-діафрагмальне –грудна клітина і діафрагма активно включені в роботу. Живіт дещо видається вперед при вдиху.

3. Реберно-діафрагмальне–вдих виробляється, в основному, за рахунок розширення і підняття нижньої частини грудної клітки. У роботу включается діафрагма. Нижньогрудне дихання слід вважати варіантом нижньореберно-діафрагмального дихання.

4. Реберне–верхня частина грудної клітки піднята, а діафрагма пасивно слідує за рухом грудної клітки. Живіт втягується.

В житті люди користуються змішаним типом дихання, в якому беруть участь грудна клітка, діафрагма, м'язи та ін. [35, с. 7].

Звукоутворення – «це цілісний процес, обумовлений в кожен момент способом взаємодії дихальних і артикуляційних органів з роботою гортані. Всі основні властивості співочого голосу пов'язані з роботою джерела звуку по типу того, чи іншого реєстрового біомеханізму. Тому навик звукоутворення в різних голосових регістрах є основоположним у вокальній педагогіці. В межах індивідуальних можливостей співака цю навичку визначає володіння різноманітним тембром» [36, с. 93].

Атака – це ступінь і характер включення в роботу голосових зв'язок на початку співу. Розрізняють три види атак. Бажано, щоб студент володів усіма видами атак і вживав їх в залежності від виразних завдань.

Тверда атака – голосова щілина щільно змикається перед початком звуку, а потім з силою проривається напором повітря, що видихається. Тверда атака – застосовується при вираженні характеру співу: обурення, відчай, відчуття пристрасті, переляку і страждання.

М'яка атака – голосові зв'язки змикаються, зближуючись нещільно, в самий момент початку звучання, а не перед ним. М'яка атака застосовується при вираженні характеру співу: широти, округлення, м'якості, шляхетності і емоційної виразності.

Придихова атака – при неповному змиканні зв'язок, коли відбувається значний витік повітря. Придихова атака застосовується при вираженні характеру співу: обережність, безсилля, боягузтва, знемоги [37].

Звуковедення – «спосіб зв'язку звуків в процесі фонації. Включає в себе техніку використання різних штрихів в процесі вокального інтонування. Звуковедення обумовлено принципом роботи дихання, фонетичної структурою вербального тексту. Основні види ведення звуку: чіткий (*legato*) і дискретне (*staccato, non legato*)» [38].

Legato (легато) – означає плавно, зв'язно, без поштовхів. Тобто, це чіткий, безперервний спів. Легато – основна форма співу. При виробленні legato потрібно пам'ятати, що співаються голосні звуки, а приголосні вимовляються коротко.

Staccato (стаккато) – уривчастий спів. Це прийом ведення звуку, при якому звучання коротке, з невеликими поштовхами-акцентами на складах. Головна відмінність стаккато – цезури між звуками, тобто звуки відокремлюються один від одного при звучанні, не зв'язуються.

Non legato (нонлегато) – проміжний прийом ведення звуку. Non – негативна частка, тобто не плавно. При виконанні данного прийому звуки поділяються, не зв'язуються між собою. Але цезури між звуками гранично короткі. В результаті такого виконання відбувається підкреслення складів. Складність виконання нон legato полягає в тому, що цей спосіб об'єднує в собі манеру виконання і legato, і стаккато.

Отже, за допомогою звуковедення, характеру й забарвлення звуку, різних штрихів розкривається зміст музичного твору та відтворюється музично-художній образ.

Дикція (від латинського *dictio* – вимовлення) – це вміння виразно й чітко виголошувати ліричний текст під час співу. О. Ростовський характеризує співацьку дикцію як «ясність, розбірливість, правильність вимови тексту в співі» [39, с. 62].

Досконала дикція сприяє виникненню співацького звуку, активізує дихання. На природу дикції впливає зміст музичного твору та його характер. Також якість вимовлення залежить від теситури й сили звуку, теситури й звуковедення ритму й темпу.

На якість звукоутворення впливає регулярна робота над навичками словоутворення. Вона утворює в студентів єдину артикуляцію. «Від чіткого вимовлення голосних і приголосних звуків залежить розвиток уголосі дзвінкості й рівності» [40, с. 21], – визначає Е. Печерська. До того ж, слід

стежити за чітким вимовленням поетичного тексту, і за тим щоб не переходити на декламування.

Успіх кожної дії великою мірою залежить від того, наскільки людина володіє способом його виконання. Щоб оволодіти дією, необхідна практика і, перш за все, виконання вправ, тобто цілеспрямоване, певним чином організоване, багаторазове її виконання. В результаті вправи спосіб дії закріплюється. Людина поступово опановує її. Такі закріплені завдяки вправам способи дій називаються навичками.

Своєрідною властивістю навичок є те, що при наявності їх вже не обмірковують заздалегідь, як треба здійснити дію, не розділяють її на конкретні приватні операції, які не планують заздалегідь як треба виконати кожна з них.

Так відбувається тому, що всі ці дії виконувалися вже багато разів раніше і настільки зміцнили, що перестали потребувати усвідомлення кожної окремої операції.

Все це не означає, що дії, спосіб виконання яких людина вже опанувала, зовсім не є предметом свідомості. Варто помилитися в чому-небудь, відхилитися від наміченої мети, і помилка майже завжди відразу помічається. Підмічаються зміни в умовах роботи, вже досягнуті результати, їх відповідність чи невідповідність мети та ін. Це характерно для будь-якої дії, як би добре людина не опанувала спосіб його виконання. Жодна з цілеспрямованих дій не здійснюється зовсім автоматично.

Швидкість дій при правильно виробленій навичці поєднується з високою якістю її виконання. Швидкість і якість роботи при оволодінні навичкою визначаються не тільки зміцненням тимчасових зв'язків, що лежать в основі виконання дій, але і випаданням деяких операцій, які здійснювалися тоді, коли людина ще не володіла навичками.

Однією з характерних особливостей навичок є те, що засвоєні шляхом вправи способи дії відрізняються значною стійкістю. Істотна особливість навичок – можливість суміщення, або одночасного виконання, декількох

операції. Навчаючись складної дії, людина виконує спочатку кожен з них окремо, так як всі вони спочатку заважають один одному. Тільки в подальшому вони поєднуються в єдину дію.

Наприклад, досвідчений піаніст, граючи «з листа», одночасно читає ноти, виконує всі потрібні рухи руками, натискає, де треба, педаль, стежить за «звуком», регулює його, робить, коротше кажучи, ряд різних операцій, які зливаються разом в єдиний процес виконання музики.

Тісно об'єднуються при формуванні навичок послідовні ланки дій: одна з них безпосередньо тягне за собою інші. Людині не треба обмірковувати, як перейти від однієї з них до іншої. Хоча кожна з них може мати свою мету, проте всі вони при оволодінні навичкою тісно пов'язуються одна з одною, виконуються в строгій послідовності, об'єднуються в цілісну систему дій. У новачка, який вперше здійснює будь-яку діяльність, така система відсутня, перехід від однієї дії до іншої ускладнений, правильна послідовність дій порушується. У людини, що володіє навичкою, всі дії слідує один за одним як частини єдиного цілого.

Навички необхідні у всіх видах діяльності. Особливо потрібні вони тоді, коли дії протікають в безупинно мінливих умовах, коли немає можливості обмірковувати спосіб дій, а потрібна негайна і строго певна реакція на кожен змін умов. Не опанувавши навички, не можна успішно займатися читанням наукової та художньої літератури, науковою діяльністю, мистецтвом, спортом, будь-якими професіями.

Як формується навичка? Ось як визначає це доктор педагогічних наук, професор, дійсний член Міжнародної академії інформатизації В. Петрушин:

- по мірі вправ окремі приватні рухи зливаються в одне складне;
- усуваються зайві рухи;
- з'являється необхідна координація. Рухи спрощуються. Стають безперервними і прискорюються;
- зоровий контроль рухів змінюється м'язовим;

- виробляються специфічні сенсорні синтези, які дозволяють оцінити і скоординувати роботу різних аналізаторів;
- подання музичного образу автоматично викликає характер потрібного виконавського руху;
- увага звільняється від контролю за способами дії і переноситься на одержувані результати;
- підготовка подальшої дії починається безпосередньо в момент виконання попередньої [41].

У процесі формування навички правильні дії відбираються, а непотрібні гальмуються і відсіюються. Цей процес називають вправами.

Працюючи над поставою голосу, людина теж виробляє необхідні навички – вокальні та мовні, розвиває певні м'язи, і в результаті такої роботи зникає напруженість, і голос звучить вільно і енергійно.

При частковій автоматизації вокальних навичок контроль пам'яті за виконанням різноманітних співочих процесів знижується, але наслідки цих процесів безперервно відображаються в пам'яті. Механічність навичок дає змогу при співі вивільнити свідомість для вирішення більш важливих виконавських, а також художніх завдань. Без оволодіння навичками елементарних вокальних дій (їх ми називаємо вокально-технічними навичками) не можна створити умов для творчої співочої діяльності.

Співак, який не володіє відтворенням професійного звучання, не може вирішувати завдання художньої інтерпретації вокальних творів, досягти вокальної майстерності, тому першочерговим завданням вокального навчання є оволодіння правильними прийомами співочої діяльності і перетворення окремих її компонентів в вокальні навички.

Отже, вокально-технічні навички – це автоматизовані компоненти цілеспрямованої, розумової і практичної свідомої діяльності, які у процесі формування стають автоматичними. Значущість вокально-технічних навичок співака у вокально-педагогічному процесі, рівень впливу на успішність професійної діяльності і розвиток вокальної культури студента свідчать про

необхідність формування та розвитку вокально-технічних навичок у процесі фахової підготовки майбутніх співаків.

На необхідності опанування майбутніми співаками зазначеного феномену акцентується в нормативних документах. Так, у робочій програмі з предмету «Фах», розробленої О. Стахевичем та О. Юрко, наголошується, що метою курсу з фаху є розвиток професійних даних, ціннісних орієнтацій і естетичних знань у процесі завзятої мистецької праці, поглиблення студентом сукупності фахових компетентностей магістра музичного мистецтва. Скерована на професійну, художньо-творчу самореалізацію студента. Також, передумовою для вивчення дисципліни «Фах» є опанування навчальних дисциплін з фахової підготовки: «Постановка голосу», «Камерний солоспів», «Ансамблеве виконавство» та «Методика музичного виховання».

Основними завданнями вивчення дисципліни «Фах» є: розкриття природних вокально-сценічних даних: тембру, сили й політності голосу, образно-художнього мислення й виконавського темпераменту; вироблення повного діапазону та згладжених регістрів; дефіцит абияких недоліків звучання й дикції і розвинене вокальне дихання; чудове володіння різноманітними техніками співу; переконливе інтерпретування творів найрізноманітніших стилів і жанрів; точна передача драматургії твору вокально-артистичними засобами; володіння виконавською експресією; вільне читання з листа й транспонування нотного тексту; здійснення виконавського редагування репертуару; укладення концертної програми; концертна та конкурсна практика студентів.

Згідно з вимогами цієї програми студенти повинні:

- знати: принципи виконавської культури та охорони голосу, критерії вокального виконавства; особливості жанрів, стилів, певної епохи, до якої відносяться музичні твори; зміст художньої інтерпретації музичного твору; зміст виконавських та педагогічних інтерпретацій; вокальну термінологію; методику організації та проведення репетиційного процесу; методику

організації самостійної роботи за фахом, критерії якісного виконання вокальних творів.

- вміти: реалізувати вокально-виконавську діяльність, продемонструвати артистизм, вправність володіння голосом у сфері вокального виконавства; робити аналіз вокальних творів, виступів драматургії та художнього вмісту вокальних музичних творів; відтворити драматургічну концепцію вокального твору, виконувати його художню інтерпретацію; володіти музично-аналітичними інтерпретаційними навичками у процесі вокального виконавства; демонструвати володіння технічними засобами у процесі сценічного виконавства для посилення художньо-технічного рівня власного вокального виконавства; самостійно здійснювати та організовувати репетиційну роботу для підготовки концертних номерів; влаштувати самостійну роботу та оцінювати власне виконання, володіти новими вокально-виконавськими техніками та прийомами [63].

Загальновідомо, що будь-яка діяльність базується на мотивації студента. Психологи і педагоги стверджують, що в основі людської діяльності і формування особистості лежить розвиток мотиваційної сфери. Таким чином, першою необхідною умовою формування та розвитку вокально-технічних навичок є дослідження та активізація мотиваційної готовності студента-вокаліста до оволодіння вокально-технічними навичками як професійною функцією майбутнього співака. Мотивація є важливою умовою ефективності навчального процесу придбання вокально-технічних навичок, впливає на глибину і свідомість знань, тривалість і стабільність навичок і вмінь.

Також, будь-яка діяльність базується на знаннях. Для опанування вокальної техніки студенту-вокалісту необхідно знати історію вокального мистецтва, вікові та психологічні особливості студентів, фізіологію голосового апарату, елементарні поняття в галузі вокальної методики та вокального мистецтва.

Отже, на основі викладеного в цьому підрозділі матеріалу, вважаємо можливим конкретизувати сутність *вокально-технічних навичок майбутніх співаків як комплекс автоматизованих дій різних частин голосоутворюючого апарату, які спрямовуються на досягнення максимального акустичного ефекту і високомайстерне розкриття художньо-образного змісту вокальних творів* та до складу компонентної структури досліджуваного феномену віднести: *мотиваційний, когнітивний та технологічний* компоненти.

Мотиваційний компонент характеризує психологічний стан, що спонукає і активізує співаків до здійснення вокально-виконавської діяльності, відображає переконаність майбутніх співаків у набутті вокально-технічних навичок у процесі фахової підготовки.

Когнітивний компонент представлений сукупністю знань, необхідних майбутньому співаку для набуття вокально-технічних навичок та ефективного вирішення завдань, що виникають у процесі фахової підготовки.

Технологічний компонент передбачає наявність вокально-технічних навичок (співацька постава, співацьке дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція), які зумовлюють високу результативність співацького процесу.

Висновки до розділу 1

Аналіз теоретичних аспектів проблеми формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки дозволив зробити такі висновки.

У результаті опанування літературних джерел здійснено ретроспективний аналіз педагогічної думки минулого та сучасного щодо шляхів розвитку вокальної техніки співаків. Зокрема з'ясовано:

- у XV столітті в Італії намітилися основні елементи технології оперного співу, визначено такі поняття, як: «теситура», «дихання», «діапазон

голосу», «сольфеджування і вокалізування», «пасажі», «трелі», «динаміка звучання», «регістри», «інтонації» та ін.;

- у XVI ст. в Європі робляться спроби наукового пояснення процесу звукоутворення і вперше описуються методи навчання художньому співу як мистецтву;

- у XVII столітті Італія подарувала нам мистецтво «Bell canto», що стало основою розвитку професійного вокалу. Відбулося становлення вокальної педагогіки і формування національних вокально-виконавських шкіл. У той же час відбувається становлення речитативно-вокальної школи, основний метод якої – не просто спів, а скоріше мелодекламація, мелодійна кантілена з ясною артикуляцією, виразністю і точними акцентуванням;

- XVIII ст. педагоги-вокалісти опікуються обґрунтуванням переваг грудобрюшного дихання, дають конкретні рекомендації з розвитку дихальної техніки, розробляють питання механізмів голосоутворення;

- У XIX-XX ст. вокальна метода опікується питанням експресивного співу. Розробляються питання фізіології співу і будови голосового парату, робляться спроби за допомогою апаратних досліджень знайти оптимальний тип співочого дихання, визначити різновиди атаки звуку тощо;

- у XX-XXI ст. значно посилюється дослідницька праця науковців. Проводяться стробоскопічні дослідження голосових зв'язок, з'являються нові фізіологічні теорії голосоутворення, вперше подаються данні щодо акустичного аналізу тембру голосу. З'являються нові підходи до розвитку виконавської вправності співаків.

У контексті дослідження *вокально-технічні навички майбутніх співаків* конкретизовано як *комплекс автоматизованих дій різних частин голосоутворюючого апарату, які спрямовуються на досягнення максимального акустичного ефекту і високомайстерне розкриття художньо-образного змісту вокальних творів*. Встановлено, що це феномен інтегративного типу, цілісність якого забезпечується взаємозв'язком таких компонентів: *мотиваційного* (характеризує психологічний стан, що спонукає

і активізує співаків до здійснення вокально-виконавської діяльності, відображає переконаність майбутніх співаків у набутті вокально-технічних навичок у процесі фахової підготовки); *когнітивного* (представлений сукупністю знань, необхідних майбутньому співаку для набуття вокально-технічних навичок та ефективного вирішення завдань, що виникають у процесі фахової підготовки) та *технологічного* (передбачає наявність вокально-технічних навичок (співацька постава, співацьке дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція), які зумовлюють високу результативність співацького процесу).

РОЗДІЛ 2

ПРАКТИЧНА РОБОТА З ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

2.1. Вікові особливості розвитку голосу студентів-вокалістів педагогічних університетів

Вокальний розвиток є важливим компонентом фахової підготовки студентів-вокалістів інститутів культури та мистецтв. Від таких факторів, як будова голосового апарату, конституція людини, стан залоз внутрішньої секреції та психічного розвитку залежить формування голосу студента-вокаліста.

Розглянемо вікові особливості розвитку голосу студентів-вокалістів. Треба наголосити, що однією з особливостей цього вікового періоду є ще не завершені мутаційні зміни у чоловічих голосах. «Мутація голосу (від лат. *mutatio* «зміна») настає в результаті змін в голосовому апараті і в організмі юнака під впливом ендокринної перебудови в період статевого дозрівання. Час, протягом якого відбувається перехід дитячого голосоутворення в доросле, називається мутаційним періодом. У хлопчиків 13-15 років голосовий апарат зростає швидко і нерівномірно, у дівчаток гортань розвивається уповільнено. У дівчаток, як правило, голос змінюється поступово, втрачаючи дитячі властивості» [42, с. 33]. Чоловіча і жіноча гортані на етапі статевого дозрівання здобувають чіткі відмінні риси і збільшуються в розмірах. У хлопчиків при гострому перебігу відбувається «ломка голосу». З'являється захриплість, голос знижується на октаву, звуки басового тембру несподівано зісковзують на фальцет [42, с. 34].

Мутація триває від одного місяця до року. І завершується, в основному, у віці 16-18 років (перший-другий курс інституту). «Весь період ділиться на три стадії: початкову, основну (пікову) і кінцеву. Початкова стадія характеризується лише невеликою гіперемією (почервонінням) голосових

складок. Основна (пікова) супроводжується гіперемією слизової оболонки всієї гортані» [42, с. 34]. Найбільше голос страждає у піковій стадії. У кінцевий період мутації механізм голосоутворення дорослої особи закріплюється. В подальшому голос змінюється вже мало, а от гортань продовжує рости. Голос розвивається ще відносно повноти діапазону та сили (у чоловіків – орієнтовно до 30 років).

Н. Орлова підкреслює, «що неправильний спів в дитячому віці (і в період мутації особливо) шкідливо позначаються на голосі в юнацькому віці, коли молодь не вміє використовувати свій природний голос, гвалтує його» [43, с. 23]. У результаті виходить зрив. Через те, що зростання резонаторів йде повільніше, нова гортань не відразу дає нове голосоутворення. Настає нова фаза в розвитку голосу і нове координування голосових і м'язових сил. Звертається увага на можливі зміни в голосі юнаків і дівчат, коли голос може перейти в більш низький. За спостереженнями В. Багадурова є випадки, коли у дівчат в 20 років голос ще не встановився, або між 20-25 роками з'являються симптоми дуже схожі з мутаційними. При цьому трапляється, що легкі сопрано переходять в драматичні, або навіть в меццо-сопрано. Часто розвиток гортані йде нерівномірно. Це позначається впливом як зовнішнього, так і внутрішнього середовища. Спостерігалось, «що чим більше функціонує гортань, тим сильніше, інтенсивніше йде окостеніння, а внаслідок цього у деяких студентів (юнаків і дівчат) має місце швидка стомлюваність голосу, млявість нервового апарату, ослаблення голосової функції» [44, с. 42].

В середньому, жіноча гортань, що сформувалася, менше чоловічої на 1/3, тобто півтора-два рази. У період статевого дозрівання активізується зростання всіх її ознак у обох статей.

У юнаків з максимальною швидкістю ростуть: щітопід'язикова мембрана, конічна зв'язка, голосові зв'язки, стінка гортані у висоту з боку її порожнини і зовні.

У дівчат з найвищою швидкістю ростуть: щитовидний, перстнеподібний і черпаловидний хрящі.

Нерівномірність швидкості росту окремих ознак одного і того ж органу або його частини призводить до тимчасових вікових змін його зовнішньої форми.

Професор Левідов зауважує, що мутація голосу у юнаків теж, зазвичай, не закінчується відразу. Післямутаційний період орієнтовно триває кілька місяців, іноді більше. Коли голос звучить вже по-дорослому, і діапазон нібито вже повністю встановився катаральні явища в гортані у післямутаційний період наполегливо тримаються.

Також, післямутаційний період характеризується відносно швидкою втомою голосу, деяким порушенням вібраційної функції і рожевим забарвленням голосових складок, що з'являється після співу. В цьому періоді закріплюються всі елементи грудного механізму голосоутворення, завдяки чому голос юнака набуває властивостей дорослої людини. Зміни діапазону, сили і тембру голосу, манери звукоутворення в цьому періоді знаходяться в тісному зв'язку зі змінами в організмі і психіці юнаків.

Організм людини формується приблизно до 20 років. Хоча зростання гортані до цього часу закінчується, все ж воно може відставати від зростання грудної клітини, виходить невідповідність в роботі дихання і голосових зв'язок; м'язова сила голосових зв'язок ще недостатньо зміцніла і в післямутаційному періоді (найбільш тривалому) голосові зв'язки вимагають відповідного режиму.

Н. Орлова підкреслює, що за спостереженнями Е. Малютіна [45] найнебезпечніший період – саме післямутаційний, коли насильно змінюються дитячі автоматизми, від чого зв'язки починають перенапружуватися, приходять в гіпертонічний стан, що незмінно тягне за собою їх гіпотонію – ослаблення, недозмикання, нерівномірну роботу правої і лівої зв'язки. Обережність в співі повинна дотримуватися студентами і далі, коли голос уже цілком сформувався, особливо, якщо не було раніше ніякої підготовки.

«Залози внутрішньої секреції впливають на голос людини не тільки в період статевого дозрівання, а й протягом усього життя. Процес окостеніння гортані (кальцинації) залежить від функцій паращитовидних залоз. Кальцинація починається з 20 років і у чоловіків закінчується до 50 років, у жінок значно пізніше. Зниження функцій статевих залоз з віком змінює голос: жіночий голос знижується, стає грубішим, чоловічий втрачає силу і нерідко підвищується» [42, с. 32].

У студентському віці дуже важливо дотримуватися санітарних правил співу, розвивати техніку дихання, дуже обережно розширювати діапазон й не допускати форсування звуку. Великої шкоди незміцнілим зв'язкам може завдати галасливий спів. Під час співу в академічній манері виникає потреба застосування повного звуковисотного діапазону при різноманітному нюансуванні й тембральній насиченості. Потрібно розуміти, що в залежності від стану усього організму, анатомо-морфологічного розвитку і, зокрема, голосового апарату, один і той самий регістр звучить по-різному.

Також, студентам-вокалістам слід додержуватися раціонального професійного і життєвого режиму. Щоб здобути високий рівень виконавської майстерності необхідно виконувати певні гігієнічні правила. Потрібно так доцільно налаштувати режим, щоб всі життєві функції здійснювалися звичайно, не залишали стомлення й забезпечували високий тонус під час роботи. Загальновідомо, що при високому хвилюванні голос зривається та перестає звучати. До повної втрати співацької і мовної функції можуть призвести сильні психічні переживання. Студент-вокаліст утрачає голос повністю, або втрачає провідні професійні якості: можливість співати forte, витривалість, блиск, можливість витримувати теситуру, брати високі звуки (так звана фонастенія). Таким чином, необхідно побудувати режим життя так, щоб не піддавати нервову систему студента психічним травмам, сильним несподіваним навантаженням, перенапруженню [4; 7; 46; 47].

Негативно позначаються на голосі порушення нервової системи. Студентам з нестійкою нервовою системою не варто обирати професію

співака тому, що вона важка в сенсі нервового навантаження. Навіть за наявності хороших даних співаки мало коли можуть досягти професіоналізму, тому що у процесі занять зазнають значних навантажень. У цьому випадку можливий відносний успіх, але тільки за умови точного режиму роботи і життя, позбавлення від усіляких хвилюючих, та за умови ідеальних гігієнічних умов.

Студенту-вокалісту необхідно дотримуватися гігієнічних правил навіть тоді, коли він спокійно переносить сильні навантаження та має стійку нервову систему. Адже вони допомагають підтримці високого тону та тривалої працездатності нервової системи.

Цілковитий відпочинок організм студента одержує тільки під час сну. Сон – це період, коли нервові клітини мозку поновлюють енергію для чергового денного збудження. У студентському віці сон має тривати 7 – 8 годин.

Їжа студента-вокаліста мусить бути різноманітною та калорійною. Необхідно остерігатися гострих страв, тому що вони подразнюють слизові оболонки. Також треба уникати дуже гарячих або, навпаки, дуже холодних страв. Надто гарячі напої обпалюють слизову оболонку, глотку рота, порушують її звичайну функцію, викликають катаральне запалення чи атрофічний процес. Горло піддається запальним процесам, тому що починає сонути. Надмірно холодні страви можуть призвести до простудних захворювань, якщо їх уживати одразу після співу.

Також у період студентства відбуваються психологічні вікові зміни. Важливість студентського віку відзначається і тим, що в ньому формуються основи та вимальовуються суцільні напрямки розвитку соціальних та моральних установок студента.

Л. Столяренко характеризує студентство як виняткову соціальну категорію, своєрідну єдність людей, які організаційно об'єднані інститутом вищої освіти [48]. За визначенням І. Зимової, студентство долучає до себе людей, які цілеспрямовано, послідовно здобувають знання та професійні

вміння, що відрізняються найбільш високим освітнім рівнем, найбільш активним споживанням культури і високим рівнем пізнавальної мотивації [49]. Б. Ананьєв вважає, що період життя від 17 до 25 років має вагомим значення як фінальний етап розвитку індивідуальності, так і провідний етап професіоналізації. Як зауважив Б. Ананьєв, найкращі суб'єктивні умови для розвитку навичок самоосвітньої діяльності формуються у людини саме до 17 років [50].

Педагогічна освіта в системі професійної підготовки студентів-музикантів покликана озброювати майбутніх фахівців знанням психологічних тонкощів, особливостей музичного мистецтва і педагогіки. Внутрішні переживання людини, його думи і прагнення, аналітичний розрахунок і політ фантазії, робота над музичним твором і його концертне виконання, воля і пам'ять, характер і здібності, а також інші психологічні якості особистості музиканта, слухача повинен добре знати і досить чітко уявляти собі майбутній композитор, виконавець, музикознавець, педагог.

Музична психологія – це така галузь психології, в якій спеціально розглядаються такі питання, як музичний слух, пороги слухових відчуттів, ладові, ритмічні, тактильні відчуття, сприйняття музики, переживання, осмислення, запам'ятовування, виконання і насолода нею. Багатопланові прояви музичної обдарованості, таланту і генія в галузі музичного мистецтва не перестають дивувати і захоплювати нас своїми безмежними можливостями, своєю часом надприродною силою природи.

Вплив на формування особистості надає діяльність. «Діяльність, розвиток якої обумовлює найголовніші зміни в психічних і психологічних особливостях особистості, А. Леонтьєв назвав провідною діяльністю. Провідна діяльність – це діяльність, в якій формуються, або перебудовуються приватні психічні процеси» [51, с. 385].

Так, у студента-музиканта провідною діяльністю є музична діяльність. На думку Г. Панкевич, «музикальність – одна зі сторін особистості музиканта, яка виступає потенціалом в музичній діяльності і суттєво впливає

на поведінку, інтереси, схильності і всі сторони психічної діяльності. Якості особистості тісно переплітаються і в значній мірі залежать від особливості характеру. З іншого боку, характер стає істотною опорою. Так це було у Бетховена, який титанічним зусиллям волі подолав недугу і висловив своїх творих велич нескореного духу. Музична діяльність для особистості – процес, який розкриває потенціал юнака і розвиває його» [52, с. 29].

У студентському віці продовжує розвиватися творче мислення і імпровізація. Мистецтво музики в силу своєї природи сприяє активізації творчих здібностей, формуванню художньо-образного мислення і уяви. Це пов'язано з великою активністю музичної образності, високою абстрактністю мови звуків, особливостями «оповідання» [53, с. 156].

В. Петрушин вважає, «що найважливішими в музичній діяльності є комунікативні здібності, самосвідомість, самоконтроль. Комунікативні здібності потрібні для молодих музикантів-виконавців, щоб включитися в колективну музичну діяльність: гра в оркестрі, участь в хоровому виконанні» [54].

Характерною рисою даного віку є пильність розуму, потяг до пізнання, студент жадібно прагне засвоїти якомога більшу кількість знань, не звертаючи потрібної уваги на їх послідовність.

Розвиток індивідуальності у юнаків і дівчат різний в емоційному та інтелектуальному плані. В юнаків більш виражена здатність до абстрагування, набагатобільше коло інтересів, проте вони безпорадні в справжніх життєвих ситуаціях. В дівчат більше розвинена словесно-мовна діяльність, здатність до співчуття і переживання.

Коли студент переходить від підліткового до юнацького віку, його самопізнання утрачає емоційну напруженість та залишається на урівноваженому емоційному тлі.

Для юнаків характерно емоційно забарвлене бажання виділитися серед однолітків. Це може бути виражено в своєрідних манерах виконання

музичного твору, в інтонації мови, специфічних виразах, способах звернення ін.

«Юнацький вік, як зазначав П. Якобсон, в порівнянні з підлітковим характеризується великою диференційованістю емоційних реакцій і способів вираження емоційних станів, а також підвищенням самоконтролю і саморегуляції. Загальна спрямованість юнаків і дівчат на майбутнє створює основу для більшої відкритості, різноманітних переживань. Естетичні почуття переживання пов'язані з новими видами діяльності, радістю творчості, великим інтересом до світу почуттів іншої людини. Все це обумовлює емоційну сприйнятливність» [55, с. 338].

«Музиканти емоційного типу, чим би вони не займалися в рамках своєї професії, викликають почуття співпереживання у тих, з ким вони спілкуються, в цьому полягає притягальна сила їхньої творчості. Музиканти інтелектуального типу, як правило, стримані, дисципліновані в своїх почуттях, чужі будь-якої непередбачуваності в творчих діях» [56, с. 56-57].

«У ранньому юнацькому віці завершується формування складної системи і всіх компонентів соціальних установок: когнітивного, емоційного і поведінкового. Правда, період ранньої юності характеризується великими суперечностями, високого рівня досягають вольові якості: самостійність, ініціативність, наполегливість, витримка. Юнацький вік відрізняється багатством і різноманіттям пережитих почуттів, які зазвичай співвідносяться з прийнятими в суспільстві моральними вимогами. Свідомість в цьому віці набуває якісно спеціальний характер. Воно пов'язане з необхідністю оцінювати якості своєї особистості з урахуванням конкретних життєвих установок» [57, с. 128].

Психологи відзначають, що для музично-виконавської діяльності важливі такі особистісні якості: ініціативність, самостійність, рішучість, енергійність, наполегливість, самоконтроль, принциповість. Ці якості допомагають встояти в екстремальній ситуації [58, с. 234].

У період студентства голоси вже чітко диференціюються за тембровим забарвленням, зокрема на: сопрано (колоратурні, ліричні, драматичні, лірико-колоратурні и лірико-драматичні); меццо-сопрано (ліричне й драматичне); контральто; тенор (ліричний, характерний, драматичний, лірико-драматичний, альтіно); баритон (ліричний, лірико-драматичний і драматичний); бас (високий, центральний і низький).

Розглянемо детальніше характеристики голосів:

– колоратурне сопрано – це найвищий голос жіночої групи. Його легкість надає можливість виконувати складні рулади, широкі інтервали, досконалі мелізми та дивовижні бравурні пасажі. Зазвичай цей тип голосу не сягає великої потужності, проте має здібність летіти в зал за допомогою виняткової чистоти та прозорості звучання;

– лірико-колоратурне сопрано при великому діапазоні і технічній рухливості характеризується м'якістю, співучістю і відрізняється м'яким, теплим звуком. Завдяки своїй рухливості спроможний до втілення і колоратурних, і ліричних партій;

– ліричне сопрано – це той тип голосу, який більш потужний, ширший, м'якший за звучанням на всьому діапазоні, володіє рухливістю, тембрально світлий, сріблястий;

– лірико-драматичне сопрано досить виразний, широкий ліричний голос, з більш насиченим об'ємним грудним тембром, здатний до співу і драматичних, і ліричних партій;

– драматичне сопрано різниться великою силою і завдяки добре розвиненому грудному регістру може виконувати низькі звуки меццо-сопрано;

– меццо-сопрано – це тип голосу з темним і теплим грудним тембром, який має діапазон від «соль» малої октави, до «сі» – «до» третьої октави. «соль» малої октави, до «сі» – «до» третьої октави. Серед меццо-сопрано відрізняють голоси з більш високим звучанням та більш густим тембром;

- ліричне меццо-сопрано виділяється гарним грудним тембром, може досягати великої рухливості і колоратурної гнучкості;
- драматичне меццо-сопрано – голос менш рухливий і відрізняється яскравим грудним звучанням в низькому регістрі;
- контральто – низький, оксамитовий жіночий голос, що рідко зустрічається, яскраво виражений густим звучанням в нижньому регістрі;
- тенор-альтино самий високий, легкий і рухливий голос, звучить легко. Як правило цей тип голосу не дуже потужний, але здатний співати в високій теситурі;
- ліричний тенор має теплий, ніжний, сріблястий, м'який, задушевний тембр та спроможний виразити увесь діапазон ліричних почуттів. Також він може бути доволі об'ємним і насиченим за звучанням;
- характерний тенор має характерний тембр, але в нього відсутня краса і теплота ліричного голосу або багатство, насиченість та сила драматичного;
- лірико-драматичний тенор має здатність виконувати як ліричні, так і драматичні партії. Однак цей тип голосу нездатний досягати того драматизму і сили, на яку спроможний чисто драматичний голос;
- драматичний тенор має чималий динамічний розмах. Він здатен виразити найсильніший драматичний стан. Відрізняються великою силою звучання у верхньому регістрі і повнотою, насиченістю в нижньому;
- ліричний баритон – високий, яскравий, рухливий голос. Має легке, ліричне звучання, близьке за характером до драматичного тенорового тембру, але все ж має характерний відтінок, притаманний баритоновому типу голосу;
- лірико-драматичний баритон – голос, що володіє світлим, яскравим тембром і надзвичайною силою. Цей тип голосу здатен виконувати і ліричні, і драматичні партії;
- драматичний баритон має темніше звучання. Він оксамитовий, об'ємний, має велику силу та здатен до багатого звучання на всіх ділянках діапазону. Партії, які створені для цього типу голосу, нижчі за тесситурою.

Однак, під час кульмінацій вони можуть підніматися навіть до крайніх верхніх нот;

– високий бас має світле, яскраве звучання, що походить на баритоновий тип голосу. Деколи такі голоси іменують баритональними басами. Цей тип голосу може бути характерним, рухомим та комічним;

– центральний бас має великий, яскравий голос з дуже багатим грудним регістром. Також він володіє ширшими можливостями діапазону й має помітний басовий характер. Цьому типу голосу доступні партії як з високою, так і з нижчою теситурою;

– низький бас володіє глибокими, потужними низькими нотами. А також надзвичайно густим басовим колоритом та більш коротким голосом у верхній ділянці діапазону. Цей тип голосу можна назвати профундовим.

Ця класифікація не включає в себе всю різноманітність голосів. Існують такі голоси, які мають перехідне звучання. Вони найчастіше зустрічаються на першому етапі навчання та потребують найбільшої уваги. Як правило, у процесі постановки голосу вони формуються в конкретні типи голосів, але інколи можуть залишатися проміжними.

У професійних співаків також простежуються зміни одного типу голосу на інший. Наприклад, Зара Долуханова перейшла з меццо-сопрано в сопрано, а драматичний тенор Димитро Узунов починав як баритон. В історії зустрічається багато таких випадків. Отже, для формування професійного звучання потрібні не тільки природні анатомо-фізіологічні дані, а й високопрофесійний педагогічний вплив.

Деякі професійні співаки мають здатність до переходу від одного характеру партій до іншого. Так, відомі італійські тенори Е. Карузо, Б. Джильї, Д. ді Стефано мали змогу виконувати і ліричні, і драматичні партії. Також, подібними можливостями володіла Марія Каллас, яка могла виконати всі сопранові партії. Такий тип голосу італійці іменують «абсолютним». Співаки з такими можливостями голосу здатні співати все. Проте, таку змогу можуть мати тільки рідкісні голоси. Тому треба одразу

застерегти від таких захоплень співати всі партії, адже невластивий характер партій може призвести до вокальної деградації. Майже всі співаки суворо додержуються того характеру партій, що співвідноситься з їх справжнім тембром голосу [34].

Складність постановки голосу, зокрема і у студентському віці, полягає в тому, що робота голосового апарату прихована від очей і студент набуває співацької майстерності, спираючись на свої відчуття і поради педагога. Другий момент – в процесі звукоутворення бере участь не окремий орган людини, а весь його організм – дихання, артикуляційний апарат, резонаторні порожнини. Впливає на звучання голосу також загальне самопочуття, психологічний настрій, стан слуху, зору, пам'яті тощо. Отже, для процесу розвитку голосу майбутніх співаків необхідним є урахування фізіологічних і вікових аспектів.

2.2. Методи та прийоми формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Першою необхідною умовою формування та розвитку вокально-технічних навичок є дослідження та активізація мотиваційної готовності студента-вокаліста до оволодіння вокально-технічними навичками як професійною функцією майбутніх співаків.

В основі мотивації лежить мотив. Мотив – це спонукання людини до дії на основі її внутрішніх цілей, бажань. Мотивація є актуальною проблемою в науковій сфері. Значимість цієї теми пов'язана з аналізом джерел активності людини, спонукальних чинників на діяльність і поведінку людини.

Мотивація – «це сукупність спонукань, що викликають активність суб'єкта і визначають її спрямованість; спосіб формування мотивів за рахунок перемикавання мотиваційних впливів з предметів, що вже викликають певне ставлення, на інші предмети, відношення до яких виробляється» [65, с. 70].

Мотивація є невід'ємною складовою професійного становлення студента, яка забезпечує узгодженість окремих ланок її професійного розвитку та вдосконалення, визначає механізм адаптації особистості, сприяє формуванню психологічної стійкості вокаліста до сценічної діяльності. Вирішення цієї проблеми вимагає обґрунтування умов формування мотивації як найбільш важливої інтеграційної професійної якості вокаліста.

«Внутрішнім змістом процесу професійної підготовки вокаліста-виконавця виступає специфічна самоорганізація його особистісного освітньо-розвиваючого простору, в якому він виступає як суб'єкт свого професійного становлення, засвоює зміст і технології сучасної музично-педагогічної освіти, вибудовує власну індивідуально-творчу лінію, підставою якої є цільові, змістовні характеристики навчально-виховного процесу. Готовність вокаліста-виконавця до використання особистісного потенціалу, його професійне зростання в процесі професійної діяльності, на наш погляд, визначається саме сформованістю його мотивації» [59, с.70].

«При формуванні мотивації педагог орієнтується на перспективи, резерви розвитку з урахуванням вікових та психологічних особливостей виконавців. При цьому використовуються два основні шляхи: шлях «зверху вниз», який полягає в прищепленні ідеалів, зразків того, якими мають бути мотиви, і шлях «знизу вгору», який полягає в тому, що учень включається з педагогом в діяльність, стимулюючи його активність, самостійність і здатність до творчості. Обидва ці шляхи мають велике значення в складному процесі формування мотивації як необхідної умови професійного становлення вокаліста-виконавця» [59, с. 70].

Мотивація як спосіб впливу може бути:

- безумовною – яка часто являє собою пряме навіювання і здійснюється в реальній афективній ситуації;

- умовною – коли спонування привертається до подій з минулого досвіду або їх елементам.

Існують такі види мотивації:

1. Внутрішня –коли нагороду за дії людина несе в собі (впевненість в своїх силах, почуття власної компетентності, самоствердження), в тому числі насолода від самого змісту діяльності.

2. Зовнішня – регулюється зовнішніми матеріальними і психологічними умовами діяльності.

«У загальному вигляді процес мотивації зводиться до пробудження потреби і вказівки шляху її задоволення»[59,с.71].

Елементами процесу мотивації є: підстави, дії, засоби, мета.

Підстави і мета повинні являти собою протиріччя між небажаним сьогоденням і бажаним та узгоджуватися з прагненнями студента. Дії повинні бути для студента знайомими, або досить описаними комунікатором. Засоби мають бути доступними і досить поясненими.

Мотивація проходить успішно, коли її елементи викликають у студента уявлення і формують очікування (прогнози). Очікування можуть бути як позитивними, так і негативними. Змістом позитивних очікувань можуть бути:

- почуття впевненості, власної значущості, компетентності, вирішення проблем;
- використання, визнання здібностей людини;
- гордість, досягнення;
- змагальність;
- становище, статус;
- приналежність до певного кола [59, с. 71].

Так само мотивація може відбуватися при самостійній зміні студентами-вокалістами своєї внутрішньої системи оцінок та при отриманні ними нової інформації і переоцінці старої.

Інший важливий фактор збереження мотивації – постійне навчання. Отримана в ході навчання інформація змушує студента рухатися до нових вершин.

Але постійний самоаналіз своїх власних фізичних і психічних ресурсів є найважливішим фактором у підтримці мотивації на високому рівні.

Невід'ємна складова частина майстерності співака – знання мотивів і вміння їх використовувати в практичній діяльності.

Мотивація – це ключ до успішного становлення майбутнього співака. Важливо виділити три найважливіші умови її підвищення:

- можливість для студентів-вокалістів в процесі професійного становлення виражати себе;
- оволодіння рефлексією;
- постійне відчуття студентами своїх досягнень і прогресу в процесі фахової підготовки.

Успіх – це запорука позитивного ставлення до навчання, публічних виступів, що породжує сильний додатковий імпульс, сприяє становленню гідності майбутнього співака. Таким чином, ситуація успіху стає також важливим фактором розвитку, та є суб'єктивною і індивідуальною.

«Ситуація успіху - це суб'єктивне переживання людиною особистісних досягнень в контексті історії його життя. Мова йде не про продукції масштабу світової культури, а про досягнення вузького плану, які щодня розвиваються і відбувається в процесі професійної підготовки вокаліста-виконавця» [59, с. 72].

Розглянемо більш докладно створення ситуації успіху на уроці вокалу:

- обов'язкова умова: атмосфера доброзичливості протягом всього уроку;
- зняття страху – авансування студентів перед тим, як вони приступлять до реалізації поставленої мети. Авансувати успіх – значить оголосити про гарні результати до того, як вони отримані. Дана операція підвищує свободу і активність студента та збільшує його міру впевненості в собі;
- центральний момент: велика мотивація запропонованих дій;
- справжня допомога на шляху до успіху – секретна інструкція дії, що посиляється суб'єкту для створення інтелектуального образу наступної діяльності, та шляхів її виконання;
- короткий виразний вплив - педагогічне навіювання;

- педагогічна допомога в ході виконання роботи;
- оцінювання - оцінка не проводиться в цілому, вона вимовляється «зверху», тобто ставить акцент на деталях виконаної роботи.

З точки зору педагогічної психології дуже важлива самооцінка студентів. Вокалісти можуть дотримуватися високої, або низької думки про себе в залежності від власного успіху і оцінок оточуючих людей.

«Розгляд проблеми формування мотивації вокаліста-виконавця, сприяє більш якісній підготовці майбутніх фахівців, здатних швидко адаптуватися до різних ситуацій, в тому числі ситуацій публічного виступу, самостійно освоювати і використовувати нове, критично мислити, постійно знаходитися в стані творчого пошуку. Технології такого типу мають на увазі розвиток у виконавця здатності активно долучатися до осмислення своїх професійних можливостей з метою їх критичного аналізу, оцінки ефективності та побудови власного професійного шляху» [59, с. 72].

Не менш важливою умовою формування вокально-технічних навичок є засвоєння знань. Знання – це теоретично узагальнений суспільно-історичний досвід, результат оволодіння людиною дійсності, її пізнання. Знання підіймають діяльність на вищий рівень усвідомленості, підвищують впевненість людини в правильності її виконання. Виконання діяльності неможливе без знань.

Підготовка вокаліста в процесі навчальної діяльності в класі сольного співу – завдання дуже багатоаспектне і відповідальне. Спроби створити якусь єдину методичну систему виховання студента-вокаліста є марними, оскільки їх застосування у вокальній практиці буде відкориговано педагогом з урахуванням його власного індивідуального методу. Дійсно, метод викладання є симбіозом внутрішнього досвіду з психо-емоційним станом педагога і змінити його досить складно. Можна навіть з деякою часткою перебільшення сказати, що скільки існує педагогів-вокалістів, стільки є і методів викладання.

Крім педагогічних принципів навчання студентів, корисно було б використати у вокальній практиці і основні дидактичні принципи формування знань по А. Готсдінеру, відкориговані в контексті професійної підготовки студента-вокаліста. Проаналізуємо ці принципи докладніше.

1. Принцип послідовного і систематичного навчання вимагає регулярного відвідування занять по вокалу і виконання домашніх завдань; систематичність у формуванні вокальної техніки і розвитку музичних здібностей; поступове накопичення в процесі ускладнення виконавської програми комплексу вокально-технічних прийомів.

2. Принцип свідомого засвоєння знань передбачає усвідомленість у прояві психічних процесів і використанні всього арсеналу вокальної техніки, здатність підпорядковувати їх завданням розкриття змісту художнього твору.

3. Принцип обґрунтованості засвоєння знань спрямований на усвідомлення зауважень, висловлених педагогом, і використання їх фактологічного змісту при самостійній професійній підготовці студента-вокаліста - особливо в роботі над новими музичними творами.

4. Принцип доступності навчання вимагає використання педагогом індивідуальної, зрозумілою кожному конкретному студенту-вокалісту образної лексики, здатної з'єднати його емоційні переживання і внутрішній слух з рішенням художніх виконавських завдань.

5. Принцип наочності навчання пов'язаний з використанням різних способів показу варіантів інтерпретації музичного твору. Наприклад, педагог грає твір, наспівуючи при цьому вокальний рядок, а студент, сприймаючи його звучання і порівнюючи зі своїми індивідуальними технічними вміннями, усвідомлює простоту і природність виконання.

6. Принцип індивідуального підходу передбачає розуміння і облік педагогом вікових, психофізіологічних та характерологічних якостей особистості студента-вокаліста в розробці та використанні індивідуальних способів впливу на художню сторону його обдарування, та в процесі розвитку комплексу його музично-художніх здібностей і тембру голосу.

7. Принцип активності орієнтує на необхідність інтенсивної навчально-професійної діяльності студента-вокаліста на всіх щаблях його професійного зростання, спрямованої на розквіт власної індивідуальності і досягнення вокальної майстерності [60, с. 11].

Ряд дослідників в області вокальної майстерності вказують на три групи методів, що дозволяють реалізувати індивідуальний підхід у навчанні студента-вокаліста:

- словесні методи: роз'яснення педагогом прийомів вокальної техніки; вживання педагогом художніх асоціацій при роз'ясненні характеру звучання голосу і його тембральних забарвлень; аналіз образно-емоційної сфери твору;

- наочні методи пов'язані з показом педагогом звучання музично-художнього твору; показом дії дихального, м'язового і артикуляції апаратів; демонстрацією розвитку музичної фрази;

- методи самостійної роботи студента припускають: контроль з боку педагога і складаються з прослуховування і перегляду відео- і аудіозаписів виступів видатних вокалістів; відвідування концертів і оперних вистав; аналіз навчально-виконавської діяльності студента (участь в концертах); реферування студентом науково-методичних та історичних джерел, присвячені вокальному мистецтву і діяльності відомих співаків; здійснення запису виконання студентом-вокалістом музичного твору з його подальшим прослуховуванням і аналізом [61, с. 190].

«Формування вокальних навичок – це тривалий, кропіткий процес, в якому дуже важлива систематичність, комплексність напрямків роботи. Перший напрямок даної роботи – це освоєння навичок співочого голосоутворення і голосоведення за допомогою вправ. Другий напрямок - вивчення ряду вокальних творів з тим, або іншим ступенем розкриття їх художнього задуму, а також ознайомлення виконавця з багатством пісенної культури (активна концертна діяльність, вивчення вокальної літератури, слухання записів)» [36, с. 96].

На сьогодні узагальнено велику кількість методів і прийомів вокального виховання співаків, які є підсумком багаторічного теоретичного і практичного досвіду композиторів, виконавців-вокалістів, вчених і педагогів-практиків. Малоефективним є таке навчання, яке ґрунтується на якомусь одному методі. Хороший педагог неодмінно повинен досконало володіти різними методами і прийомами навчання і вміти застосовувати їх відповідно до ситуації. Але найголовнішою умовою успішного навчання майбутніх співаків є правильне формування вокальних навичок і досягнення педагогом певних результатів шляхом терплячого, кропіткого, поступового і методично вірного ведення вокального уроку.

Тож, розглянемо конкретні методи і прийоми формування вокально-технічних навичок.

Навичку співацької постави ми формуємо за рахунок таких дій:

1. Поза студентазручна та природня. Він добре і зручно стоїть на двох ногах, що забезпечує стійкість тіла, рівномірний розподіл навантаження на всі м'язи і мобілізує нервову систему.

2. Плечі добре розгорнуті на прямому хребті. Це допомагає повноцінно брати дихання в легені і використовувати грудний резонатор.

3. Голову не треба опускати та закидати, вона дивиться прямо перед собою, перебуваючи на вільній і не затиснутій шиї. Це забезпечує свободу гортані і глотки, їх природний стан та сприяє повноцінному звучанню голосу.

4. Обличчя вільне від гримас і підпорядковане загальному завданню - ідеї творчості. В процесі занять посмішка важлива як фактор, як почуття радості, задоволення від справи. Ці дії викликають потрібний внутрішній стан, так само як м'язова зібраність, – нервову готовність до виконання завдання.

5. Руки вільні, не напружені, не затиснуті за спиною або на грудях, а опущені з боків, що в будь-який момент дозволяє зробити вільний жест.

6. Ніколи не співайте на повний шлунок, так як він позбавляє діафрагму свободи і рухливості, «підпирає» її знизу. Треба, щоб між щільною їжею і заняттями співом була пауза не менш години.

Навичка співацького дихання напрацьовується за рахунок таких прийомів:

1. Перед початком уроку дуже глибоко різко і швидко візьміть дихання животом через ніс (в нижні ребра). Слідкуйте, щоб при цьому не підіймалися плечі. Потім різко, активно видихніть через рот. При цьому піднебіння має бути піднесено, а корінь язика опущений. Ця вправа не тільки активізує апарат, але і збирає увагу до всієї системи голосоутворення.

2. Покладіть долоні рук на ребра. Вдихніть і починайте «дути на свічку». Повітря з легенів виходить поступово і плавно, ребра опадають поступово, в міру видування. Така ж природність видиху повинна бути і в співі, коли взяте повітря, повинне розподілитися на всю фразу, а не скидатися на перших її звуках. Ця вправа дає дуже гарне уявлення про дихальний процес в співі, координацію всіх процесів.

3. Встаньте рівно. Відкрийте рот і висуньте язик. Дихайте так ніби ви собака, швидким вдихом і видихом. Робити це потрібно протягом хвилини або менше. Слідкуйте за тим, щоб подих вироблявся низом живота. Поступово збільшуйте швидкість.

4. Встаньте рівно, розправивши плечі. Рахуючи в умі до п'яти, вдихайте животом. Не роблячи видих продовжуйте вдихати грудьми, на наступні 5 рахунків. При цьому потрібно стежити щоб плечі не піднімалися. Затримайте дихання, прорахуйте до п'яти і почніть повільно видихати. Видих відбувається в зворотному порядку. На 5 рахунків – легені, на 5 – живіт. І в кінці знову затримка дихання. Ця вправа на комплексне дихання досить складна, потребує досить хорошої координації дихальних м'язів.

5. Обличчя і руки не напружені, дивитися прямо перед собою. При вдиху нижні ребра розходяться, живіт підтягується. Видих подовжений на «пффф». Ребра зближуються.

6. Вдих повільний, через вузьку щілину губ. Видих ривками, вимовляючи «фу-фу-фу», кожен раз різко подаючи повітря животом.

Звукоутворення – «це посилення дихання в момент початку звуку. Дихання надсилається вузьким струменем, як «укол», в високу позицію (до коренів верхніх зубів). Фізіологи кажуть, що атака звуку – це спосіб і швидкість, при якій дихальна щілина переходить від дихального стану до голосового; момент і ступінь замикання голосових зв'язок. Атака дуже впливає на голос в момент його зародження» [62, с. 50].

Навичку звукоутворення ми формували за рахунок таких вправ:

1. Сказати дуже «гостренько» в корені верхніх зубів: а, а, а, а чи у, у, у, у. Говорити на зручній ноті. Повинно виникнути відчуття, ніби ви вкололи цей звук голкою.

2. Сказати в «високий купол», «вколоти» в зуби: так, так, так чи ду, ду, ду. Рот дуже об'ємний. Стежити, щоб звук не падав з високою позиції. Горло широкіше, низьке.

3. Імітувати голос зозулі. Говорити «ку-ку» на досить високій ноті, співучо. Відчуття як в попередніх вправах. Спробувати ці відчуття в співі, спочатку на одній ноті, на ту голосну, яка в попередніх вправах вам була зручною.

4. Співати терцію. Першу ноту legato (протяжно), другу staccato, але не дуже уривчасто. Спочатку після кожної терції беріть дихання. Темп повільний [62, с. 50].

Якщо у студента млява подача звуку, то доцільно на деякий час для активізації голосових зв'язок користуватися більш твердою атакою. Навпаки, якщо жорстка подача звуку і горловий звук, то корисно застосовувати м'яку атаку, але при цьому треба бути дуже уважними, щоб такий спосіб подачі звуку не викликав «під'їздів» в звукоутворенні.

Для формування навички звуковедення в процесі фахової підготовки ми використовуємо ряд вправ:

1. М'яко сказати «л» на початку, потім миттєво відкрити рот, вільно і швидко опустивши нижню щелепу. Короткий вдих в місці, відміченому комою. Останнє «ле-о-о» - тенуто, не стаккато.



2. Вокальна вправа на легкість, яку можна використовувати для розвитку діапазону. Всі ноти, крім останньої, виконуються staccato. Стаккато має бути досить активним - в цьому випадку ви відчуєте рух діафрагми.



3. Вправа, що розвиває кантилену, ускладнена наявністю різних голосних.



4. Ще одна вправа, що розвиває легкість. Зверніть увагу на чергування штрихів.



5. Активне пружне staccato, лише останню ноту можна потягнути. Вся увага до верхньої ноти, перед нею потрібно зробити позіхання і постаратися оперти її на дихання. Вправа відмінно розспіває на верхніх нотах, сприяє розширенню діапазону.



6. Складна вокальна вправа. Перша частина виконується легато, друга - стаккато, лише остання нота тягнеться. Зверніть увагу на широкий діапазон децими



Також, для формування навички співацької дикції використовується ряд вправ:

1. Відчуйте кінчик язика, він активний і твердий. Побийте кінчиком язика по зубах зсередини, як ніби (беззвучно) говорите: так-так-так-так. Добре в цей момент уявити собі «високе піднебіння» і об'ємний рот.

2. Енергійно скажіть: Т-Д, Т-Д, Т-Д.

3. Щоб звільнити язик і гортань виконайте таке завдання: швидко, коротко і глибоко вдихніть носом, потім повністю видихніть через рот. Видих різкий, як «викид» повітря зі звуком «ФУ» (щоки «оппадають»).

4. А щоб зміцнити м'язи гортані, енергійно скажіть: К-Г, К-Г, К-Г.

5. Щоб активізувати м'язи губ, надуйте щоки, скиньте повітря різким «ударом» через стислі (зібрані в «пучок») губи.

6. Енергійно скажіть: П-Б, П-Б, П-Б.

7. Щоб відпрацювати манеру проголошення голосних рівним потоком і чіткої, миттєвої вимови приголосних в цьому потоці, треба текст прочитати на одних голосних. Наприклад: «Відкіля це ти узявся» - і-і-я е и у-я-я. Послухайте цей рівний, гарний потік голосних. Потім в цей потік «вставте» швидкі, чіткі і легкі приголосні, намагаючись не порушити рівність і красу потоку голосних. При цьому треба стежити, щоб слово залишалось близьким (на зубах), гортань - вільною, дихання - активним. Цю ж вправу треба робити і перед співом твору спочатку тільки з літературним текстом, а потім і з музикою. Спів твору на одних голосних дає хорошу кантилену.

8. Дуже корисні для тренування скоромовки. Читати скоромовки треба спочатку повільно, поступово прискорюючи, по мірі успішного вдосконалення. Стежити за ритмічністю вимови. Не забувати темп, дикцію (Додаток А).

9. Для розвитку акустичних і тембральних властивостей голосу необхідно розвивати м'язи глотки, язика, виявляти резонуючі властивості організму. Вимовте беззвучно А-Е-О, намагаючись ширше розкрити порожнину зівка, а не рот. Повторіть 10 разів [62, с. 37]

Результат хорошою вокальної «школи» - це коли м'язовий автоматизм в співі проходить через слуховий «контроль» співаючого. Треба з найперших вправ вчитися слухати свій голос, уміти його сприймати критично, але і вміти його любити – тоді голос зазвучить, заблещить.

Роботу треба починати буквально з однієї ноти, але вона повинна відповідати всім вимогам вокалу.

Додамо декілька початкових вокальних вправ:

1. Співаємо склад: «ва», «ма» або «так». На зручній тесситурі взяти один звук і тримати його, поки є дихання (не «видавлювати» дихання до кінця). У міру ослаблення звуку посилювати подачу дихання. Стежити за красою і рівністю звуку. Ця вправа допомагає відчутти співоче дихання, відпрацьовувати рівність звуку, його красу. Перевірити в дії всі процеси вокальної координації.

2. Співати на одній ноті одну голосну спочатку *forte*, потім *piano*. Увагана рівності і якості звуку, на контролі за подачею дихання. Дихання подається рівно, активно, без поштовхів – *legato*. Контролювати правильне положення корпусу при співі, стежити за розгорнутою груддю, вільною гортанню.

3. На одній ноті співати все голосні (а, е, і, о, у; а, о, е, і, у), не поспішаючи, на одному диханні. Контролювати якість звуку, його рівність. Послідовність голосних вказана не випадково. Цей порядок голосних забезпечує зручність артикуляції, стабільність, рівність звуку, виключаючи ті випадки, коли на «а» гортань затиснута. В цьому випадку треба починати зі зручної гласної; виходячи з цих складнощів багато педагогів категорично проти співу вокалізів сольфеджіо, особливо на ранньому етапі навчання, так

як увага співаючого направлено в інше русло, що відбивається на якості звуку.

4. Наспівування (мичання) звуку «м», щоб звикнути до правильного положення кореня язика. Відкрити рот, потім м'яко зімкнути губи і довго тягнути звук «м». Повинно бути тремтіння і лоскотання на поверхні губ. Якщо корінь язика піднятий, то цього відчуття немає.

5. Спів на одній ноті складів: «ма, ме, мі, мо, му». Неквапливий темп. Перший звук «м» вимовляється способом мичання (як в попередній вправі), а потім наступний голосний звук в ту ж область (в верхні зуби) з тим же об'ємом і округлістю. Слідкуйте за природністю рота, свободою гортані, проточністю дихання. Вправа допомагає відчутти опору, «висуває вперед» звук.

6. Спів нескладних хроматичних вправ на зручний склад (діапазон квінти, терції). Спочатку вимовляти склад на кожній ноті, щоб виробити точність і чіткість, а потім тільки на першій ноті - склад, на наступних – голосну [62, с. 57].

Висновки до розділу 2

У дослідженні охарактеризовано вікові особливості розвитку голосу студентів-вокалістів педагогічних університетів. Зокрема, встановлено:

- у студентському віці ще не завершені мутаційні зміни у чоловічих голосах;
- існують розбіжності у розвитку гортані та тулубу співака, що обумовлює невідповідність роботи дихання і голосових зв'язок;
- у період студентства голоси вже чітко диференціюються за тембровим забарвленням, зокрема на: сопрано (колоратурні, ліричні, драматичні, лірико-колоратурні и лірико-драматичні); меццо-сопрано (ліричне й драматичне); контральто; тенор (ліричний, характерний,

драматичний, лірико-драматичний, альтіно); баритон (ліричний, лірико-драматичний і драматичний); бас (високий, центральний і низький).

Розроблено методичний інструментарій формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки. Зокрема, конкретизовано комплекс доцільних *методів та прийомів* формування досліджуваного феномену, з-поміж яких виділяємо: *метод «ситуації успіху»*, *принципи формування знань по А. Готсдінеру*, *дихальні, дикційні і вокальні вправи*.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі представлено результати теоретичного узагальнення та практичного вирішення проблеми формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Проведене дослідження дало можливість зробити висновки відповідно до поставлених і розв'язаних завдань.

1. У результаті опанування літературних джерел здійснено ретроспективний аналіз педагогічної думки минулого та сучасного щодо шляхів розвитку вокальної техніки співаків. Зокрема з'ясовано:

- у XV столітті в Італії намітилися основні елементи технології оперного співу, визначено такі поняття, як: «теситура», «дихання», «діапазон голосу», «сольфеджування і вокалізування», «пасажі», «трелі», «динаміка звучання», «регістри», «інтонації» та ін.;

- у XVI ст. в Європі робляться спроби наукового пояснення процесу звукоутворення і вперше описуються методи навчання художньому співу як мистецтву;

- у XVII столітті Італія подарувала нам мистецтво «Bell canto», що стало основою розвитку професійного вокалу. Відбулося становлення вокальної педагогіки і формування національних вокально-виконавських шкіл. У той же час відбувається становлення речитативно-вокальної школи, основний метод якої – не просто спів, а скоріше мелодекламація, мелодійна кантілена з ясною артикуляцією, виразністю і точними акцентуванням;

- XVIII ст. педагоги-вокалісти опікуються обґрунтуванням переваг грудобрюшного дихання, дають конкретні рекомендації з розвитку дихальної техніки, розробляють питання механізмів голосоутворення;

- у XIX-XX ст. вокальна метода опікується питанням експресивного співу. Розробляються питання фізіології співу і будови голосового парату, робляться спроби за допомогою апаратних досліджень знайти оптимальний тип співочого дихання, визначити різновиди атаки звуку тощо;

- у ХХ-ХХІ ст. значно посилюється дослідницька праця науковців. Проводяться стробоскопічні дослідження голосових зв'язок, з'являються нові фізіологічні теорії голосоутворення, вперше подаються данні щодо акустичного аналізу тембру голосу. З'являються нові підходи до розвитку виконавської вправності співаків.

2. У контексті дослідження *вокально-технічні навички майбутніх співаків* конкретизовано як *комплекс автоматизованих дій різних частин голосоутворюючого апарату, які спрямовуються на досягнення максимального акустичного ефекту і високомайстерне розкриття художньо-образного змісту вокальних творів*. Встановлено, що це феномен інтегративного типу, цілісність якого забезпечується взаємозв'язком таких компонентів: *мотиваційного* (характеризує психологічний стан, що спонукає і активізує співаків до здійснення вокально-виконавської діяльності, відображає переконаність майбутніх співаків у набутті вокально-технічних навичок у процесі фахової підготовки); *когнітивного* (представлений сукупністю знань, необхідних майбутньому співаку для набуття вокально-технічних навичок та ефективного вирішення завдань, що виникають у процесі фахової підготовки) та *технологічного* (передбачає наявність вокально-технічних навичок (співацька постава, співацьке дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція), які зумовлюють високу результативність співацького процесу).

3. У дослідженні охарактеризовано вікові особливості розвитку голосу студентів-вокалістів педагогічних університетів. Зокрема, встановлено:

- у студентському віці ще не завершені мутаційні зміни у чоловічих голосах;

- існують розбіжності у розвитку гортані та тулубу співака, що обумовлює невідповідність роботи дихання і голосових зв'язок;

- у період студентства голоси вже чітко диференціюються за тембровим забарвленням, зокрема на: сопрано (колоратурні, ліричні, драматичні, лірико-колоратурні и лірико-драматичні); меццо-сопрано

(ліричне й драматичне); контральто; тенор (ліричний, характерний, драматичний, лірико-драматичний, альтіно); баритон (ліричний, лірико-драматичний і драматичний); бас (високий, центральний і низький).

- важливими для студента означеного віку є: дотримання санітарних правил співу, додержання раціонального професійного і життєвого режиму, дотримання правил гігієни.

4. Розроблено методичний інструментарій формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки. Зокрема, конкретизовано комплекс доцільних *методів та прийомів* формування досліджуваного феномену, з-поміж яких виділяємо: *метод «ситуації успіху», дихальні, дикційні і вокальні вправи.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Актуальные проблемы культуры и искусства: сборник научных работ / отв. ред.: А. В. Костина. Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2018. 333 с.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підруч. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. Київ : НМАУ, 1994. 320 с.
4. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : учебник. Москва : Музыка, 2012. 675 с.
5. Ламперти Дж. Б. Техника бельканто : учебное пособие. Санкт-Петербург : издательство «Планета Музыки», 2013. 48 с.
6. Мазурин К. М. Методология пения: учебник. Москва : т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1902. Т. 1. 914 с.
7. Назаренко И. К. Искусство пения : учебник. Москва : Музгиз, 1968. 622 с.
8. Работнов Л. Д. О фонографической записи голоса певцов : Микроскопич. Исследование. Москва : Гос. муз. изд-во, 1935. 66 с.
9. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы : учебное пособие. Москва : ГМПИ, 1981. 90 с.
10. Виардо-Гарсиа П. Упражнения для женского голоса. Час упражнений: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань: Планета музики, 2013. 141 с.
11. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навиків : методичні поради. Львів, 2007. 43 с.
12. Шаповалова Р. Голосоутворення та його структурні компоненти в контексті навчання сольному співу. URL : <http://elibrary.kubg.edu.ua/8259/1/Копия%20ст-2.pdf>.

13. Китайгородська Г. Методика роботи над вокальним твором у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музики: зб. наук. праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини / ред. кол. : Побірченко Н. С. (гол. ред.) та ін. Умань: ПП Жовтий О. О., 2010. 18 с.
14. Єрошенко О. Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники. URL : <http://ku-khsac.in.ua/kultura36/31.pdf>.
15. Соболева О. Формування вокально-виконавських якостей на заняттях вокалу. URL : <http://www.ksada.org/pdf/t2015-01-09-soboleva.pdf>.
16. Цзін Се. До проблеми формування професійної культури вокалістів. URL : http://vuzlib.com.ua/articles/book/2707-Do_problemi_formuvannja_profes/1.html.
17. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 39 с.
18. Панченко Г. Методика розвитку творчих здібностей майбутнього вчителя музики в процесі вокальної підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2008. 20 с.
19. Прядко О. М. Методика розвитку співацького голосу у майбутніх педагогів-музикантів : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2009. 22 с.
20. Ткачук А. О. Методика формування художньо-образного мислення студентів у процесі вокального навчання : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2010. 24 с.
21. Тоцька Л. О. Методичні засади удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2010. 22 с.
22. Овчаренко Н. А. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності : автореф. дис. ... док. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2016. 40 с.

23. Чжу Цзюньцяо. Формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійної підготовки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2016. 299 с.

24. Костюков В. В. Методика формування педагогічно-артистичних умінь майбутніх учителів музики на заняттях з постановки голосу: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2017. 21 с.

25. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. 245 с.

26. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. Москва : Классика-XXI, 2003. 148 с.

27. Цыпин Г. М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник для СПО. Москва : Издательство Юрайт, 2016. 186 с.

28. Мусин И. А. Теника дирижирования. Ленинград : Музыка, 1967. 352 с.

29. Ветлугина Н. А. Музыкальное воспитание и развитие ребенка : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.00. Москва, 1967. 240 с.

30. Храмова М. В. Постановка голоса и вокальные упражнения для начинающего вокалиста. *Молодежь и системная модернизация страны* : материалы междунар. науч. конф. (г. Курск, 21-22 мая 2019 г.). Курск, 2019. С. 461-467.

31. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 53.02.01. URL : http://www.consultant.ru/document/Cons_doc_LAW_169477/2ff7a8c72de3994f30496a0ccbb1ddafdaddf518/.

32. Столяренко А. М. Общая педагогика: учеб. пособие для студентов вузов. Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 2017. 479 с.

33. Баранова О. М. Виховання та розвиток вокально-технічних навичок : метод. рек. Херсон, 2016. 23 с.

34. Кулдираєва О. В. Основи вокальної методики : навч.-метод. посіб. для студ. Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 158 с.

35. Гребенюк Н. Е. Методические рекомендации для самостоятельной работы студентов: курс лекцій. Харьков : ХГУИ, 2010. 32 с.
36. Решетникова Т. В. Формирование вокальных навыков на уроках сольного пения. *Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве* : материалы междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 22 октября 2018 г.). Москва, 2019. С. 91-97.
37. Светов М. Звучание вашего голоса. Постановка и совершенствование голоса для пения и публичных выступлений. Москва, 1999. 152 с.
38. Сбітнєва О. Ф. Хорознавство: метод. рек. для студ. Київ : Педагогічна думка, 2017. 77 с.
39. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі : Навч.-метод. посібник. Тернопіль : Богдан, 2011. 216 с.
40. Печерська Е. П. Уроки музики в початкових класах : Навч. посібник. Київ : Либідь, 2001. 272 с.
41. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для студентов и преподавателей. Москва : ВЛА-ДОС, 1997. 400 с.
42. Лаврова Е. В. Логопедия. Основы фонопедии. Москва : Академия, 2007. 182 с.
43. Орлова Н. Д. О детском голосе. Москва : Просвещение, 1966. 55 с.
44. Багадунов В. А. Музыкальная акустика / за ред. Н. А. Гарбузова. Москва : Музгиз, 1954. 236 с.
45. Малютин Е. Н. Экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса. Орел, 1924.
46. Вилкорезова Л. А. Формирование вокальных навыков на начальном этапе обучения. Суми, 2003. 24 с.
47. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению. Москва : Просвещение, 1987. 95 с.
48. Столяренко Л. Д. Основы психологии. Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. 736 с.

49. Зимняя И. А. Педагогическая психология: уч. для студентов. Москва : Логос, 2000. 384 с.
50. Ананьев Б. Г. К психофизиологии студенческого возраста / Под ред. Б. Г. Ананьева, Н. В. Кузьминой. Ленинград : ЛГУ, 1974. 280 с.
51. Маслоу А. Мотивация и личность. Москва : Питер, 1954. 385 с.
52. Психологические тесты / под ред. А. А. Карелина. Москва : ВЛАДОС, 2003. Т. 1. 312 с.
53. Тутушкина М. К. Современная практическая психология : учеб. пособие для студ. / под ред. Е. А. Соловьева, О. Б. Годлиник и др. Москва : Академия, 2005. 432 с.
54. Психологическое обеспечение профессиональной деятельности / под ред. Г. С. Никифорова. Санкт-Петербург : Речь, 1991. 152 с.
55. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : автореф. дис. ... д-ра психол. Наук : 19.00.03. Казань, 1989. 425 с.
56. The Social Psychology of Music Ed. By D. Hargreaves & A. North. Univ. of Leicester, 1997. С. 56-57
57. Якобсон П. М. Психологические проблемы мотивации поведения человека. Москва : Просвещение, 1969. 317 с.
58. Кулагин Б. В. Основы профессиональной психодиагностики. Москва : Медицина, 1984. 215 с.
59. Саргина И. Мотивация как необходимое условие профессионального становления вокалиста-исполнителя. *Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве* : материалы междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 11 марта 2013 г.). Москва : Ред.-издат. центр, 2013. С. 69-73.
60. Готсдинер А. Дидактические основы музыкального развития учащегося. *Вопросы музыкальной педагогики*. Москва : Музыка, 1980. Т. 2. С. 11–24.
61. Сладкопевец Р. Принципы и методы профессиональной подготовки студентов-вокалистов в процессе изучения Bell canto. *Вестник Московского*

государственного университета культуры и искусств. 2015. Москва, 2015. С. 187–193.

62. Пекерская Е. М. Вокальный букварь. Москва : Музыка, 1996. 102 с.

63. Робоча програма навчальної дисципліни Фах (спів) СумДПУ ім. А. С Макаренка, Суми, 2019.

ДОДАТКИ

Додаток А

Скоромовки

1. (Б,щ) – Бабин біб розцвів у дощ – буде бабі біб у борщ.
2. (Б,ц) – Був собі цебер, та переполуцебрився на полуцебреньята.
3. (Б) – Бобер на березі з бобренятами бублики пік.
4. (Б,р) – Боронила борона по боронованому полю.
5. (Б,ч) – Бук бундючивсь перед дубом, тряс над дубом бурим чубом.
Дуб пригнув до чуба бука. Буде букові наука.
6. (В,р,к) – Варка варила вареника, Василь взяв вареника. Варка Василя варехою. Василь Варку вареником.
7. (В,ч,р) – Вередували вереднички, що не зварили вареничків. Не вередуйте, вередниченьки, ось поваряться варениченьки.
8. (В) – Викис, вимок, виліз, висох, став на колоду, та знов – бовть у воду.
9. (В,р,н) – Ворона проворонила вороненя.
10. (В,д,н) – Наш садівник розсадівникувався.
11. (В,ц,к) – Вовк-вовцюг вівцю волік. Вова вовку - вила в бік. Як завив же вовк-вовцюг, миттю випустив вівцю.
12. (Г,к) – Галасливі гави й галки в гусенят взяли скакалки. Гусенята їм гелгочуть, що й вони скакати хочуть.
13. (Д,р) – Дрова рубали два дроворуби.
14. (Д,п) – У нас надворі погода розмокропогодилася.
15. (Ж) – Дзижчить над житом жвавий жук, бо жовтий він вдягнув кожух.
16. (Ж) – Біжать стежини поміж ожини.
17. (З) – Захар заліз на перелаз. – Захарку, злізь! – Захарку, злазь! Зумів залізти – Знай, як злізти.

18. (К,п,р) – Кинув кріп Прокіп в окріп. У окропі, окрім кропу кипить коропа для Прокопа.
19. (К,в) – Коваль кулю кував, кував і перековував.
20. (К,д) – Ходить квочка коло кілочка, водить діток, дрібних квіток.
21. (К,ш,п) – На кому шапка найковпакуватіша.
22. (К,п) – Наш Карпо з своїми карпиненятами полукалу-карпився.
23. (К,р) – Не турбуйте курку - клює курка крупку.
24. (К,в,ч) – Наша верба найкорчучкуватіша.
25. (К,ч,т) – Не турбуйте курку, курчаточок, кучерявих клубчаточок.
26. (К) - Не клюй, курко, крупку, не кури, котику, люльку.
27. (К,ч) – Ой був собі коточок, украв солі клубочок та й сховався в куточок.
28. (К,т) – Кіт котові каже: «Коте, до комори кадуб вкотили. В кадуб вкинеш капустину, кілька китичок калини».
29. (М,р,т) – Ой, збирала Маргаритка маргаритки на горі. Розгубила маргаритки Маргаритка у дворі.
30. (М,н) – Їла Марина малину.
31. (П,т) – Лежить п'ять п'ятаків. На кожному п'ятаку ще по п'ятаку.
32. (П,ш,к) – Сів шпак на шпаківню, заспівав шпак півню: – Ти не вмієш так, як я, так, як ти, не вмію я.
33. (П,р) – Вашому Паламареві нашого Паламаря не перепаламарювати стати. Наш Паламар вашого Паламаря перепаламарить, перевипаламарить.
34. (П,к) – Їхав Прокіп мимо кіп. Лічив снопи по три копи: одна копа ковпаком, друга копа ковпаком, третя копа ковпаком.
35. (П,р,л) – Був собі паламар, його діти паламаренята перепаламарилися.
36. (П,р,х) – Кричав Архип, Архип охрип, не треба Архипу кричати до хрипу.
37. (П,ц) – На полиці в коробіці Півкороваю і паляниця.
38. (П,р) – Не йди попри Прокопові ворота, попри прокопишині.

39. (П,ч,к) – Невеличка перепеличка під полукіпком розпідпадьомкалась.
40. (П,л,р) – Пилип прилип, прилип Пилип. Пилип плаче. Пилип посіяв просо, Просо поспіло, Пташки прилетіли, Просо поїли.
41. (П) – Побіля Прокопа паляниці пекла.
42. (П,л) – Пиляв Пилип поліна з лип, притупив пилку Пилип.
43. (П,к,р) – Пік біля кіп картоплю Прокіп. Прийшов Прокіп, наляв окріп.
44. (П) – Ходить перепел між полукіпками зі своїми перепеленятами.
45. (П) – Поля поле поливає, поле й переполює.
46. (Р,к,ч) – В сіренької горлички туркотливе горлечко.
47. (Р,п,к) – Їхали крамарі, стали на горі та й забалакалися – про Прокопа, про Прокопиху і про маленькі Прокопенята.
48. (С,з) – Семен сіно віз – не довіз: лишив сани – узяв віз.
49. (С,н) – Сидів горобець на сосні, – заснув – і упав уві сні. Якби не упав уві сні. Сидів би він ще на сосні.
50. (С,р,к) – Хитру сороку спіймати морока, а на сорок сорок – сорок морок.
51. (С,б,п,р) – Стриб-стриб-стриб – підстрибує по стерні рідня: перепілка, перепел, перепеленя.
52. (С) – На покоси впали роси. Не бряжчать об жито коси.
53. (Т,с) – Ходить посмітюха по смітничку з своїми посмітюшенятами.
54. (ТЬ,с) – Босий хлопець сіно косить, роса росить ноги босі.
55. (Ф,р,м) – Фірма ферму будувала. Фірмі фарби було мало.
56. (Х,ц) – Летів горобець через верхній хлівець, ніс пуд гороху і нам дав потроху.
57. (Х,п,к) – У нашого діда капелюх не по-капелюхівськи.
58. (Х,т) – Хтось хитренький хитрував – нашу хвіртку поламав.
59. (Ц,н) – Напекли млинців, назвали кравців. А кравець за млинці та й побіг у танець!

60. (Ч,т,р) – У чотирьох черепашок четверо черепашенят.

61. (Ч,б,к) – Летів горобчик, сів на стовпчик, прибїг хлопчик – утік горобчик.

62. (Ш) – Над шляхом Явдошка шукала волошки.

63. (Ш,с) – Шишки на сосні, шашки на столі.