

**Міністерство освіти та науки України  
Сумський державний педагогічний університет  
ім. А.С. Макаренка**

Кафедра вокального мистецтва

**Дяченко Лілія Володимирівна**

**Вокальне виховання і охорона співацького голо-  
су школярів та юнацтва**

Магістерська робота

Науковий керівник  
Єременко О.В.,  
Кандидат педагогічних наук,  
доцент

Суми 2006

## Зміст

<b>Вступ</b>	<b>3</b>
<b>Розділ 1. Вокально-педагогічні проблеми охорони та формування співацького голосу у школярів</b>	
1.1. Наукові засади формування співацького голосу дітей	8
1.2. Методологія дослідження	19
<b>Розділ 2. Вікова фізіологія та особливості дитячих голосів</b>	
2.1. Анатомо-фізіологічні та реєстрові особливості дитячого звукоутворення	33
2.2. Специфіка мутаційного періоду	46
2.3. Охорона співацького голосу як необхідна передумова вокального виховання	49
<b>Висновки до розділу</b>	<b>60</b>
<b>Розділ 3. Методика вокальної постановки голосу школярів</b>	
3.1. Основні принципи та закономірності вокального виховання дітей та юнацтва	62
3.2. Організація навчання сольного співу (результати педагогічної практики)	
<b>Висновки до розділу</b>	<b>87</b>
<b>Заключення</b>	<b>88</b>
<b>Список використаної літератури</b>	<b>89</b>
<b>Додатки</b>	<b>100</b>

## Вступ

### Актуальність теми.

Початок ХХІ століття ознаменував новий етап розвитку системи освіти, в якому закладаються засади державності нового типу. Передумовою утвердження громадянського суспільства в Україні, як зазначено в Національній доктрині розвитку освіти, є підготовка освічених, моральних, мобільних, конструктивних і практичних людей, громадян і патріотів, здатних самостійно мислити, знаходити рішення в нестандартних життєвих ситуаціях, вирішувати професійні проблеми. Це вимагає якісно нового підходу в підготовці молоді до життя. Мета державної політики в освіті має полягати у створенні умов для творчої самореалізації кожного громадянина, вихованні покоління людей, здатного ефективно працювати і навчатися протягом усього життя.

Вокальне виховання дитини є одним з видів музичного виховання творчої особистості. Вокальне виховання сприяє задоволенню співацьких потреб дитини, дає можливість брати участь у концертній діяльності, розвиває творчу ініціативу, розширює загальний кругозір особистості. Основним інструментом у творчій діяльності є співацький голос, який за своєю структурою й особливостями потребує охорони та зберігання.

Проблема вокального виховання дітей знайшла широке втілення в науковій літературі. В багатьох працях розглянуто загальні та спеціальні вимоги до навчання, аналізуються особливості сольного та хорового виконання, досліджуються процеси формування навичок сольного співу у підростаючого покоління, техніка постановки голосу та фізіологія цього процесу (В. Багадуров, Л. Дмитрієв, І. Назаренко, Д. Аспелунд, І. Левідов, П. Голубєв, А. Менабені, В. Ємельянов, О. Стахевич, Л. Вілкорєзова, О. Юрко та ін.) [8;12;18;23-25;31;52;63;87-97;117].

Разом з тим, аналіз науково-методичної літератури з проблем органі-

зації вокального виховання в закладах загальної додаткової освіти та на уроках музики в загальноосвітніх школах дозволив з'ясувати, що проблемі навчання сольного співу в контексті охорони дитячого голосу приділяється недостатня увага.

Між тим, специфіка формування навичок сольного співу вимагає від викладача зберігання та охорони дитячого голосу.

Отже, актуальність проблеми вокального виховання дітей та охорони співацького голосу зумовили вибір нашої теми дослідження, яка особливо-го значення й доцільності набуває в умовах духовного відродження України, подальшої розбудови національної освіти та культури нашої держави.

Магістерська робота виконується за планом кафедральної теми: („Вокальне виховання вчителя музики в педагогічному вузі” березень 2003 Протокол №8.) та у зв'язку з науковими розробками Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка.

**Мета дослідження** – з'ясувати та експериментально перевірити ефективні шляхи навчання дітей сольного співу з урахуванням анатомо-фізіологічних особливостей та охорони співацького голосу.

У дослідженні ми виходили з гіпотези про те, що процес постановки голосу дитини може покращитись за умови систематичної й цілеспрямованої уваги до охорони співацького голосу, а саме:

- врахування викладачем анатомо-фізіологічних та регістрових особливостей дитячого голосоутворення;
- дотримання співацького режиму та навантаження на голосовий апарат;
- виокремлення вокальних та музичних здібностей дитини;
- врахування психолого-педагогічних особливостей кожного вихованця;
- ефективності функціонування навчальних технологій з сольного співу.

Мета і робоча гіпотеза визначають необхідність вирішення у ході до-

слідження наступних **основних завдань**:

- 1) проаналізувати стан досліджуваної проблеми у вокальній педагогіці та науковій літературі;
- 2) визначити психолого-педагогічні умови навчання сольного співу, звернувшись до наукових досліджень з вікової психології, а також висвітлити й узагальнити анатомо-фізіологічні особливості дитячого звукоутворення та специфіку охорони голосового апарату;
- 3) розробити та теоретично обґрунтувати методику навчання сольного співу з урахуванням особливостей дитячих голосів;
- 4) експериментально перевірити запропоновану методику навчання сольного співу в закладах загальної додаткової освіти.

**Об'єктом дослідження** є процес вокального виховання школярів у закладах загальної додаткової освіти та на уроках музичного мистецтва в загальноосвітніх школах.

**Предметом дослідження** є особливості навчання сольного співу дітей в єдності з вимогами до охорони співацького голосу.

**Джерельна база** дослідження включає наукові роботи вітчизняних та зарубіжних вокалістів-педагогів та співаків-практиків, фоніатрів, мистецтвознавців, психологів, в яких розглядалися проблеми вокальної педагогіки та вокального виховання, особливості співацького голосу дітей та дорослих, основні наукові дослідження з фоніатрії та охорони дитячого голосу. Були використані філософські, тлумачні, психологічні, педагогічні та музичні словники; експериментальні дослідження під час проходження педагогічної практики та 10-річний досвід роботи в музичних школах, школах мистецтв та загальноосвітніх школах, а також будинках культури.

Для розв'язання поставлених завдань, перевірки гіпотези в своїй роботі ми використовували **загальнонаукові методи дослідження**:

а) теоретичні (індукція, дедукція, аналіз, синтез, порівняння, класифікація, систематизація, узагальнення теоретичних та дослідних даних);

б) емпіричні (спостереження, самоспостереження, обговорення, опитування, бесіди, анкетування, самооцінка, фонопедичний метод розвитку голосу, аналіз виконавського та педагогічного досвіду автора, наукового експерименту).

Для визначення суті розбіжностей у названих підходах звернемося до загально-філософського трактування поняття “аналіз”, під яким розуміється процес мисленого або практичного розчленування цілого на складові частини. “Пізнання предмета в його конкретній цілісності включає попереднє розчленування його на складові елементи і розгляд кожного з них” , - вказують філософи [107,20].

Аналіз, як форма логічного мислення, завжди знаходиться в єдності з синтезом, як своєю зворотною стороною. Ці форми пізнання характеризують єдиний процес пізнання, бо аналіз і синтез(як і індукція з дедукцією) – не два різних акти, що розгортаються у часі, а один і той самий акт мислення у своїх внутрішньо нерозривних аспектах [79,28].

За останні десятиріччя музична педагогіка пережила захоплення структурними, семантичними і кібернетичними методами з їх претензіями на об’єктивність пізнання процесів навчання і виховання. Структурний метод виправдовує себе і дає справді нові та цінні результати лише тоді, коли поєднується з традиційними функціональними і психологічними методами у рамках системного підходу, який найповніше відповідає діалектичним принципам наукового пізнання. У педагогічному процесі поєднуються та взаємопроникають не лише загальне й індивідуальне, а й об’єктивне і суб’єктивне [79,36].

Під час вивчення проблеми вокального виховання необхідно намагатися уособлювати в собі вченого і музиканта, а дослідницький метод повинен ґрунтуватися на достатній об’єктивній базі й водночас залишати простір для виявлення художнього смаку, інтуїції, емоційного переживання музики, її естетичної оцінки. Бажано дотримуватись критеріїв об’єктивності різних методів дослідження, їх взаємозв’язку з методами су-

міжних наук.

**Наукова новизна** полягає в тому, що в роботі узагальнюються, вперше систематизуються підходи до проблеми розвитку співацького голосу дитини, його охорони та зберігання в контексті подальшого вокального виховання творчої особистості. В роботі визначаються основні напрямки фонопедичного методу розвитку голосу.

**Практичне значення** дослідження визначається можливістю використання його матеріалів та висновків у розробці навчальних планів, програм, методичних рекомендацій з питань педагогічної та виконавської діяльності для викладачів та студентів-практикантів у закладах загальної додаткової освіти. Робота може бути використана у педагогічній практиці студентів вокальних відділень вузів, на лекційних заняттях з фаху „Сольний спів”, а також у практичній діяльності викладачів-вокалістів.

**Апробація результатів магістерської роботи.** Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри вокального мистецтва факультету мистецтв СумДПУ ім. А.С. Макаренка. Висновки й результати дослідження обговорювались на наукових та студентських конференціях у 2005-2006 рр. Теоретичні та практичні висновки задіяні в педагогічній роботі.

**Публікації.** За темою магістерської роботи автором опубліковано одну статтю у збірнику наукових праць.

Магістерська робота має таку **структуру**: вступ, три розділи, висновки до розділів, заключення, список використаної літератури, додатки. Загальний обсяг магістерської роботи 100 сторінок. Список використаних джерел включає 121 назву.

## Розділ 1

### Вокально-педагогічні проблеми охорони та формування співацького голосу у школярів

#### 1.1. Наукові засади формування співацького голосу дітей

Система вокально-педагогічної роботи з школярами цілком спрямована на розвиток індивідуальних здібностей і талантів підростаючого покоління. Вокальний педагог як організатор, керівник, режисер-постановник в художньо-творчій та вокально-професійній діяльності ставить за мету: залучати молодь до творчої діяльності, до вокального мистецтва, створювати оптимальні умови для охорони та зберігання їхнього співацького голосу, духовного росту та реалізації творчих умінь.

Дитячий голос – це основа для подальшого розвитку вокаліста-професіонала. Розглянемо історичний аспект вокального виховання, становлення вокальної педагогіки та проаналізуємо, як саме розвивається вокальна педагогіка на межі XX-XXI століття, які проблеми виникають у цій галузі.

Як відомо, вокально-технічна підготовка співаків у XVIII-XIX століттях була на досить високому рівні. Серед видатних вокальних педагогів того часу можна відзначити наступних: М. Гарсія-батька, М. Гарсія-сина, Фр. Ламперті, О. Варламова, М. Глінку, К. Еверарді, О. Даргомижського, Г. Ніссен-Саломан та інших, кожен з яких випустив цілий ряд видатних співаків-виконавців.

Протягом тривалого історичного періоду вокальна педагогіка сформувалась в окрему професійну дисципліну, що ввійшла в мистецтво співу. Вокальна педагогіка – це теоретична дисципліна в галузі підготовки професійних кадрів у мистецтві співу, вона вивчає процес поступового накопичення знань про природу співацького голосу та закони його розвитку, а



також оволодіння співаками цих законів.

Структура вокальної педагогіки базується на категоріях загальної педагогіки: навчання, розвиток, освіта, виховання. До категорії навчання належить професійне співацьке навчання, а саме: вокально-технічна підготовка, процес постановки голосу, в основі якого лежить принцип максимального розвитку голосових регістрів. До категорії розвитку належить розвиток музично-виконавських якостей, оволодіння вокально-сценічними навичками; до категорії освіти – спеціальна вокально-педагогічна та загальнокультурна освіта; до категорії виховання – духовне виховання, розкриття внутрішнього світу співака, становлення його як людини, митця, особистості. Як відомо, предметом вокальної педагогіки є професійна підготовка й виховання співаків. Мета дисципліни – виявити, вивчити та практично використати закони вокально-технічного, музично-виконавського, загальнокультурного та естетичного розвитку. З огляду на це основою вокальної педагогіки є процес постановки голосу й технологія співацького навчання, без яких неможливо досягти високого рівня виконавської майстерності.

Фундатором вокальної педагогіки по праву можна вважати знаменитого кастрата-сопраніста, представника староіталійської школи XVII століття П'єра Франческо Тозі. Його батько Джузеппе Феліче Тозі був відомим органістом і композитором. Музичну освіту Тозі-син одержав під керівництвом батька, а потім вчився співу в Болоньї.

Протягом становлення вокальної педагогіки як складової мистецтва співу, історично сформувались три основні етапи розвитку даної дисципліни:

1. Мадригальний (пісенний) стиль виконавства – XVI – середина XVII століття – однорегістровий спів відкритого характеру звучання, який яскраво виражений в творчості Клаудіо Монтеверді. Це був період однорегістрового виховання співаків з правом вибору зручного для співу регістра. В цей час виділяються чоловіки-сопраністи, фальцетисти, а також співаки,

що співали лише грудним голосом.

2.Стиль бельканто –XVII – середина XIX століття – етап розвитку двохрегістрового співу. В історії мистецтва співу цей стиль є найвищим досягненням вокального виконавства. З точки зору вокальної педагогіки стиль бельканто максимально використовує вокально-технічні й музично-виконавські можливості співацького голосу. В цей час з'являються перші вокально-методичні роботи, що належать співакам-кастратам.

3.Сучасна європейська традиція співу – використання у виконавстві переважно одного голосового регістра (чоловіки – грудного, а жінки – фальцетного) прикритого характеру звучання [89].

В зв'язку з активним розвитком вокального виконавства та вокальної педагогіки в різних країнах Європи починають формуватись національні вокальні школи.

По даним Адольфа Бейшлага перша співацька школа виникла в кінці IV ст. н.е. в Римі завдяки зусиллям пап Сильвестра та Хіларіуса, котрі змушені були доручити виконання церковної музики професіоналам. Спів був одноголосним. Велике значення приділялось формуванню звука гарної якості.

В XII ст. у Франції виникає розподіл унісону на дискант і контрапункт йому – тенор, а через деякий час народжується багатоголосся.

До початку XVII ст. вокальне мистецтво існувало у вигляді ансамблевого та хорового виконавства. З літературних джерел відомо, що в середні віки в Європі існувала велика кількість церковних шкіл. У Давній Русі XI – XIII ст. співу навчали в монастирях та церковних школах, котрі на той час були провідниками музичної культури, музичних знань. Починали навчання в цих школах з 6 – 7 років, співу навчали як хлопчиків, так і дівчаток. Необхідно відзначити, що рівень музичного навчання в церковних школах був досить високий. Зокрема були запрошені з Греції священнослужителі, які навчали співу в школах. Але пізніше у 1274 році Собор – вищий церковний орган – прийняв рішення доручити церковний спів «спе-

ціально обученным людям», навчання співу почало здійснюватися за певною системою. В XV ст. приватні школи були відкриті в Москві, Новгороді, Пскові. Поліпшенню співу сприяли й спеціальні училища при церквах, з котрих вийшли відомі співаки.

Поступово почали з'являтися професійні хори. Першим професійним хором в Росії був хор государевих півчих д'яків. В професійні хори поступово вводились хлопчики. Дитячі голоси були особливо необхідними з переходом від давньоруського одноголосного співу (чоловічі хори) до виконання складних творів, з XVI ст. триголосних, а пізніше – чотириголосних. Складні багатоголосні духовні твори, які виконувалися професійними хорами, потребували великої рухливості голосів хлопчиків й широкого діапазону, який сягав до “до<sup>3</sup>”.

В середині XVII ст. (1647) хор використовується вже за межами церкви, в Росії відкриваються світські загальноосвітні навчальні заклади, де також організуються хори. В цих закладах діти добре оволодівали багатоголоссям, співали на 4 – 8 голосів. Росла кількість провінційних хорів, багато дітей співало в приватних хорах, які складалися з кріпаків. Необхідно додати, що на той час в процесі розвитку хорового співу закладались основи вокального виховання дітей, майбутні співаки здобували міцні навички правильного, вільного співу – цього потребував стиль церковного виконавства. Застосовувалась вокалізація, вводились імпровізаційні прикраси, що розвивало рухливість голосу. Ще на початку XIX ст. були відкриті світські учбові заклади, де готували вчителів співу. Відкрились регентські класи в Петербурзькій придворній капелі та Синодальному училищі [16].

Розвиток української музики завжди був нерозривно пов'язаний з російською музичною культурою. Це проявилось, зокрема, в народному хоровому співі, в багатоголосних хорових кантах та хоровому концерті, що в кінці XVIII – на початку XIX ст. зайняв значне місце серед жанрів вокальної музики. У ряді документів середини та другої половини XVIII ст., що висвітлюють історію Київської академії, згадуються композитори, її вихо-

ванці, - Г.Сковорода, М.Березовський, А.Ведель, видатні регенти та вчителі музики Йосип Мохов, Георгій Баранович, Василь Сербжинський, Семен Лободовський та багато інших.

В другій половині XVIII ст. на Україні проводились систематичні набори співаків, уставників, а також обдарованих хлопчиків для навчання і поповнення Придворної співацької капели в Петербурзі. Півчими з України поповнювалися також хори найбільших монастирів Росії – Олександрівського, Троїце-Сергієвської лаври та ін. Як свідчать численні архівні матеріали, українські співаки, уставники, регенти володіли не тільки чудовими голосами. Вони несли з собою культуру, характерні музичні форми і навіть певні розспіви, притаманні українському стилю.

Дослідники хорового концерту інколи торкалися питання про джерело його стилю. Та їх увагу привертало передусім ті риси, котрі йшли від західноєвропейської класики, зокрема італійської музики. Тому стиль хорового співу XVIII ст. одержав назву італійського. Однак таке визначення вочевидь одностороннє. Запозичивши деякі особливості форми, гармонічної мови, хорової фактури, українські митці широко використовували вітчизняні джерела: народну пісню, міський солоспів, канти і псалми, місцеві церковні розспіви.

Із наукових досліджень Іванової Ю.М. щодо сучасного дитячого хорового виконавства останньої третини XX ст. можна відзначити те, що за своїми характеристиками дитячий хоровий колектив споріднюється з професійним. Дітям не надається офіційної музичної освіти, але пред'являються вимоги професійної роботи з музичним матеріалом. Особлива увага приділяється колективам, які складаються виключно з хлопчиків. Вони існують як навчальні хори в музичних школах і студіях, театрах і філармоніях, дитячих позашкільних закладах і храмах. У зв'язку з популяризацією естрадного співу виникає нова форма дитячого хорового виконавства – естрадний хоровий колектив. Такий хоровий колектив має специфічний репертуар, особливу вокальну манеру, використовує технічні

засоби (мікрофони, електронні записи хорового акомпанементу) [37,11]. Велику роль для розвитку дитячого хорового мистецтва відіграє творче співробітництво композиторів і хорових колективів. Серед українських хорових композиторів, які намагаються оновити засоби вираження в творах для дитячого хору (незвичний склад інструментального супроводу, цікаві голосові ефекти) можна назвати Л.Дичко, О.Щетинського, І.Гайденка. Великого значення набуває принцип створення узагальненої інтонаційної лексики шляхом всебічного осмислення фольклорних засобів виразності. Органічне сполучення стилістики народної музики із сучасними формами художнього мислення властиве творам Л.Дичко, Ю.Алжнева, І.Кириліної [37,10].

Саме хоровий спів дав поштовх для активного розвитку вокального мистецтва й сольного співу, коріння якого знаходилося в Італії.

Поступово в Італії формувалися вокальні школи. Найвидатніша з них – велика Болонська школа, що значно вплинула на становлення вокального мистецтва і заклала основні традиції підготовки співаків. Засновники школи Ф. Пістоккі (1659-1717) і його учень А. Бернаккі (1685-1756), а також їх послідовники, що вчилися у Болоньї, П. Фр. Тозі (1654-1732) і Дж. Манчіні (1716-1800) стали провідниками ідей, знань та умінь у галузі співацького виховання. Болонья в той час була центром італійського мистецтва, містом теоретиків та академій. Тут знаходилась музична академія Італії – Філармонічне товариство, засноване в 1666 році, потрапити до якого вважалося за честь для італійських та іноземних майстрів. У Філармонічному товаристві обговорювалися питання музичної теорії і науки, проводилося щорічне свято, де виконувалися нові твори композиторів.

У XVIII ст. виникають вокальні школи в Німеччині, Англії, Франції, Росії.

Якщо початковий етап становлення російської вокальної школи завершується діяльністю Глинки та Даргомижського, другий етап визначався розвитком професіоналізму й діяльністю головним чином вокальних педа-

гогів-іноземців (Г. Ніссен-Саломан, К. Еверарді, Е. Джиральдоні, С. Габель та інші), то третій етап формування оперно-виконавського мистецтва в Росії пов'язаний з діяльністю їхніх учнів, переважно російських: Ф.П. Комісаржевського, І.П. Прянишнікова, О.Д. Александрової-Кочетової, Н.А. Ірецької, Е.А. Лавровської, В.М. Зарудної-Іванової, Д.А. Усатова та інших. Саме в цей період з'являються зірки російської опери світового значення: Ф.І. Шаляпін, Л.В. Собінов, Н.І. Забіла-Врубель, Л.Я. Липковська, Ф. Литвин, мистецтво яких спричинило великий вплив на оперне виконавство ХХ ст. [88,86].

Продовження прогресивних традицій російської вокальної школи втілювалось у вокальне мистецтво радянського часу.

Особливо відома у світі українська вокальна школа, яку формували в свій час видатні оперні та камерні співаки – О. Муравйова, О. Гродзинський, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець-Тессейр, М. Зубарев, І. Паторжинський, М. Єгоричева, Є. Чавдар, К. Огнєвой, П. Голубев та інші. П.В. Голубев за своєю природою був музикантом-мислителем. Він намагався використати в роботі досягнення вітчизняної вокальної школи (зокрема „концентричний метод” розвитку голосу М.І. Глинки), а також кращі вокально-технічні традиції італійського співу. Павло Васильович виховував у своїх учнів навички високохудожнього розкриття змісту музичного і словесного текстів, що є невід'ємною рисою виконавської майстерності визначних вітчизняних співаків.

Розвиток методичної думки в галузі дитячої вокальної педагогіки в дореволюційний період в Росії почався з вирішення питання про вибір регістра, яким діти повинні користуватись в процесі співу. В перші роки Радянської влади музичне виховання в загальноосвітній школі набуває масового характеру. В зв'язку з цим знижується загальний рівень вокального виховання дітей. Репертуар тих років, особливо революційні маршові пісні, провокував дітей на форсований спів, що складало негативні умови для формування дитячого голосу, який був постійно перевантажений.

Вже в перші десятиріччя XX століття виникає велика кількість захворювань дитячих голосів, а саме: фонастенія, не змикання голосових зв'язок, сип при співі, вузлики на зв'язках, інші патологічні явища, пов'язані з невірним функціонуванням гортані під час фонації.

Проблемами методики вокальної роботи з дітьми займалися В. Багадуров, Л. Абеян, В. Соколов, О. Малініна, І. Левідов, Н. Орлова.

В 1912 році в Росії заснований Державний інститут музичної науки, який займається питаннями щодо створення єдиного методу навчання співу. В той час в ДІМНі була створена дитяча комісія, очолював яку професор В.А. Багадуров. Були розроблені питання про охорону та виховання дитячого голосу.

В 1925 році була організована перша конференція вчених-вокалістів та педагогів. А.Ф. Гребнев виступив з доповіддю „Голос детей, его развитие и обработка в трудовой школе”, в якій зверталась увага на захворювання школярів горловими хворобами, а також необхідність вивчення та вирішення цього питання.

Взагалі в період до 30-х років XX ст. головного значення набули проблеми: охорони дитячих голосів та створення спеціальної дитячої вокальної музики. Таке положення речей спонукало до початку серйозної роботи по вивченню, охороні та вихованню дитячих голосів. Дослідницька робота почалась в Інституті художнього виховання. Було організовано декілька дитячих вокальних груп із хору інституту. З дітьми індивідуально займались педагоги-вокалісти. На той час був зібраний великий матеріал для вивчення особливостей дитячого голосу, визначилися теми індивідуальних досліджень. Поступово інститут придбав апаратуру, й настала можливість починати фоніатричне обстеження дітей за допомогою лабораторних методів дослідження. Крім ларингоскопії почали застосовувати звукозапис, пневмографію, а пізніше й стробоскопію.

Так, в січні 1938 року в Москві відбулася перша методична нарада, в якій брали участь медики, отоларингологи, фоніатри, вокальні педагоги та

музичні працівники. Головне питання – охорона дитячого голосу. На цій конференції доктор Левідов виступає з доповіддю про охорону дитячого голосу, О.М. Малініна та Т.Д. Малевська – з доповідями по методиці дитячого співу. Були прийняті рекомендації, в яких пропонувалось використовувати фальцетну манеру звукоутворення у всіх дітей до початку мутації. Отже, всі ці методисти нормативним вважали фальцетний дитячий спів (спів у головному регістрі).

Питання про розвиток дитячого голосу також знайшли своє відображення в матеріалах наради. Між тим велика кількість спеціалістів вважала, що працювати над розвитком дитячого голосу не слід, тому що дитячий організм знаходиться в стані свого формування й розвитку й тому голос потребує не розвитку, а охорони й повинен тренуватися під час росту організму. До такої ж думки прийшли в післявоєнний період дослідники дитячого голосу Н.Д. Орлова, Т.Н. Овчинникова.

В 50-ті та 60-ті роки ХХ ст. співробітники лабораторії музики й танцю публікують цілий ряд науково-методичних робіт. Серед них:

- А.А. Сергеев „Воспитание детского голоса” (1950)
- М.А. Румер „Методика преподавания пения в школе” (1952)
- В.А. Багадуров „Воспитание и охрана детского голоса” (1953)
- „Начальные приемы развития детского голоса” (1954)
- Е.М. Малинина „Вокальное воспитание детей” (1967)
- В.К. Белобородова „Развитие музыкального слуха учащихся” (1956)

Всі ці праці засновані на науково-педагогічних спостереженнях й мають практичні розробки. В секторі музики Інституту художнього виховання були організовані спеціальні лабораторні експериментальні дослідження. Одне дослідження було присвячене проблемі слуху, виявленню причин поганої інтонації у школярів 1 – 2 класів та засобів її усунення. Цю роботу проводив спеціаліст у галузі дитячої фоніатрії Є.І.Алмазов і науковий співробітник Н.Д.Орлова. Другий експеримент був виконаний Н.Д.Орловою й присвячений питанню мутації у дівчаток.



В 1961 році АПН Російської Федерації створена перша наукова конференція з питань розвитку музичного слуху та голосу дітей. В ній брали участь представники суміжних наук: психологи, фізіологи, морфологи, фоніатри, акустики, педагоги не лише з Росії, а й з інших країн. Доповіді конференції були опубліковані під редакцією В.Н. Шацької в 1963 році.

Під час роботи конференції висвітились суттєві розбіжності в поглядах на виховання дитячого голосу, були виявлені проблеми, які потребували як теоретичного, так і практичного рішення. Однією з важливіших проблем є проблема мутації. За результатами роботи конференції нормальним співом дітей вважається спів ясний, дзвінкий, легкий, вільний, тобто фальцетний. Основою звукоутворення визнається фальцетна манера співу для всіх дітей у віці до 10-11 років, тобто до появи мутації голосу.

Новітньою у галузі співочого виховання дітей у загальноосвітній школі стала праця Д. Огороднова «Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе» (1972). За думкою автора, вокальна робота пов'язана з формуванням мішаного механізму голосоутворення, нового тембру голосу як основи розвитку його виразності, гнучкості, діапазону та сили.

Проблемі реєстрів дитячого голосу важливе значення приділяє сучасний педагог-дослідник, фоніатр В. Ємельянов у роботі «Развитие голоса. Координация и тренаж» (1997). Мета автора – вирішення тільки координаційних та тренажних завдань без втручання в естетично-виконавську сферу.

Узагальнюючою в галузі методики роботи з дитячим хором є праця Г. Стулової „Хоровий клас”. Автор вважає, що вокальна робота з дитячими голосами не відрізняється від роботи зі співаками-солістами.

Таким чином, мистецтвом співу займалась велика кількість вокальних педагогів, методистів, виконавців, науковців. Найбільш давні традиції мають вокальна педагогіка та вокальне виконавство як складові мистецтва співу. Але ґрунтовні і глибокі знання про закони співацького виховання

визначає вокальна наука, яка заявила про себе лише у ХІХ ст. й стала невід'ємною частиною мистецтва співу. Вокальна наука вивчає анатомо-фізіологію й акустику співацького апарату, а також діяльність вищої нервової системи в співі.

Вперше намагався поєднати вокальну науку, мистецтво й ремесло М. Гарсія-син. Він виокремив наукове пізнання співацького голосу в окрему галузь, пояснив мистецтво й ремесло постановки голосу науково, з точки зору анатомо-фізіології та акустики співацького апарату.

Цілий ряд дослідників зробили вагомий внесок у розвиток вокальної науки. Так, положення гортані в співі розглядав Л.Б. Дмитрієв, теорію імпедансу й церебральної природи фонації – Р. Юссон, реєстрового пристосування голосових складок у співі – В.Л. Чаплін, відкриття так званого парадоксального дихання – Л.Д. Работнов, розробку засобів регуляції співацького видиху – Л.К. Ярославцева. О.Г. Стахевич розглядає історично обумовлене вчення про реєстри не тільки як основу вокальної педагогіки, але й як самостійну теорію співацького мистецтва, котра визначає певну технологію постановки голосу.

Спів та вокальна мова утворюють окрему галузь музично – виконавського мистецтва. Але механізми вокальної мови до цього часу приховують у собі багато загадкового. Відомий радянський біофізик Морозов В.П., автор праць “Вокальний слух та голос” (1965), “Таємниці вокальної мови” (1967), “Біофізичні основи вокальної мови” (1977), спираючись на власні наукові дослідження, знайомить нас із характерними особливостями людського голосу – силою його звучання, його “забарвленням”, дихальною опорою, законами дикції. Окремий розділ присвячений феноменам вокального слуху. В роботах В.П.Морозова використовуються досягнення сучасної фізіологічної акустики у вивченні звукової мови.

## 1.2. Методологія дослідження

У широкому філософському значенні методологія визначається як учення про методи наукового пізнання і перетворення дійсності людиною. Суть методології характеризується багатоплановістю, різноманітністю підходів, рівнів і типів аналізу явищ дійсності.

Методологією науки є система теоретичних знань, принципових для наукового пошуку, а також сукупність специфічних засобів дослідження конкретної проблеми. Пов'язана з різними гранями наукових знань, методологія науки включає загальну і часткову методологію.

Загальна методологія характеризується широким філософським підходом до вирішення завдань наукового пізнання. Система знань цього рівня має узагальнюючий, універсальний характер і поширюється на різні сфери громадського життя. Йдеться насамперед про закони і категорії діалектики.

Часткова (спеціальна) методологія є сукупністю як загально-філософських, так і локальних методологічних знань і методів дослідження, на які спирається конкретна наука. При розгляді через призму спеціальної методології загально-філософські знання набувають конкретної змістовності й використовуються відповідно до специфіки об'єкта дослідження.

Провідним методом системно-методологічного осмислення явищ і процесів педагогічної теорії й практики є методологічний аналіз. Він характеризується діалектичним підходом до педагогічних проблем, охопленням значної кількості фактів і понять, проникненням у їх сутність, розкриттям суперечливих тенденцій і рушійних сил розвитку педагогічної науки [79,18].

Поняття «методологічний аналіз» зустрічається у багатьох музично-педагогічних дослідженнях, відбиваючи прагнення вчених до діалектичного пізнання процесів музичного виховання. Але найглибше сутність і логі-

ка методологічного аналізу музично-педагогічних явищ розкрита Е.Б.Абдуліним. Під методологічним аналізом він розуміє «таку діяльність педагога-музиканта, яка ґрунтується на методологічних знаннях своєї (музично-педагогічної) й інших суміжних з нею наукових, художніх сфер і здійснюється в концептуальному, особистісно-творчому, аргументованому підході до розкриття суті професійно-значущих проблем музичної педагогіки і перетворення педагогічної дійсності» [1,10].

У структурі методологічного аналізу виділяються три взаємопов'язані між собою рівні: філософський, загальнонауковий і частково-науковий.

Філософський рівень пов'язаний з осмисленням філософських законів і категорій в контексті досліджуваної проблеми, що сприяє формуванню методологічних установок, слугує засобом орієнтування в емпіричному матеріалі.

Загальнонауковий рівень методологічного аналізу проблем вокальної педагогіки визначається зверненням до досягнень тих наук, які близькі до досліджуваних питань. Йдеться про загальну педагогіку, соціологію, психологію, мистецтвознавство, музикознавство, фоніатрію, логопедію, медицину тощо. Цей рівень дає змогу усвідомити, що накопичення методологічних знань у різних наукових сферах вимагає перегляду не лише стратегічних, а й тактичних шляхів вокального виховання, вказує на необхідність глибшого вивчення певних аспектів. Загальнонаукові знання є проміжною ланкою між філософськими і конкретно - науковими знаннями, опосередковують вплив філософських ідей на вирішення конкретної проблеми.

Фоніатрія, так само, як сурдологія, ринологія, отоневрологія, - одна з галузей оториноларингології. За визначенням Співки європейських фоніатрів предметом її вивчення є комунікативні порушення, а саме захворювання й функціональні розлади голосу, мови, мовного спілкування, а в дитячому віці – й порушення слуху, що спричиняє вплив на всі ці функції.

Перші праці, що поклали основу майбутній ларингології та фоніатрії в нашій країні та за кордоном, з'явилися у другій половині XVIII – на початку XIX століття. До них належать статті Д.І.Кошлакова, Н.П.Симановського, Є.Н.Малютіна, М.С.Ербштейна та ін. Великим значенням у виникненні ларингології, а пізніше й фоніатрії, був винахід англійського лікаря Лістона в 1840 році гортанного дзеркала. Але в багатьох посібниках пріоритет у винаході гортанного дзеркала помилково приписується вокальному педагогу й досліднику співацького голосу Мануелю Гарсія, який у 1854 році в доповіді «Наблюдения над человеческим голосом» в Лондоні розповів про використання для цих цілей гортанного дзеркала. Мануель Гарсія виховувався в музичній сім'ї. Його батько був знаменитим тенором, композитором й викладачем співу. Сестри Мануеля Гарсія – Марія Малібран і Поліна Віардо були видатними співачками. В музичних колах Мануель Гарсія був добре відомий не тільки як вокальний педагог і людина, що вперше побачила свої голосові зв'язки, але й як автор винаходу гортанного дзеркала.

В Росії вперше використав гортанне дзеркало в 1860 році видатний отіатр К.А.Раухфус, який працював у Петербурзі. Використовуючи ларингоскопію, він вперше описав картину підкладкового ларингіту, а в 1861 році зробив розтин щитовидного хряща та видалення пухлини гортані. Його праці сприяли виявленню етіології стенозів гортані.

В 1884 році у вітчизняній та зарубіжній пресі була опублікована стаття Д.І.Кошлакова по ларингостробоскопії, котра до теперішнього часу є основним методом оцінки функціонального стану гортані.

Автором перших статей з фоніатрії є Н.П.Симановський, який працював при медико-хірургічній Академії в Петербурзі. В 1885 році він опублікував роботу по вивченню функціональних порушень голосу, а в 1911 році в статті «Стробоскоп и его применение при изучении колебаний голосовых связок» підкреслив, що за допомогою цього пристрою можна з великою точністю спостерігати й визначати ступінь та величину порушень

нервово – м'язового апарату гортані.

Наприкінці XIX століття, в 1896 – 1898 рр. у вітчизняній та зарубіжній пресі були опубліковані й перші праці Є.Н.Малютіна. Вони були присвячені методу розвитку голосу за допомогою камертонів та використанню цього метода для лікування парезів голосових зв'язок; значенню форми твердого піднебіння як важливої складової частини резонатора під час співу. Є.Н.Малютін (1866 – 1940), приват – доцент Московського університету, по праву вважається одним з основоположників вітчизняної фоніатрії. Дослідження Є.Н.Малютіна стосувалися використання методу стробоскопії в фоніатрії й вокальній педагогіці. Ним встановлено факт можливості коливальних рухів голосових складок без участі аеродинамічних сил. Це відкриття мало велике значення для появи в подальшому нейрохронаксічної теорії голосоутворення французького вченого Р.Юссона. Є.Н.Малютіним розроблені «экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса» (1924). В 1928 році Є.Н.Малютін організував у Московській консерваторії спеціальну лабораторію експериментальної фонетики, й завдяки його зусиллям був відкритий фоніатричний кабінет, в якому працювали фоніатри доцент В.І.Петров і В.І.Анцишкіна. Є.Н.Малютін разом із фоніатрами консерваторії вивчали вплив професійної роботи на голосовий апарат учнів, котрі грають на музичних інструментах, був виявлений стан голосового апарату співачок під час менструального циклу (1935, 1936).

Яскравими представниками Московської школи фоніатрів були Ф.Ф.Заседателєв і Л.Д.Работнов, котрі також внесли значний внесок у розвиток вітчизняної фоніатрії. Ф.Ф.Заседателєв (1873 – 1941) – учень професора С.Ф.Штейна, працював у клініці вуха, горла й носа Московського університету й одночасно викладав на вокальних курсах у Державному інституті музичної науки (ДІМН). В подальшому, отримавши звання професора, Ф.Ф.Заседателєв був членом Вокально – методичної секції ДІМНа. Однією з перших праць Ф.Ф.Заседателєва є монографія «Болезни голоса

певцов и их лечение» (1908). Ним були розроблені основні положення постановки голосу з використанням наукових даних. Головні принципи цих положень: 1) косто – діафрагматичне дихання; 2) середнє або вільно утримане низьке положення гортані; 3) тверда або м'яка атака звука; 4) двохрегістрова побудова голосу; 5) вирівнювання регістрів при поступовій перевазі головного резонування та прикритті звука; 6) опора звука на дихання. Результати своїх досліджень Ф.Ф.Заседателей узагальнив у монографії «Научные основы постановки голоса» (1926), яка пізніше перевидавалась двічі (1929, 1935). У 1936 році ним була опублікована монографія «Работа голосового аппарата как комплексный процесс».

Л.Д.Работнов (1879 – 1934) – доктор медичних наук, учень професора С.Ф.Штейна, працював приват – доцентом у клініці ЛОР- хвороб 1-го Московського медичного інституту та у ДІМНі. Його наукові дослідження присвячені різним питанням фізіології та патології співацького голосу. Ці питання висвітлюються у журнальних статтях: «К вопросу об образовании голоса у певцов» (1922); «О функции мягкого нёба при пении» (1924); «Новые данные по физиологии голоса певцов» (1924) та інші. Результати багаторічної науково – дослідної діяльності Л.Д.Работнова в 1-му Московському медичному інституті та ДІМНі узагальнені в його книзі «Основы физиологии и патологии голоса певцов» (1932), котра являє собою цінний науково – дослідний труд, що з успіхом використовується як учбово – педагогічний посібник у галузі вокальної методології. У своїй книзі автор висвітлює питання голосоутворення з фізіологічної точки зору. Цілий ряд питань автор трактує по – новому, особливо це стосується питання про роль гладких м'язів бронхів під час фонації, про так званий „парадоксальний” рух діафрагми під час співу, про утворення тембру голосу й голосних. Деякі положення, висунуті Л.Д.Работновим, були дискусійними, але вони стали стимулом для подальших наукових розробок у цій галузі.

Певну роль у розвитку вітчизняної фоніатрії відіграли дослідження професора М.С.Ербштейна, що працював у Петербурзі. М.С.Ербштейн –

автор монографії «Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов» та цілого ряду статей з питань фонації. До їх числа належить: «Диагностика и лечение профболезней голоса» (1915), «О вокальной экспертизе» (1917), «Об определении голоса поющих» (1925). У 1928 році професор М.С.Ербштейн описав «Редкий случай андрогинии». Мова йшла про чоловіка, котрого автор статті демонстрував у Ленінградському ларингологічному товаристві. Чоловік був нормальної статури, але з жіночою психікою й бажанням співати сопрано; в кінці того ж року на підставі роздвоєння психіки він покінчив життя самогубством.

Блискучим представником Ленінградської школи фоніатрів є І.І.Левідов, котрий мав медичну і вокальну освіту (закінчив консерваторію). І.І.Левідов – доктор медичних наук, автор багатьох праць у галузі розвитку й виховання голосу вокаліста. Ним описані захворювання голосового апарату, котрі виникли внаслідок прямого чи непрямого впливу нерациональної постановки голосу та неправильного голосового режиму співаків. Більшість досліджень І.І.Левідова в галузі фізіології та патології голосового апарату були виконані на кафедрі захворювань вуха, горла й носа Ленінградського інституту удосконалення лікарів (завідувач кафедрою професор Л.Т.Левін). Значне місце у наукових дослідженнях І.І.Левідова надається питанням фізіології й патології дитячого голосу, проблемі охорони та виховання голосу дітей і підлітків, методам об'єктивного дослідження голосу співака та професійним захворюванням голосового апарату. Основними вимогами до вокальних педагогів І.І.Левідова були наступні: чітке знання анатомо – фізіологічних законів функціонування голосового апарату, необхідність у вокально – педагогічній практиці вивчення індивідуальності кожного учня, його природних здібностей. І.І.Левідов створив вітчизняний стробофон, він є автором ряду монографій («Развитие голоса певца и профессиональные болезни голосового аппарата», 1933; «Детское пение и охрана голоса детей», 1935; «Певческий голос в здоровом и больном состоянии», 1939; «Охрана и культура



детского голоса», 1939 та інші).

Частково-науковий рівень методологічного аналізу характеризується використанням сукупності знань, принципів і методів дослідження конкретної сфери, у нашій роботі – це вокальна педагогіка та вокальне виховання. Цей рівень аналізу є складовою частиною попередніх і ґрунтується на принципах і методах філософської та загальнонаукової методології. На думку Е.Б.Абдуліна, «будь – яка конкретна наукова або художня сфера повинна виробляти свій методологічний апарат, який не змінював би значення діалектики, а був би закономірним її відбиттям відповідно до специфіки предмета чи явища, яке досліджується» [1,42]. Учений виділяє три принципи методологічного аналізу, які безпосередньо зумовлюють специфічний характер діяльності музиканта-педагога в її логічному, психологічному і професійно-змістовному аспектах: принцип єдності філософського, загальнонаукового і частково-наукового рівнів аналізу; принцип взаємозв'язку об'єктивного і суб'єктивного; принцип професійної спрямованості методологічного аналізу [79,35].

Прикладом такого підходу до методологічного осмислення проблем вокальної педагогіки є відповідні дослідження вчених, вокальних педагогів та оперних співаків.

Вчення про регістри співацького голосу постає як теоретична основа вокальної педагогіки протягом всієї історії мистецтва бельканто. Це дало змогу емпіричному методу виховання співаків досягати високих результатів у вокальному виконавстві.

Про регістри пишуть П. Тозі, Аґрікола (1720-1774)- німецький композитор і органіст, учень І.С.Баха. Дослідник теорії музики Ф.В.Марпург (1718-1795) говорить про натуральний(грудний) та фальшивий(фальцет) голоси співаків. Цінні поради дає А.Байлей - доктор Кембріджського університету. Німецький вокальний педагог І.А.Гіллер(1728-1804) виступає за навчання жінок мистецтву співу в школах. Трактат І.А.Гіллера показує, що в Німеччині намітився новий підхід до проблеми з'єднання регістрів в

єдиний діапазон – їх треба розширяти: грудний уверх, а фальцет униз, - створюючи спільно - регістрову ділянку в декілька тонів.

Основоположником теоретичних положень регістрового вчення є П. Тозі, який виклав знання про мистецтво й ремесло постановки голосу та майстерність педагога-вокаліста в окремій праці „*Opinioni*” (1723 рік). Головна вимога П. Тозі – це з’єднання обох регістрових звукоутворень в єдиний діапазон голосу.

В XVIII ст. з’являються нові вокально-педагогічні праці, котрі продовжували ідею П. Тозі про з’єднання регістрів в єдиний діапазон співацького голосу. В XVII – XVIII ст. грудний регістр був провідним у звукоутворенні, а фальцет йому підлеглим. Саме такими вважались теоретичні та вокально-педагогічні положення методики бельканто. По своєму об’єму грудний регістр у всіх типів голосів займав ділянку малої та першої октав. Фальцет починався або з верхніх нот першої октави, або з другої.

Регістровий перехід у співаків XVIII ст. був дуже високий, виконавська теситура припадала на грудне звукоутворення. У вокальному виконавстві використовувався двохрегістровий спів.

Чіткого розподілу серед жіночих та чоловічих голосів у процесі постановки голосу не існувало. До всіх співаків застосовувалась єдина методика.

Значними роботами в другій половині XVIII ст. стали праці Джамбатіста Манчіні (1716-1800) “Думки та практичні роздуми з приводу фігурірованого співу” (1774р.) та “Практичні роздуми про спів” (1777р.). Манчіні говорить про регістровий склад співацького голосу як про факт, що не викликає сумніву, визнаючи тільки два роди голосоутворення у співаків: грудний(натуральний) регістр та головний (або фальцетний). За висловом автора колоратуру, портаменто й інші види вокалізації не слід вживати, доки не буде проведена робота по з’єднанню двох регістрів, які більше чи менше, у всіх розділені. Дж. Манчіні розроблює складові елементи постановки голосу, відсутні у його попередників: відкривання рота, укладка

язика, техніка дихання, рухливість, дикція.

Вокально-методичні роботи кінця XVIII ст. описують технологію регістрового з'єднання. У новому виданні книги І.А.Гіллера (1780р.) пропонується співати грудні ноти при переході на фальцет дещо слабше, а фальцет більш міцно. Таке тренування переходу з регістра в регістр значно збільшує і розширює об'єми звукоутворень. Цю думку розвиває К.Ф.Нопіч (1758-1824), вимагаючи, щоб нижні звуки фальцету виконувалися з силою, характерною для грудного регістра. В книзі “Керівництво для мистецтва співу” (1798р.) І.В.Лессер радить останній тон грудного голосу і перший фальцетного співати обома регістрами по чергово. Отже, з'єднання регістрів досягалось двома способами: 1) тренування переходу по діапазону згідно трактування Гіллера – на двох, розташованих поруч, нотах (секунди, терції, де нижній звук – грудний, а верхній – фальцет); 2) тренування переходу на кожній ноті спільно-регістрової ділянки, як вказує Лессер – всі перехідні ноти співати обома звукоутвореннями поперемінно. Оскільки спільно-регістрова ділянка в той час визначалася трьома – чотирма нотами, то вправи на зміну регістрів проводилися в дуже вузькому діапазоні.

Проблемі регістрового вчення присвячені праці М.Гарсія – сина “Трактат про мистецтво співу” (1843 рік); в Росії – це роботи О.Варламова “Повна школа співу” (1840 рік), Г.Ніссен –Саломан “Повна школа співу” (1881 рік).

М.І.Глінка в своїй роботі “Вправи для вдосконалення голосу” звертав увагу на розвиток дихання співаків під час помірної співу, перш за все він зміцнював середні звуки діапазону, а вже потім верхні та нижні, тому й метод його названий концентричним.

Вокальні вправи М.І.Глінки та створена пізніше “Повна школа співу” О.В.Варламова – все це значна епоха в російській вокальній педагогіці. Тут значно відбиваються всі принципи, на яких базується спів, враховані особливості дитячого голосу. Глінка вважав, що спів дитини повинен бути ніжним, сріблястим, дзвінким, таке звучання – необхідна умова розвитку

голосу. Голосоутворення повинно бути вільним, природнім, середньої сили звучання, рівним від першої до останньої ноти. О.Варламов, як і М.Глінка, особливого значення надавав слуху, артикуляції, наспівності, співу в зручній теситурі, не припускаючи форсування звуку. В методиках того часу з'являються вказівки на залежність чистоти інтонації від емоційного стану виконавця; даються рекомендації не брати занадто багато дихання, співати, починаючи з головного регістра, звуком легким, рівним протягом усього діапазону.

У вітчизняній вокально-педагогічній літературі вчення представлене в хрестоматії „Методологія співу” перекладами багатьох методичних робіт минулого російською мовою, зробленими відомим дослідником вокального мистецтва К.М. Мазуріним. У цій роботі часто зустрічається поняття „вчення”, яке автор пов'язує і зі ставленням композиторів того часу до поетичного тексту, і з побудовою співацького голосу, і з процесом утворення звуку. Першим же досвідом його вивчення є доповідь В.А. Багадурова „Вчення про регістри людського голосу”, прочитана в Московській консерваторії 16 жовтня 1928 року. У книгах В.А. Багадурова, І.К. Назаренка, Д. Євтушенка та М. Михайлова - Сидорова, Л.Б. Дмитрієва вчення про співацький голос окремо не висвітлюється [60,26-40].

В XX ст. регістри співацького голосу вивчаються науково. Це праці Р. Юссона „Співацький голос” (1960 рік), В. Чапліна „Регістрова пристосованість співацького голосу” (1977 рік) та інших авторів. Р.Юссон виокремлює п'ять основних груп педагогічних методів:

- 1) методи прямого впливу на установки й рухи м'язів;
- 2) методи, які впливають на тембр, забарвлення голосних шляхом зміни цього забарвлення (принцип компенсації голосних);
- 2) методи закріплення внутрішніх відчуттів;
- 4) методи внутрішніх волевих наказів;
- 5) методи, які змінюють звукоутворення за рахунок виникнення під час співу зворотних зв'язків між слуховим органом і гортанню. Ці автори

звертали увагу на необхідність розвитку регістрових звукоутворень на початковому етапі постановки голосу, тому що ця робота прямо впливає на діяльність голосових складок, розкриває голосовий матеріал співака фізіологічно, виявляє акустику звучання, розробляє систему вірних внутрішніх відчуттів й установок, м'язову та тембрально-звукову пам'ять, вокальний слух [91].

В ХХ ст. виникають основні питання щодо звучання дитячого хору, а саме регістрове звучання дитячих голосів. Нові тенденції розвитку дитячої хорової творчості спричиняють появу теоретичних досліджень методичних розробок у галузі розвитку та охорони дитячого голосу.

В 1914 році з'явився переклад англійського методичного посібника Д.Бетса, в якому викладені важливі принципи виховання дитячого голосу та його вікові особливості. Д.Бетс виступає проти всілякого крику, не рекомендує використовувати крайні звуки діапазону, вважає, що гучний спів призведе до порушень голосу, тому виступає за дзвінке головне звучання, виконання режиму та правил гігієни голосу.

Деякі музиканти не лише використовували, але й розвивали кращі передові традиції минулого, додавали в них новий зміст. І.П.Пономарьков ще в той час враховував темброві особливості дитячого голосу, використовував індивідуальний підхід до кожного виконавця в хорі, застосовував вправи, що виконуються зверху вниз, що тим самим давало легке й дзвінке дитяче звучання. В його посібниках відображені закономірності співацького процесу з урахуванням вікових особливостей дітей.

В своїй педагогічній праці А.Ф.Гребнев ґрунтувався на віковому принципі, він вважав, що у дітей від 6 до 12 років необхідно попереджати й викорінювати погані звички в співі, якими є форсування звука та невірна артикуляція. Гімнастика голосу засобом співу повинна базуватись на вивченні фізіології дитячого голосу. Незважаючи на те, що для дітей молодшого віку А.Ф.Гребнев рекомендував емпіричний метод навчання співу й недооцінював свідомість учнів цього віку, все ж він застосовував послідо-

вну методику й намагався формувати спів легкий, дзвінкий, “теплый”, простоту фразування.

Розвитку музикальності в процесі навчання співу присвячені роботи Ю.Б.Алієва (1965р.), Д.Е.Огороднова (1981р.); вихованню та охороні дитячого голосу - праці В.А.Багадурова “Виховання та охорона дитячого голосу” (1953р.), “Початкові прийоми розвитку дитячого голосу” (1954р.).

В своїх дослідженнях щодо реєстрового звучання дитячих голосів науковці прийшли до двох протилежних точок зору. О.М.Малініна та І.І.Левідов нормативним вважали фальцетний дитячий спів (спів у головному реєстрі). Наукові дослідження проводилися І.І.Левідовим у 1933-1941рр. Він вважав, що природно лунаючи голос дитини молодшого віку обумовлений лише крайовою коливальною манерою голосових зв'язок. І.І.Левідов у своїх спостереженнях почав застосовувати метод стробоскопії, використовуючи стробоскоп власної конструкції. В працях І.І.Левідова не розглядається питання про дихання, відсутні також розробки таблиць діапазонів голосів. Наукову роботу лікар-фоніатр І.І.Левідов проводив сумісно з практиками – педагогами - вокалістами О.М.Малініною та С.І.Гіммельфарб. Практична вокальна робота, яку очолювала О.М.Малініна, давала чудові результати. Основні принципи навчання дітей співу, які розробили І.І.Левідов та О.М.Малініна, були визнані вірними: неприпустимий форсований спів, як при навчанні, так і під час концертних виступів, необхідна правильна артикуляція, вільне ненапружене дихання, індивідуальний тембр, емоційна виразність й технічно правильне відтворення. Бажано володіти головним резонатором, виховувати у дітей дзвінкість, сріблястість звучання, поступово розвивати перехід від фальцетного до мішаного звучання, в залежності від вікових особливостей. Послідовники цієї точки зору рекомендували фальцетну манеру звукоутворення, пояснюючи її необхідність нерозвиненими м'язами голосового апарату дитини.

Протилежної точки зору дотримувався В.А.Багадуров. Він вважав,

що грудне звучання, як і фальцетне, природне і також притаманне в дитячому віці, особливо у хлопчиків. Грудний регістр необхідно розвивати як основу голосу, а на цій основі будувати фальцетне звучання. Ця точка зору В.Багадурова заслуговує поваги, хоча в той час була заснована лише на емпіричних спостереженнях автора. Розробки В.А.Багадурова дали поштовх для розвитку нових методик у вокальному вихованні дітей, які в наш час базуються виключно на використанні грудного звучання голосу.

Прибічниками поглядів В.А.Багадурова є Д.Е.Огороднов та його послідовники. Методика комплексного музично-співацького виховання розроблялася Д.Е.Огородновим протягом більше ніж 25 років на базі шкіл-інтернатів Ленінградської області та Москви. Найбільш широко ця методика застосовувалась на заняттях хорового класу в загальноосвітній школі №47 міста Ліпецька(директор І.А.Ушакова). Книга Д.Е.Огороднова «Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе» у скороченому варіанті була перекладена на болгарську мову. Своїм головним завданням ця методика ставить обережне виховання голосу, збагачення його природного тембру й на цій основі комплексний розвиток усіх музичних здібностей. За думкою Огороднова, сучасна методика музичного виховання повинна бути комплексною, щоб розвивати всі задатки творчих здібностей вихованців, у тому числі їх музичні здібності, інтелектуальну та емоційну активність.

Співацький апарат є рухливий апарат зі складною системою м'язів, який володіє високою чуттєвістю й пластичністю, багатою нервовою структурою. Д.Е.Огороднов узгоджував рухи рук і співацького апарату, виокремлював їх у більш складну й одночасно досконалу систему. Автор побудував систему спеціальних вправ, де все починається з простішого, з легкого виконання руху, а кожна наступна вправа дещо відрізняється від попередньої, ускладнюється. Таку послідовність вправ Д.Е.Огороднов назвав «минимальным шагом программы», що є важливою особливістю даної методики, так само, як і застосування наглядних схем алгоритмів.

Всі алгоритми створені в суворій музичній формі й включають в себе вирішення завдань не лише постановки голосу учня, але й розвиток у нього ладового почуття, почуття метро-ритму й музичної форми. У центрі даної методики стоїть питання про повноцінне функціонування голосового апарату не лише учнів, а й самого педагога.

Методика комплексного музично-співацького виховання включає в себе шість видів художніх музичних рухів у колективній хоровій роботі:

- 1) художнє тактування;
- 2) робота по алгоритму постановки голосу й виховання вокальних навичок й музикальності;
- 3) ладо-вокальні жести;
- 4) декламація з жестикуляцією;
- 5) допоміжні рухи при вокальній роботі над піснею;
- 6) пошуки виразних рухів під час слухання музики.

Перші три види рухів автор називає дидактичними, тому що кожен з них суворо регламентований і потребує точності у виконанні їх форми. Останні мають творчий характер, оскільки є імпровізаційними по формі й довільними за емоційним змістом.

У роботі по постановці голосу в академічній манері Огороднов рекомендує спиратися на мовленнєві навички, котрі значно випереджають вокальний розвиток. На допомогу педагогам у вокальній роботі Д.Е.Огороднов пропонував слідкувати оком за рухом руки для того, щоб слух навчився слідкувати за голосом. Необхідно виявляти й розвивати спочатку нижній відрізок діапазону голосу, а потім середину, тому що фундамент голосу – внизу діапазону, там же його тембр й вільна, виразна артикуляція.

Таким чином у першому розділі ми проаналізували стан наукової, вокальної та методичної літератури з проблем охорони та формування співацького голосу школярів та юнацтва. На основі цих теоретичних положень будуються наступні розділи нашого дослідження.



## Розділ 2

### Вікова фізіологія та особливості дитячих голосів

#### 2.1. Анатомо – фізіологічні та реєстрові особливості дитячого звукоутворення

Голос забезпечує чутність мови на великій відстані. У поняття людського голосу входить уява про будь – які звуки, що виходять із гортані людини, незалежно від їх складності й соціальної значущості: від рефлексного крику новонародженого до модульованого голосу знаменитого оратора чи співака. Голос є одним із засобів чутності, виразності, емоційного й змістовного значення мови.

Самі елементарні прояви голосу виявляються в таких реакціях людини, як стон, крик, гучний позіх, сміх і навіть звучний кашель. По якості цих реакцій можна судити про стан голосових зв'язок маленької, ще не гово-рючої дитини, й дорослої людини при порушенні голосу.

Фізичними ознаками будь – якого звука є: сила, зумовлена величиною амплітуди коливань; висота, що залежить від частоти коливань; тривалість звучання і тембр, визначений домішкою до основного тону додаткових обертонів з різними частотами ( деякі з них покращують тембр голосу, а інші можуть погіршити його ).

Сила звука голосу залежить від сили повітря, що видихається , і сили змикання справжніх голосових зв'язок.

Висота звука голосу визначається ступінню натягнення, довжиною й товщиною голосових зв'язок: на низьких і середніх тонах вібруючі голосові зв'язки подовжуються і потовщуються, вони мають в цей час вид двох товстих напружених м'язових валиків, які щільно стиснуті один до одного,

розкриття їх проходить на короткий момент, коливання проходять у перпендикулярному напрямленні до потоку повітря, звук виходить багатий обертонами ( тонами, які доповнюють основний тон ), металевий. При підвищенні тону голосу зв'язки скорочуються й становляться тоншими; при фальцетному звучанні голосові зв'язки мають вид плоских, сильно розтягнутих широких і тонких пластинок, причому повне закриття їх не відбувається навіть під час найбільшого зближення голосових зв'язок.

Тембр – забарвлення, якість звука голосу. Тембр характерний: а) для голосу кожної людини; б) для кожного мовленнєвого звука, що вимовляється з голосом. У першому випадку він залежить від будови й функціонування всього голосового апарату, у другому випадку – від артикуляційного укладу, притаманного кожному звуку.

Координована й складна мінливість усіх цих якостей створює усе багатство звучання голосу й забезпечує якість інтонації та виразності як усної мови, так і співу людини.

Дитячий голос відрізняється від голосу дорослої людини за всіма показниками: по силі, висоті, тембру.

В наш час існує дві теорії голосоутворення. Більш стара, так звана міоеластична ( вона існує вже майже 100 років ), вважає, що голосовий м'яз коливається пасивно, голос утворюється при спільній дії двох факторів: а) підкладкового тиску повітря і б) дії маси й натягнення голосового м'язу.

Більш нова – нейрохронаксична теорія. Її автор – французький фізіолог Юссон вважає, що при утворенні голосу краї голосового м'язу розходяться активно в результаті нервового імпульсу на скорочення цього м'язу. Кількість імпульсів, що йдуть до голосового м'язу по нижньогортанному нерву ( зворотному ), відповідають частоті основного тону голосу людини. В останні роки обговорюється правильність цих теорій.

Фізіологічні ознаки голосоутворення тісно пов'язані з психічним станом виконавця, тому необхідно враховувати цей важливий аспект у во-

кальній педагогіці та вокальному вихованні дітей.

Дослідження у сфері загальної психології значно розширили уявлення про педагогічні аспекти процесу вокального виховання. С.Л.Рубінштейн говорить, що «при поясненні будь – яких психічних явищ особистість виступає як воєдино пов'язана сукупність внутрішніх умов, через які відбуваються усі зовнішні впливи ( до внутрішніх умов включаються й психічні явища – психічні властивості й стани особистості)» [80, 241]. «Усе в психології особистості, що формується, так чи інакше зумовлене зовнішньо, але ніщо в її розвитку не виводиться безпосередньо із зовнішніх умов», - зазначав учений. І далі: «зовнішні впливи дають той чи інший психічний ефект, лише переломлюючись через психічний стан суб'єкта, через стрій думок і почуттів, які у нього склалися» [80, 315].

Емоційні переживання, як суб'єктивна форма існування потреб, виступають способом існування об'єктивного змісту, відображеного в індивідуальній психіці. При цьому суб'єктивний психічний образ, на думку В.К.Вілюнаса, ніби поділяється на два паралельних «прошарки»: в одному з них репрезентовані «чисті» образи речей винятково пізнавального відображення, а в іншому – оцінки цих образів суб'єктом, відношення, емоції. Пізнавальний «прошарок», який відображає об'єктивну дійсність, слугує для емоційно – смислових процесів суб'єктивного «прошарку» своєрідною потенційною схемою. Суб'єктивний прошарок виникає при необхідному збігові двох умов: актуалізації певної потреби і відповідного їй предмета відображення [79, 31].

Засобами вокальної музики учні пізнають навколишню дійсність і себе в ній, безпосередньо чи опосередковано виражають своє ставлення до життя.

Спостерігаються значні відмінності в музичному розвитку дітей залежно від їх індивідуальних особливостей. Одні з них «музичні» за всіма показниками, інші відрізняються своєрідним поєднанням окремих музичних здібностей. Музичний розвиток розуміється як перехід від вияву прос-

тих, нижчих форм естетичних ставлень і здібностей до складніших і вищих. Поява нових якостей у цих ставленнях і здібностях свідчить про те, що музичний розвиток відбувається.

Розглянемо основні анатомо-фізіологічні та реєстрові особливості дитячого звукоутворення в контексті з урахуванням вікових особливостей учнів, їх вокальних можливостей.

Звукоутворення є результатом взаємодії дихальних і артикуляційних органів з голосовими складками. Умовою правильного звукоутворення є вільно відкритий рот, вивільнена щелепа, активні губи.

Велику роль у звукоутворенні відіграє співацьке дихання. В залежності від віку дихання видозмінюється. Дихання повинне бути глибоке й рівномірне.

Початковий момент роботи голосових складок і дихання називається атакою, або способом взяття звука. Атака звука визначається різною взаємодією голосових складок і дихання. Розрізняють три види атаки: тверду, м'яку і придихальну.

При твердій атаці голосові складки зімкнуті до початку звучання і струмінь повітря їх ніби прориває, зумовлюючи активний початок співу, зв'язки змикаються щільно, звук виникає енергійний, твердий. При м'якій атаці змикання відбувається одночасно з виникненням звука, що зумовлює його спокійне і плавне звучання, зв'язки змикаються менш щільно, звук утворюється м'який. Під час придихальної атаки складки змикаються із запізненням, не повністю, уже після початку видиху, тому звучання спочатку позбавлене чистоти інтонування, звук береться з «під'їздом» до точної висоти. Найчастіше з усього придихальна атака свідчить про хворобу горла, можливо вузлики на зв'язках, загальній млявості зв'язок, слабкому видиху та видиху тощо.

Атака є важливим виразним засобом у співі, дозволяє передати різні настрої. Зокрема, ліричний настрій пов'язаний з використанням м'якої атаки, героїчний – з твердою тощо.

У дитячому співі використовується м'яка і тверда атаки. Основу співацького звучання складає м'яка атака звука. Однак, якщо у дітей спостерігається інертність голосового апарата, доцільно використовувати активну, енергійну подачу звука.

Незалежно від виду атаки, потрібне точне відтворення звука. Для цього важливо, щоб діти добре уявляли висоту звука, який потрібно інтонувати.

Робота будь – якої частини голосового апарата відбивається на способі коливання голосових складок – джерелі звука – по типу того чи іншого регістра, що зумовлює основні характеристики співацького звука. Саме тому поняття про оптимальне голосоутворення у дітей визначається регістровим режимом. Якщо фальцетом можна співати практично весь діапазон голосу, а грудним – лише його нижню частину, то фальцетний режим у дитячій співацькій практиці велика кількість фахівців вважає прийнятним, тому що він не дає перевантаження й напруги в голосі. Але грудний регістр не буде перевантаженим, якщо він не перетинає межі свого діапазону. Якщо викладач знає особливості голосу свого учня, вміє вірно формувати співацький режим, то нічого шкідливого для голосу дитини не буде. В академічному співі виникає необхідність використання більш широкого звуковисотного діапазону при наявності усілякої нюансировки та тембральної насиченості. В залежності від індивідуальних можливостей голосу дитини починати необхідно з того голосового регістра, котрий звучить особливо природно. Викладачу необхідно мати на увазі, що один і той самий регістр у різних дітей одного віку звучить по-різному, це залежить від анатомо – морфологічного розвитку й стану всього організму та голосового апарата.

Своєрідність голосоутворення у дітей відкриває перспективу подальшої розробки системи розвитку у них співацького голосу в будь – якому віці з урахуванням індивідуальних особливостей.

Яким має бути звучання дитячого голосу? Природнім, вільним, «срі-

блястим», рівним в усьому діапазоні, інтонаційно чистим, приємним. Таке звучання формується при помірній силі співу, ясній і виразній вимові вокального слова, завдяки рухливості м'якого піднебіння, рівномірному коливанню голосових складок, спокійному, рівному диханні.

Набуття цих якостей вимагає від учителя наполегливої роботи над диханням, звукоутворенням, атакою звука, дикцією, правильним використанням резонаторів, згладжуванням регістрів, звуковеденням, регулюванням сили звучання, рухливістю, округленням голосних тощо.

Формування навички правильного звукоутворення доцільно розпочинати в зоні примарних звуків. Примарними називаються такі співацькі звуки, які в голосі людини звучать найбільш природно і вільно. При співі примарних звуків у роботі голосового апарата з'являється правильна від природи координація між усіма його ланками.

Для більшості дітей зона примарного звучання припадає на звуки фа<sup>1</sup> – ля<sup>1</sup>. Поступово виходячи за межі примарної зони, учні переносять якість звучання примарних звуків на сусідні – вгору і вниз. Корисний тільки той спів, який не викликає напруження.

Основою співу є голосні звуки, які мають яскраво виражений основний тон і можуть розспівуватися. Тому виховання співацького голосу розпочинається з роботи над формуванням вокальних голосних. Від правильного формування цих голосних залежить якість співацького голосу. Голосні звуки народжуються в гортані при взаємодії голосових складок і дихання. Їх якісне формування залежить від правильного використання резонаторів, адже кожна голосна найкраще резонує при відповідній формі рота.

Слід пам'ятати, що правильний співацький звук формується при середній силі звучності й під час помірного вдиху. Навіть незначне форсування звука збіднює його тембр, знижує дзвінкість. Надмірна енергія, витрачена при форсованому звукоутворенні, призводить до неузгодженості роботи голосових органів, навіть до порушень вокальних функцій (пере-

втома, не змикання голосових складок, утворення вузликів на складках тощо). Звучання голосу втрачає м'якість, стає різким, неприємним, інтонаційно неточним.

Щоб запобігти форсованому співу, вчитель сам повинен говорити і співати без будь – якого напруження, бо крикливий спів у дітей часто є наслідком наслідування вчителя. Окрім того, гучна мова і спів швидше втомлюють дітей, їхня слухова увага послаблюється.

Учитель має стежити за звучанням і зовнішнім виглядом учнів під час співу. Почервоніле від напруги обличчя, зведені брови, надута шия є наочним свідченням напруження. Доцільно також обирати такі вправи і пісні, які б запобігали крикливості.

В основі гучної мови й співу лежить утворення голосних звуків. Голосні звуки забезпечують голосову звучність мови, але можливість розуміння її смислового змісту залежить в основному від приголосних. Тому в усній мові головну роль відіграє артикуляція, яка забезпечує стійкість та визначеність звуків, в основному приголосних звуків мови, і другорядне місце належить інтонації; а в співі – фіксована мелодія є однією з суттєвих ознак, тоді як вимова відходить на другий план, тому голосні звуки починають домінувати над приголосними.

Показовими в цьому відношенні є такі факти: коли дорослий, з нормальною вимовою людині трапляється невірною вимовити той чи інший звук у слові, він відчуває якусь нездатність у роті; якщо ж співак фальшиво співає, то він може відчувати незвичне почуття у гортані.

Головну роль у співі виконує гортань разом з процесом дихання. Слух є головним регулятором й коректором співацької поведінки гортані й усього голосового апарата, йому перш за все потрібно приділяти увагу при формуванні голосу. Слух розвивається не одночасно з голосом, як про це часто говорять, а його розвиток і формування повинно йти завжди попереду. Звукові образи накопичуються в слуховій пам'яті ще до їх використання в мові або співі. У цьому відношенні навколишнє середовище відіграє

велику роль. Чим раніше це накопичення відбувається, тим краще.

Звук, що утворюється в гортані, дуже слабкий, його підсилення відбувається під час попадання в порожнини, які називаються резонаторами.

Діапазон співацького голосу завжди ширше, ніж діапазон мовленнєвого, котрий знаходиться в нижній частині співацького діапазону. Для побутової мови достатньо всього 4 – 7 тонів.

Тонке розрізнення мовленнєвих звуків і мовних інтонацій й здатність відтворювати їх настають не зразу, а лише в процесі розвитку мови в цілому; в мовленнєвій і співацькій практиці створюється так зване кінестезії – м'язове відчуття рухів у гортані, але лише при наявності слуху голос може отримувати свій повний розвиток – лише та дитина, що чує, вчиться повноцінно розмовляти й співати: при порушеннях слуху голос стає глухим, монотонним, набуває неприємного тембру. Серед мовленнєвих звуків більш за все страждають голосні ( вони звучать неясно, глухо ), потім свистячі звуки, страждає наголос.

Гарне сприйняття як мови, так і співу забезпечується середньою силою голосу, ясністю вимови, нешвидким темпом та вмінням доносити голос до слухача, тобто спрямовувати звуковий потік у передню частину ротового резонатора.

Різка, пронизлива гучність голосу чинить вплив на вимову, погіршуючи її.

Все вище сказане говорить про те, що як мовленнєвий, так і співацький голоси представляють собою складні, багатогранні умовно-рефлекторні функції мозку людини, що формуються під впливом навколишнього соціального оточення.

Одночасно з мовленнєвим голосом розвивається і співацький. Розвиток співацького голосу проходить як організовано (на уроках співів, у гуртках самодіяльності ), так і неорганізовано ( в домашніх чи товариських умовах під час наслідування співу оточуючих, почутому по радіо чи на концертах ). Зразки, що обрані для наслідування, часто не відповідають



голосовим даним того, хто їх наслідує.

Розрізняють декілька етапів розвитку дитячого голосу, кожному з яких відповідає певна вікова група.

Немовля часто може кричати в зв'язку з неприємними соматичними відчуттями ( голоду, холоду, болі ), при форсуванні голосу звуки стають напруженими, причому більш низькі звуки стають крикливими, а більш високі – верескливими. Напруження передається і в артикуляційний апарат, спостерігається напруження нижньої щелепи.

Після півтора місяця життя в криках, що виражають незадоволення, залишається твердий голосовий початок, під час лепетання формуються все більш певні голосні й приголосні звуки, які вимовляються на м'якій атаці голосу. Наприкінці другого місяця утворені немовлям мало сформовані голосні набувають різне емоційне забарвлення в зв'язку з його загальним станом.

В цей період спостерігається поява й подальше закріплення вимови як глухих, так і дзвінких приголосних. При подальшому розвитку словарного запасу не виникає особливих складнощів у відмінності між дзвінкими й глухими приголосними.

Гортань маленької дитини у 2 – 2,5 рази менша гортані дорослого, а голосові зв'язки коливаються головним чином лише краями, тому що м'язи ( вокальні ), закладені у товщині голосових зв'язок, ще мало розвинені. Таке коливання голосових зв'язок характерне для фальцету й твердої голосової атаки голосу, що яскраво спостерігається у криках немовляти в перші місяці його життя.

Ще в яслах діти повинні чути кругом себе м'які, спокійні голоси, що промовляють або співають, і ні в якому разі не грубі крики. Найбільш сприятливі умови для музичного й вокального розвитку існують у дитячих садках. Діти співають там щоденно, що дуже важливо для тренажу голосового апарата. В цей віковий період співають діти головним чином за рахунок натягування голосових зв'язок за допомогою зовнішніх, так званих

персне – щитовидних м'язів, внаслідок чого голосок у них малий по діапазону (не більше однієї октави) й невеликий по силі. Різниця в побудові голосового апарата у хлопчиків та дівчаток у цьому віці немає. Велика кількість м'язів ще слабо розвинені.

В яслах та дошкільному віці дитина завдяки наслідуванню легко оволодіває наголосом, як словесним, так і фразовим, а також інтонаціями на вколишніх людей, а діти, що мають музичний слух, зазвичай починають і наспівувати, вірно передаючи голосом музичний мотив почутого.

Дитина в дошкільному віці любить наслідувати голоси тварин, гудків, дзвоників та інших різких звуків, хоча це й не відповідає її голосовим можливостям.

В цілому дитячий голос характеризується такими якостями: голос дзвінкий, у ньому мало обертонів, діапазон його невеликий ( не більше 1 – 2 звуків однієї октави ), сила голосу невелика. Його грудний резонатор малий по об'єму ( місткість дитячих легенів невелика ) і слабкий, тому дихання дитини неглибоке, воно ще близьке по своїм механізмам до життєвого дихання. Таким чином, у дитини переважає верхній резонатор, голос має головне звучання.

Шкільний вік розділяємо на три періоди: 1) домутаційний ( молодший шкільний вік ); 2) мутаційний ( середній шкільний вік – підлітковий ); 3) після мутаційний ( старший шкільний вік - юнацький ).

У домутаційному періоді було встановлено, що якість звуковисотного інтонування тісно пов'язана з використанням голосових регістрів: 1) у фальцетному регістрі домогтися чистоти інтонування легше, ніж в іншому регістрі; 2) в натуральних регістрах інтонація чистіша, ніж при мішаному голосоутворенні; 3) причини фальшивої інтонації на окремих верхніх звуках у співаків пов'язані з регістровим перевантаженням цих звуків; 4) невміння правильно інтонувати мелодію навіть простої пісеньки виникає перш за все із-за використання дітьми виключно грудного механізму голосоутворення. Дітям при грудному регістрі звучання голосу важко правиль-

но інтонувати яку-небудь мелодію в діапазоні більше терції. Часто маючи непоганий музичний слух, вони гудять у межах 2-3-х звуків («гудошники»). Причина в цьому не сенсорна, а функціональна, це відноситься до тих дітей, котрі під час мови використовують лише грудну манеру голосоутворення. Їх мова монотонна, інтонаційно нерозвинена, має вузький звуковий діапазон. Те ж саме відбувається з голосом, коли така дитина природно намагається співати, використовуючи напрацьований у мові грудний механізм фонації. Якщо вчитель зуміє настроїти голос такого «гудошника» на фальцетне звучання, то його звуковисотний діапазон різко розшириться, і дитина зразу ж починає правильно інтонувати, хоча й не привичним для нього тоненьким голосом за рахунок фальцетного режиму голосоутворення. Але виявлене вміння правильно інтонувати в фальцетному регістрі необхідно ще раз закріплювати на наступних заняттях, доки воно не перейде у навичку при будь-якому способі голосоутворення. Таким чином, одна з причин появи «гудошників» міститься у способі звукоутворення. З практичного досвіду Г.П.Стулової відмічено, що робота по налагодженню координації між слухом і голосом у дітей йде швидко лише до певного віку, приблизно до 8 років, чим молодша дитина, тим легше вона перестроюється.

У сфері співу можливості дітей залежать від попередньої музичної підготовки: їх співацький діапазон може складатися від кількох звуків до октави і більше. Водночас у всіх дітей голосовий апарат ще не сформувався, дуже тендітний, змикання складок крайове. Це вимагає обережного й послідовного розвитку діапазону голосу, обмеження сили звучання.

Слід враховувати, що молодший шкільний вік багатий на приховані можливості розвитку, які важливо своєчасно помітити і підтримати. Однаково недопустимо вважати першокласників менш розвиненими, ніж вони є насправді, як і перебільшувати їхні можливості. Вдумливе ставлення до вікових особливостей, фізичного і психічного розвитку дітей дасть учителеві можливість цілеспрямовано, без шкоди для вихованців здійснювати

їхнє музичне навчання і виховання.

Однак не будь – який спів сприяє розвитку учнівського голосу. Неправильне звукоутворення, порушення гігієнічних норм у співі нерідко приводять до захворювання або й втрати співацького голосу. Для того, щоб пісня стала провідником у чарівний світ музики, слід навчати дітей складному мистецтву співу.

У першокласників голосовий апарат дуже тендітний, голосовий м'яз лише починає розвиватися. Звук утворюється при крайовому коливанні голосових складок, які змикаються неповністю. Тому голоси дітей звучать ніжно і слабко, забарвлюючись у верхньому резонаторі. В молодшому віці у дітей переважає верхній (головний) резонатор.

В цілому дитячі голоси відрізняються від дорослих легкістю, прозорістю, дзвінкістю та ніжністю звука. Вони поділяються на дисканти й альти. Дискант – високий дитячий голос, його діапазон  $do^1$  –  $sol^2$ , альт – низький дитячий голос, його діапазон –  $sol_m$  –  $mi^2$ .

7 – 10 років. Голоси хлопчиків та дівчаток в основному однорідні й майже всі – дисканти. Розділення на перші й другі голоси умовне. Звучанню голосу притаманне головне резонування, легкий фальцет, при якому вібрують лише краї голосових зв'язок (неповне змикання голосової щілини). Діапазон обмежений звуками  $re^1$  –  $re^2$ . Найбільш зручні звуки –  $mi^1$  –  $la^1$ . Тембр дуже нерівний, голосні звучать строкато. Необхідно домагатися якомога рівного звучання голосних на всіх звуках невеликого діапазону.

В наступних класах у дітей поступово розвивається голосовий м'яз, окремі його волокна починають мати навкісне, поперечне і подовжнє спрямування, коливання складок перестає бути лише крайовим і голос звучить сильніше і компактніше.

При правильному формуванні голос розвивається плавно як у хлопчиків, так і в дівчаток. У їх голосовому апараті ще немає суттєвих відмінностей. У молодших школярів загальний діапазон голосу може бути досить широким – від  $la$  малої октави до  $mi$  –  $fa$  другої октави. Однак їх робочий

діапазон значно вужчий і коливається в межах  $re^1 - ci^1$  (іноді до<sup>2</sup>). Ця зона найзручніша для слухового сприймання і звукоутворення, тому й повинна в основному використовуватися при навчанні співу.

Якщо навчання співу проводиться правильно, то у 9 -10 років голоси дітей починають звучати особливо гарно. Не випадково цей період називають періодом розквіту дитячого голосу. У хлопчиків він набуває особливої дзвінкості, у дівчаток – рис індивідуального тембрового забарвлення.

У більш старших дітей поступово з'являється грудний резонатор, формування якого – відповідальний період для юного співака.

Мутаційний період розділяється на два: передмутаційний ( 11 – 13 років ) і власне мутаційний – перехідний період ( 13 – 15 років ). Головні характеристики підлітка – це виникнення самосвідомості, а разом з тим потреби у самоствердженні й самовираженні. Підліток вже придбав деякий емоційно – естетичний досвід, знання, здатність до узагальнення явищ дійсності. Підлітковий вік – початок самовиховання. Учень здатний ставити перед собою мету самостійно оволодівати тим чи іншим видом мистецтва. У цьому віці активно розвиваються розумові здібності, підвищується емоційне життя учнів. Про характерні риси звукоутворення в мутаційний період мова йтиметься більш детально у наступному підрозділі.

16 – 19 років – юнацький вік. Голоси розділяються на жіночі та чоловічі. Жіночі: сопрано – діапазон голосу до<sup>1</sup> – соль<sup>2</sup>; альти – діапазон голосу ля<sub>м</sub> – ре<sup>2</sup>. Чоловічі: тенори й баритони – діапазон голосу сі<sub>в</sub> – до<sup>1</sup>. В юнацькому віці необхідно дотримуватись санітарних норм співу, не допускати форсованого звуку, розвивати техніку дихання, обережно розширювати діапазон. Весь співацький процес повинен коректуватися фізичними можливостями дітей та особливостями їхньої психіки.

У літньому віці голос у жінок грубішає, а у чоловіків робиться вище.

Крім вказаних вікових фізіологічно зумовлених змін голосу, змінюється навантаження, що падає на голос у різні періоди життя людини.

В яслах та в дошкільному віці спілкування з навколишнім середо-

вищем проходить у сім'ї чи в дошкільних навчальних закладах і має характер побутової мови. У шкільному віці до цього додається користування розгорнутою гучною мовою під час навчального процесу та уроків співу. Доросла людина користується своїм голосом в залежності від своєї професії й суспільного навантаження: у деяких професіях це навантаження виявляється дуже великим. Це професії артиста, педагога, пропагандиста, керівника гучних цехів на заводі та інші.

## 2.2. Специфіка мутаційного періоду

Важливе питання про формування мутаційного голосу практично вирішувалося давно. Наприклад, автори відомої праці «Метод пения Парижской консерватории», що була видана в 1803 році – професори Гара, Фернандо Менгоцці, Мегюль, Госсек і Керубіні – прийшли до висновку, що займатися співом необхідно в перехідний період. В цій праці даються конкретні методичні рекомендації. Так, на своєму досвіді професори Паризької консерваторії ще в кінці XVIII століття довели, що під керівництвом досвідченого викладача мутація проходить швидше, її закінчення може настати скоріше. Про це свідчать також сучасні дані педагогічних і лабораторних досліджень.

На початку своєї дослідної роботи І.І.Левідов не проводив систематичних спостережень з питань мутації. В його працях зустрічаються суперечливі вислови з цього питання. Але необхідно зробити деякі підсумки досліджень І.І.Левідова. Це стосується, наприклад, питання про мутацію у дівчаток. І.І.Левідов заперечував її існування і на відміну від хлопчиків називав цей період у дівчаток еволюцією. Хоча сам І.І.Левідов не проводив спеціальних досліджень з цього питання, але й не заперечував остаточно можливості мутаційних явищ у дівчаток. У наступних роках це питання знайшло відображення у дослідженнях О.М.Малініної.

Експеримент, що був проведений Н.Д.Орловою, також був присвя-

чений питанню мутації у дівчаток, дослідженню вікових змін дихальних рухів під час співу в перехідний період.

Питання мутації у хлопчиків вивчав старший науковий співробітник Д.Л.Локшин.

Для підкріплення педагогічних спостережень були організовані систематичні ларингоскопічні обстеження голосового апарата всіх учнів з використанням стробоскопа, звукозапису, частково пневмографії.

Дослідження вчених виявили, що заставляти співати мутанта високі ноти, яких немає вже в його голосовому діапазоні, шкідливо, це може відвернути його від співу взагалі. З математичною достовірністю були проведені ці дослідження, в яких обчислювався можливий діапазон, реєстрові межі, характер голосових переміщень.

Звернемось до характеристики передмутаційного та мутаційного періодів.

До 11 років у голосах дітей, особливо у хлопчиків, з'являються відтінки грудного звучання. В зв'язку з розвитком грудної клітини, більш поглибленим диханням, голос починає звучати більш повно й насичено. Голоси хлопчиків чітко розділяються на дисканти й альти. Легкі й дзвінкі дисканти мають діапазон  $re^1 - fa^2$ ; альти звучать більш щільно, з відтінком металу й мають діапазон  $si_m - do^2$ .

У цьому віці в діапазоні дитячих голосів, як і в дорослих, розрізняють три реєстри: головний, мішаний (мікстовий) і грудний. У дівчаток переважає звучання головного реєстра, різниці в тембрах сопрано й альтів ще немає. Основну частину діапазону складає центральний реєстр, що має від природи мішаний тип звукоутворення. Хлопчики користуються одним реєстром, частіше грудним. Межі реєстрів навіть у однотипних голосів часто не співпадають, тому перехідні звуки можуть різнитися на тон і більше. Діапазони голосів деяких дітей можуть бути більше вказаних вище. Зустрічаються голоси, особливо у деяких хлопчиків, котрі мають діапазон більше двох октав. У передмутаційний період голоси набувають темброву

визначеність і характерні індивідуальні якості, властиві кожному голосу. У деяких хлопчиків пропадає бажання співати, з'являються тенденції до співу в більш низькій теситурі, голос звучить нестійко, інтонація утруднена. У дискантів зникає легкість, рухливість. Альти звучать масивно.

З 13 до 15 років проходить мутаційний ( перехідний ) період. Він співпадає з періодом статевого дозрівання дітей. Форми мутації відбуваються по-різному: у одних поступово й непомітно ( спостерігається хрипота й підвищена втомлюваність голосу ), у інших – більш явно й чуттєво ( голос зривається під час співу й мови). Тривалість мутаційного періоду буває різною, від кількох місяців до кількох років. У дітей, що співають до мутаційного періоду, він проходить швидко й без різких змін голосу. Необхідно викладачу в цей період частіше прослуховувати голоси дітей, щоб своєчасно реагувати на всі зміни в голосі.

Розвиток та зміна голосу дитини тісно пов'язані зі змінами та ростом усього його організму, зокрема його голосового апарату й центральної нервової системи.

Найбільш помітне й різке змінення голосу спостерігається у віці від 12 до 15 років, тобто в період статевого дозрівання. В цей час гортань у хлопчиків протягом півроку збільшується у розмірах у 1 1/2 - 2 рази, а у дівчаток - на 1/3. Голосові зв'язки збільшуються у довжину, ширину й товщують, при цьому відбувається перехід від коливання країв голосових зв'язок до коливання всієї їх маси. В цей же час спостерігається збільшення об'єму язика і його «важкість», тобто надмірне напруження його кореня. Положення кореня язика чинить вплив на положення гортані, вона переходить від високого, притаманного дітям положення в більш низьке. Завдяки всім цим змінам втрачається фальцетне звучання ( краями голосових зв'язок ), тобто відбувається втрата верхньої частини діапазону й поява більш низьких звуків – у хлопчиків голос знижується майже на октаву, у дівчаток зміна голосу проходить менш різко.

Зміни у положенні язика, гортані, збільшення всієї маси голосових



зв'язок створює незвичні кінестетичні відчуття у підлітка під час розмови та співу, йому не зразу вдається перебудувати взаємовідносини всіх частин апарату голосоутворення, особливо правильного співвідношення між силою видиху й напруженням голосових зв'язок. Це пояснює те, що голос в цей час стає хриплим, іноді дає різкі переходи з високого тону на низький і навпаки.

Гострий період триває близько трьох місяців, а в окремих випадках 1 – 2 роки. На слизовій гортані в цей час спостерігається більш інтенсивна фарба – так звана фізіологічна гіперемія. Цим періодом завершується перехід дитячого голосу до дорослого.

### **2.3. Охорона співацького голосу як необхідна передумова вокального виховання**

Охорона та формування дитячого та юнацького голосу постають головними завданнями в загальній проблемі здоров'я підростаючого покоління нашої країни. Доведено, що розлад голосу суттєво впливає на загальний розвиток дітей та підлітків, їх нервово-психічний стан, формування мови. У деяких випадках захворювання гортані у дітей та підлітків може спричинити в майбутньому неповноцінність голосового апарату дорослої людини. Порушення голосу, пов'язані з різними захворюваннями голосового апарату, розповсюджені як у дорослих, так і в дітей.

Дослідники свідчать про зростання у дітей хронічних ларингітів. Активність школярів у самостійній творчості, а також недотримання гігієнічних вимог щодо охорони співацького голосу також збільшують кількість патологій голосового апарату. Часто недоліки голосу виявляються у викладачів та вихователів дитячих закладів [42,198]. За даними Московського науково-практичного центру отоларингології було проведено обстеження 2540 дітей та підлітків у віці від 5 до 17 років. Були проведені огляди в школах та дитячих садках (2000 осіб). 325 обстежених виявились учасни-

ками дитячих хорових колективів. 215 дітей було направлено на консультацію до фоніатричного кабінету МНПЦ отоларингології фахівцями районних поліклінік. За даними огляду 2000 дітей дошкільного та шкільного віку з порушенням голосу виявлені 75 (3,5%) осіб. При обстеженні 325 дітей – учасників хорових колективів – захворювання голосового апарату виявлені у 27 (8,03%) осіб. З 215 дітей та підлітків, які були направлені на консультацію до фоніатричного кабінету, захворювання голосового апарату визначені у 196 (91,2%) осіб. Порушення голосу у дітей та підлітків так само, як і в дорослих виявляються у формі функціональних та органічних дисфоній. Серед функціональних дисфоній часто зустрічаються гіпотонусна дисфонія (17,7%) та мутаційна дисфонія (18,1%), а серед органічних – вузлики на голосових складках (29,2%) та ларингіт (19,4%). Клінічна картина захворювання гортані у дітей та підлітків дещо відрізняється від дорослих, що пояснюється анатомо-фізіологічними особливостями гортані цього віку. Основною причиною розвитку порушень голосу у дітей та підлітків є перевантаження голосу, запальні захворювання верхніх дихальних шляхів, та психотравмуючі чинники [10,1-2].

Результати даної роботи свідчать про те, що випадки порушень голосу у дітей та підлітків у практиці сольного співу зустрічаються часто. Тому для вирішення даної проблеми необхідна цілісна система як соціальних, медичних, так і виховних заходів. Дозрівання голосу охоплює довгий період життя людини: з моменту народження до періоду його зрілості. За цей час голос зазнає впливу різних шкідливих чинників, що може призвести до порушень голосового апарату. Невірне користування голосом, яке виникло одного разу й багато разів повторювалось, може спричинити патологічний умовний рефлекс, що фіксує неправильність механізмів голосоутворення й тому слугуватиме основою для функціональних порушень голосу. Отже, академічну манеру співу необхідно розглядати з біоакустичних позицій як максимальне включення захисних механізмів голосоутворення в процесі співочої фонації.

Фонастенія (порушення функції голосоутворення без органічних змін у голосовому апараті) розвивається внаслідок неправильного користування голосом у людей, які мають велике голосове навантаження. Вона може виникати у школярів при великому напруженні голосового апарату. Саме тому вокально-технологічна робота з дітьми повинна проводитися за суворими правилами й обов'язково задовольняти потреби в охороні та розвитку голосу, тобто бути екологічною. Перерахуємо показники, які є захисними механізмами у співі: використання регістрів – захист на рівні гортані, дихання – перенесення значної частини навантаження на трахею та бронхи, ввімкнення енергетики усього тіла, вибрато – загальне балансування, ротоглоточний рупор – система акустичних фільтрів, полегшуючий роботу головного органу – гортані. Необхідно максимально доцільно використовувати режим роботи гортані (регістрів). Особливо яскраво в діагностиці співацьких здібностей дитини виступає таке явище як співацьке вибрато. Вибрато у дітей від природи явище рідкісне, ніж у дорослих. Тому достатньо викладачу почути у дитини вибрато у співі, як це явище зіграє важливу роль у подальшому навчанні вокалу.

Голос та мова дитини формується виключно під впливом сім'ї та засобів масової інформації. Вони(голос та мова) можуть мати безліч негативних явищ, а саме: нерівномірний розвиток механізмів голосоутворення, відсутність координації між слухом і голосом, неадекватність емоційної детонації в мовленні, “гудошники” у співі, хриплі голоси при здоровій гортані, затягнутість мутації у юнаків тощо. Розвиток рухливої сфери голосовидобування та мовлення полегшує розвиток фонематичного слуху у дітей та дорослих, необхідного для засвоєння зарубіжної фонетики. Для компенсації шкідливого впливу необхідні спеціальні навантаження на голосовий апарат, тому що в зв'язку з погіршенням екологічної ситуації гортань людини виконує функцію фільтра, на якому осідають залишки бруду з повітря, відбувається активізація обміну речовин, мікроциркуляція в м'язах й слизовій оболонці гортані.

На ці провідні екологічні чинники звертав увагу відомий фоніатр В. Ємельянов у своїй роботі «Развитие голоса. Координация и тренаж» (1997). Він сформулював основні межі, а точніше табу, яких необхідно дотримуватись у вокальній педагогіці.

1. Принципове табу на використання грудного (не фальцетного) регістра дитячого та жіночого голосу вище “Мі-бемоль” (“Ре - дієз”) першої октави.

2. Принципове табу на використання мовленнєвої форми голосних (чистих голосних) вище “Мі-бемоль” (“Ре-дієз”) другої октави, перехід на маскувальну артикуляцію на основі нейтрального голосного.

3. Принципове табу на використання натурального звучання (відкритого грудного голосу) й чистих мовленнєвих голосних, як основного, переважного способу співу вище “Сі” малої октави – для баса, “Ре” першої октави – для баритона, “Фа” першої октави – для тенора [31,116-117].

Дитячий та жіночий голоси доцільно розглянути в наступному аспекті співацьких режимів:

- від фа-соль малої октави до ре - мі першої, але не вище – “грудний” режим;
- від мі – фа першої до ля – сі другої – “фальцетний” режим;
- від ля – сі другої до мі – фа третьої та вище – може бути “свистковий” режим, але це – сольний варіант.

Спів чинить великий емоційний вплив на слухачів та на самого співака, жоден музичний інструмент не може змагатися з голосом – цим чудовим даром природи, котрий з дитинства необхідно берегти та належним чином формувати.

Спів не лише дає задоволення виконавцю, а й також розвиває його слух, дихальну систему, що тісно пов’язана з серцево – судинною системою, таким чином займаючись дихальною гімнастикою, вокаліст зміцнює своє здоров’я. В Японії, наприклад, де широко розповсюджена дихальна гімнастика, рідко зустрічається інфаркт міокарда. Спів також тренує арти-

куляційний апарат, без активної роботи якого мова людини стає нечіткою, до слухача не доноситься головний компонент мови – її зміст. Правильна чітка мова характеризує вірне мислення.

Голос у людини з'являється з моменту народження (уроджений, безумовний захисний рефлекс). На основі цього рефлексу шляхом створення ланцюжкових, умовно-рефлекторних реакцій, виникає розмовний і співацький голос. У цьому йому допомагають і слух, і зір, і артикуляційний апарат, дуже насичений кінестетичними рецепторами (м'язовими відчуттями).

Співати у дитячому віці не шкідливо, а цілком корисно. Спів допомагає розвитку голосових зв'язок, дихального й артикуляційного апаратів. В дитячому віці необхідно виключити форсований спів, протипоказаний гучний спів навіть у середньому та старшому віці, коли голосові м'язи в цілому сформовані. Співати необхідно вкрай обережно.

Діти часто вважають, що чим голосніше вони співають, тим краще. Але дитина в цей час форсує звук і може навіть втратити голос. Співати потрібно не напружуючись, максимально природно – лише виконуючи ці умови успішно формуються вокальні дані. Співати дуже високо чи дуже низько також небажано, тому що голос може втратити свою дзвінкість та силу. Лише регулярний спів у зручному діапазоні допомагає розвинути голос. Відомо, що діти часто люблять кричати, що наносить шкоду голосовому апарату. При існуванні дефектів голосового апарата дитина співає неправильно, причому складається хибне враження, ніби у неї музичний слух не розвинений. Буває й так, що точно заспівати мелодію дитині заважає простуда (хрипота). Ось чому бажано розмовляти з дітьми про те, як необхідно обережно відноситися до свого голосу.

Терміни, що використовуються як назви порушень голосу: афонія (повна відсутність голосу), дисфонія (розлад голосу), фонастенія (підвищена втомлюваність голосу й пов'язані з нею зниження сили голосу й хрипота при відсутності органічних форм), гугнявий голос і голос

ларингоектомованих. Слід окремо розглядати порушення голосу, пов'язані з різним ступенем зниження слуху, а також голос зтягнутого періоду мутації.

Причини виникнення порушення голосу можна розділити на **функціональні** та **органічні**. **Органічні** можуть бути периферично й центрально зумовленими.

В основі органічних порушень голосу периферичного характеру лежать такі захворювання голосового апарату, як співацькі вузлики на голосових зв'язках, папілломатоз гортані й голосових зв'язок ( бородавчаті пухлини ), стеноз гортані ( звуження гортані ) після дифтерії, поранення, опіку. Вони призводять до деформації гортані й голосових зв'язок і, як наслідок цього, до обмеження їх рухливості. До органічних порушень відноситься також голос ларингоектомованих ( тих, що перенесли видалення гортані під час раку або туберкульозі гортані ).

Органічні порушення голосу центрального характеру спостерігаються при різних видах дизартрій. В залежності від форми дизартрії – паретичної чи спастичної – в основі порушення голосоутворення будуть лежати різні механізми: при паретичній формі рухливість голосових зв'язок обмежена, недостатня, що заважає їх повному змиканню; при спастичній формі спастичне напруження гортанних мускулів може призвести до перекриття голосових зв'язок або до зближення помилкових голосових зв'язок, внаслідок цього голос або зовсім не буде звучати ( афонія ), або буде грубим, хриплим ( дисфонія ).

За останні роки різко підвищилася кількість осіб з **функціональними** захворюваннями гортані, що пов'язано, на думку багатьох дослідників, з підвищенням навантаження на нервову систему, психіку людини. Захворювання гортані, що утруднюють мовне спілкування, знижують працездатність і створюють загрозу професійної придатності.

Проблеми голосового перенапруження торкаються не лише дорослих, а й дітей. Частота дисфоній у дошкільному віці особливо значна, що

пояснюється недостатньою зрілістю м'язових і нервових елементів гортані, невірною фонацією, а також голосовими зловживаннями, котрі виражаються у схильності до крику. У сучасних школярів найбільш часто з'являються причини функціональних і органічних змін голосового апарату: гучні мова та крик, недотримання правил охорони та гігієни дитячого голосу в хорових колективах, несвоєчасне лікування гострих і хронічних захворювань верхніх дихальних шляхів.

Зменшення звучності голосу, поява хриплості або афонії розглядається як ознака захворювання гортані. Адже під час непрямой ларингоскопії у деяких хворих зі зміненним голосом не виявляється органічних змін у гортані. Такі розлади вважаються функціональними. Функціональні захворювання гортані можна поділити на 3 основні групи:

1. Дисфонії ( поділяються на гіпотонусні, гіпертонусні, спастичні ).
2. Афонії ( паретичні і спастичні ).
3. Фонастенії ( гострі й хронічні ).

Голосоутворення та мовотворення здійснюється завдяки координованій діяльності дихального, голосового та артикуляційного апаратів, взаємодія яких забезпечується й контролюється корою головного мозку.

Функціональні дисфонії виникають при порушенні цієї координації на будь – якій ділянці й проявляються багатством суб'єктивних симптомів, котрі можна розподілити на дві основні групи: загально неврологічні та місцевого розладу. Як правило, виникненню симптомів дисфонії передую певний невротичний стан хворого, що характеризується невірноваженістю характеру, різкими коливаннями настрою, запальністю, великою вразливістю, плаксивістю, порушенням сну – всі ці ознаки відносяться до загально неврологічних розладів. Каталізатором для появи місцевих порушень, що характеризують порушення голосу, є переживання, пов'язані з ускладненнями на роботі, неприємностями в сім'ї, іноді – перенесеними респіраторними захворюваннями. На думку дослідників, більшість функціональних порушень голосу є місцевими, тобто гортанним проявом не-

врозу. З'являються вони переважно в осіб мовних професій [71, 1-2].

Дисфонія характеризується грубим, глухим, здавленим голосом при напруженні дихального апарата, а також м'язів глотки, гортані, шиї.

І афонія, і дисфонія можуть бути зумовлені функціональними причинами.

При функціональній афонії спостерігається повна відсутність голосу, хворий говорить лише пошепки, але під час кашлю чути гучний звук голосу.

Розрізняють такі види функціональних афоній: а) паретична афонія, котра характеризується раптовою втратою голосу, відмічається функціональна в'ялість м'язів гортані; б) спастична афонія – різке перенапруження всього голосового апарату; в) паретикоспастична афонія – спостерігається підвищена діяльність фальшивих зв'язок і знижена діяльність справжніх зв'язок і навпаки.

Фонастенія – порушення функції голосоутворення без органічних змін у голосовому апараті; наявні швидка втомлюваність і переривання звучання голосу або ж деякі зміни сили, висоти (важко виконуються високі звуки), тембру голосу – його хрипота. Всі ці явища мають нестійкий характер.

Прояви неправильного звучання голосу набагато різноманітніші, ніж відсутність і хриплий голос.

Для характеристики голосу, що відхиляється від норми звучання, існує велика кількість визначень: слабкий, форсований, крикливий, верескливий, грубий, сиплий, хриплий, здавлений, горловий, заглиблюючийся, тремтячий, перервний, глухий, закритий, носовий, гугнявий, монотонний тощо. В основі кожного з вказаних відтінків якостей голосу лежить певний, не характерний нормальному звучанню голосу механізм, розуміння якого допоможе виправити дефект.

Визначення слабкий, форсований, крикливий, верескливий говорять про зміни сили голосу.



Слабкість голосу може залежати або від слабкості дихального апарата, або від недостатньо енергійного змикання голосових зв'язок; останнє частіше всього буває при паретичності зв'язок ( так звана гіпокінезія ). Якщо змикання уповільнене, затримується, то виникає втеча повітря до початку мови – утворюється голос з придиханням.

Форсований, різкий звук говорить про надлишок напруги (гіперкінезії ) голосових зв'язок або навіть про існуючі гіперкінезії в районі гортані; якщо напруження падає на низькі тони, голос звучить крикливо, якщо ж на високі тони, то виникає верескливий голос.

Під час затиснення гортані зовнішніми м'язами ( що може бути пов'язано з підйомом гортані, кореня язика ) або м'язами плечового поясу ( під час переповнення легенів повітрям ), до чого іноді додається перемикання голосових зв'язок, виходить здавлений горловий звук; тривале користування ним призводить до стомлюваності голосових зв'язок, а іноді й до зриву голосу.

Визначення переривчастий, тремтячий вказує на порушення плавності звучання, причинами чого можуть бути гіперкінези, судороги в районі м'язів гортані або дихальних м'язів. Захлинаючийся голос найчастіше буває при мові на вдиху, тобто при дискоординації дихання й голосоутворення, що спостерігається під час хвилювання, поспішності, а також при тахілалії, баттаризмі.

Приглушено звучить голос, що застряє в задній частині ротової порожнини й тому швидко затухає. У протилежність приглушеному голосу відрізняють дзвінкий, тобто правильно направлений в передню частину ротової порожнини і там резонуючий. Під час мови із стиснутою, малорухомою артикуляцією, особливо губ і щелеп, виникає закритий звук голосу. Так званий білий звук є результатом постійної, малорухомої посмішки на обличчі людини, що говорить. Тріскучий голос залежить від скороченого звучання голосних й утрировки приголосних, що спостерігається у людей, що заїкаються та у глухих.

Носовий, гугнявий відтінки голосу є показниками попадання частини повітря в носоглотку. Гугнявий відтінок вважається більш значимим ступенем носового звучання, притому більшості звуків. Він спостерігається при розщілинах м'якого й твердого піднебіння, а також при паралічах м'якого піднебіння після дифтерії, при псевдобульбарній та бульбарній дизартрії.

При подразненнях та набуханні як всієї гортані, так і самих голосових зв'язок і навіть лише при накопиченні слизу в гортані змикання голосових зв'язок неповне, нещільне, через них проривається так зване дике повітря, внаслідок чого голос звучить сипло. Сиплий голос спостерігається також у період мутації голосу. Хриплий голос – наступний, більш сильний ступінь сиплого голосу. Причинами його можуть бути затікання, пухлини в гортані, папілломатоз, стеноз гортані, порушення іннервації голосових зв'язок, тобто парези й паралічі м'язів гортані й голосових зв'язок. Іноді в разі ускладнень коливань справжніх голосових зв'язок з'являються коливання фальшивих голосових зв'язок, їх коливання більш грубе. Голос, що звучить фальшиво, характеризується іноді як квакаючий, спостерігається як при органічних порушеннях голосу, так і при невротичних. При звуженні діапазону голосу як по силі, так і по висоті він робиться монотонним.

Розглянемо головні аспекти гігієни співака. Молоді виконавці повинні дотримуватись раціонального харчування, співвідношення у часі харчування та співу, постійного режиму дня, роботи, відпочинку, фізичних рухів та сну. Для співаків корисні усі види спорту при дотриманні помірності у навантаженні, крім тих, котрі порушують еластичність дихання. Необхідно запобігати палінню та вживанню алкоголю під час співу, небажані різкі зміни температури. Бажано дотримуватись регулярності та помірності голосового навантаження, перерв у співі, особливо для початківців. Необхідно запобігати стомлюваності нервової та м'язової в результаті роботи. Правильний спів – важливий критерій співацького довголіття, а

ускладнений спів – шлях до стомлюваності й втрати голосу.

Первинне обстеження при скаргах на порушення голосу повинно мати комплексний характер, тобто включати обстеження отоларинголога, невропатолога та логопеда. Для цих цілей дуже важливо зібрати відомості про причини появи порушень, його протікання, про стан самого хворого в теперішній час, зокрема про стан слуху, гортані, голосових зв'язок, усієї мови в цілому і про відношення хворого до стану свого голосу. Лікар – отоларинголог вирішує питання про необхідність і про характер лікування вух, гортані, голосових зв'язок. Лікар – невропатолог у разі потреби призначає загальне лікування, а логопед позначає об'єм і план необхідного логопедичного впливу. Таке обстеження допоможе розкрити причину порушення голосового апарату, вибрати найбільш вірний метод впливу. Важливого значення має профілактика захворювання голосу, яка повинна починатися з раннього дитинства, причому особливого значення вона набуває в період мутації. Профілактика повинна складатися з наступних розділів: власне профілактика, формування здорового голосу й постійне його тренування. Необхідно вживати профілактичних заходів, щоб запобігти захворюванню на застуду організму, що часто призводить до хвороби слухового та голосового апаратів. В розпаленому стані не можна пити холодну воду, купатися, співати, особливо на морозі. Важливо утримуватися від гучної мови, від співів під час грипу, ларингіту, тому що перенапруження голосових зв'язок в цей час може призвести до серйозних хронічних порушень голосу. Не можна співати та кричати після бігу чи сильного хвилювання, тому що це робить дихання неорганізованим, перерваним і порушує правильне голосоутворення. Не можна постійно кричати у побуті та при співі, зловживати твердою атакою звука. Негативне значення має наслідування голосу іншої людини як в мові так і в співі, а також невірно підібраний по діапазону пісенний репертуар шкільним учителем співів чи керівником самодіяльного гуртка. В період статевого росту підліткам не рекомендуються заняття співами, хоча є випадки, що період мутації легко

проходить у тих дітей, які раніше займались вокалом та користувалися своїм голосом без напруження. Режим та охорона голосу необхідні на всіх вікових етапах життя людини. Жінкам не рекомендується співати під час менструальних періодів та вагітності [74,10].

Існують різні види діяльності, в яких голос та мова використовуються як основне знаряддя праці, особливо в несприятливих акустичних, психологічних та екологічних обставинах (стреси, шумовий фон, пил, хімія тощо), що є шкідливими для голосу. Особливо корисним є переваги дихання через ніс, глибина дихання та об'єм легенів. Існують захворювання функціональні та запальні, алергія слизової дихальних шляхів. До найбільш розповсюджених захворювань голосового апарату належать: гострі респіраторні захворювання, фарингіт, ларингіт, трахеїт, бронхіт. До захворювань голосових складок відносять: не змикання, крововилив, вузлики, парез. Несприятливими захворюваннями для голосу є нежить, гайморит, фронтит, ангіна, хронічний тонзиліт. При всіх цих захворюваннях співакам необхідно негайно звертатись до лікарів й ні в якому разі не проводити самолікування.

Також необхідно пам'ятати про вплив психічних травм: сильні емоції відображаються на диханні та голосоутворенні. Патологічні механізми особливо легко фіксуються у невротиків. Надзвичайною формою функціонального порушення голосу є істеричний мутизм – раптова й повна втрата голосу при неможливості навіть шепітної мови, що може бути пов'язане з сильним переляком. Істерична німота часто переходить у заїкання.

## **Висновки до розділу**

Другий розділ нашої роботи розкрив питання щодо вікової фізіології та особливостей дитячих голосів. Окремими підрозділами висвітлені анатомо – фізіологічні та реєстрові особливості дитячого звукоутворення,

специфіка мутаційного періоду та охорона співацького голосу. На основі фізичних ознак голосу, реєстрових пристосувань під час фонації, способів звукоутворення, розвитку мови та вокального слуху робимо висновки про те, що необхідно формувати співацький голос дітей, починаючи з раннього періоду, базуючись на індивідуальних особливостях звукоутворення кожного вихованця, дотримуючись режиму, гігієни та охорони співацького голосу. Слід зазначити, що слух (зокрема вокальний слух) необхідно розвивати з раннього дитинства, тому що він є запорукою успішного формування не лише мови дитини, а й співацького голосу. Були проаналізовані й узагальнені етапи розвитку дитячого та юнацького голосу, кожному з яких відповідає певна вікова категорія. Зокрема, специфіка мутаційного періоду пов'язана з ростом усього організму й функціонуванням центральної нервової системи. У другому розділі досліджуються причини виникнення порушення голосу, використовуються медичні та фоніатричні тлумачення цих процесів. На основі вище сказаного робимо висновок, що формувати співацький голос дитини можна на різних вікових етапах: до появи мутації використовувати при цьому необхідно академічну манеру співу у жіночому варіанті, після проходження мутації юнацький голос формується по типу чоловічих і жіночих голосів. Саме академічний спів корисний при формуванні співацького голосу, тому що з біоакустичних позицій цей спів розглядається як максимальне включення захисних механізмів голосоутворення в процесі співочої фонації. Якість професійного навчання вокальному мистецтву буде залежати від багатьох чинників, які ми розглянемо в наступному розділі.

## **Розділ 3**

### **Методика вокальної постановки голосу школярів**

#### **3.1. Основні принципи та закономірності вокального виховання дітей та юнацтва**

Мистецтво, у тому числі й вокальне мистецтво, виступає способом цілісного виховання духовного світу особистості, а не лише художнього чи естетичного виховання.

Музичне виховання може здійснюватися лише в зв'язку з навчанням, коли слух та голос розвиваються в сприятливих умовах, коли учні мають можливість зосередитися, відчувати й усвідомити красу й силу впливу музики, вміти виконувати пісні на належному художньому рівні, розвивати свій смак.

Виразність вокального виконання є ознакою вокальної культури. Стан усіх галузей сучасної системи освіти та виховання надихає педагогів різного фаху вести пошук нових методів, нових підходів і концепцій навчання. Не є виключенням і все, що пов'язане з голосом: професійний вокал, хорова робота в самодіяльності, вокально – хорове навчання дітей, сценічна мова.

Гарний спів як мистецтво є результатом кропіткої праці. Розвиток співацького голосу дітей стає ефективним на основі правильного співу, у процесі якого повинні формуватися вірні співацькі навички. Виразність виконання формується на основі розуміння змісту твору та його емоційного переживання дітьми. Емоційне переживання у дітей проявляється по-різному. Це залежить від загального та музичного розвитку дитини, особливо від розвитку слуху.

Якими співацькими навичками мають оволодіти школярі? Умовно вони поділяються на навички дихання, навички володіння звуком і навич-

ки володіння словом у співі.

Співацькі навички – це комплекс автоматизованих дій різних частин голосового й дихального апарату, які відбуваються під час співу і залежать від волі співака, його виконавського бажання. В основі співацьких навичок лежить створення й закріплення умовно-рефлекторних зв'язків, утворення гнучких систем цих зв'язків – динамічних стереотипів. Формування співацької навички дозволяє знизити контроль свідомості за відповідними співацькими діями, зосередити увагу на художньо – виконавських завданнях.

Між цими навичками існує тісний взаємозв'язок і взаємозалежність. Так, хороше звучання голосу залежить від правильного дихання, ясної дикції, гарної співацької постави. Кожна навичка є складною дією, яка вимагає уваги до себе, систематичної й наполегливої роботи по її формуванню. Зокрема, навичка володіння звуком включає в себе атаку звука, звукоутворення, використання резонаторів, чисте інтонування, згладжування регістрів, звуковедення, володіння динамікою, рухливість співу тощо.

Розвиток співацьких навичок – це єдиний процес, зумовлений злагоженою роботою дихально – голосового апарату. Яке б конкретне завдання вчитель не ставив (укріпити дихання, вдосконалити дикцію в пісні, домогтися дзвінкості звучання тощо), він має прагнути до комплексного формування всіх навичок у єдності вокальних вимог. Так, працюючи над дикцією, слід одночасно стежити за правильністю дихання, якістю звука. Це зумовлено тим, що орган слуху, голосові органи (гортань, глотка, м'яке піднебіння, ротова і носова порожнини) і органи дихання (легені, діафрагма, міжреберна мускулатура, м'язи трахеї і бронхів) – усе це єдиний складний співацький механізм між ланками якого існує тісний взаємозв'язок, який не можна порушувати.

Постійний зв'язок існує і між центральною нервовою системою та роботою голосоутворюючих органів. Зокрема, кожен звук, проспіваний учнем, залишає слід у центральній нервовій системі (пам'яті). Якщо учень заспівав напружено або, навпаки, в'яло, невиразно вимовляючи слова, і ця

вада не була виправлена вчителем, то й надалі він співатиме з тими ж помилками, набуваючи неправильної навички.

Спів – дуже складна дія, адже учень має одночасно вільно видобувати, правильно формувати вокальний звук, чисто інтонувати, виразно фразувати, чітко вимовляти слова. Зрозуміло, що складність співу вимагає послідовної систематичної й наполегливої роботи по формуванню вокальних навичок. Слід пам'ятати, що навички повинні формуватися у процесі роботи над музичним твором, а не над самими навичками. Формування навички – не самоціль, а засіб співацького виховання. Навчання співу має бути тісно пов'язане з розвитком музичного слуху і музичним розвитком особистості дитини.

Вокальний педагог повинен ставитися до музики як до мистецтва емоційного. Розкриття образного змісту творів, щирість і змістовність почуттєвої сфери вирішуються на основі взаємодії мовної та музичної інтонацій. На першому етапі виховання співака необхідно забезпечувати полегшені вокальні завдання. Це сприяє максимальній концентрації уваги головним чином на вокальних труднощах [37,11].

Вокальне виховання майбутнього професійного співака повинно опиратися на традиційні методичні принципи, під час яких свідомо виробляється еталон звучання голосу за допомогою прослуховування у запису виконання різних дитячих хорів, професійних оперних співаків тощо. При формуванні такого еталону спрацьовує саморегуляція голосового апарату.

Незважаючи на розмаїття існуючих систем та методик педагогу бажано використовувати синтетичний метод вокального виховання та системний підхід у навчанні. Індивідуальні риси характеру педагога, його психологічні особливості та творче обдарування створюють неповторну атмосферу на уроці, так звану авторську програму в організації всього навчально – виховного і виконавського процесу.



### **3.2. Організація навчання сольного співу (результати педагогічної практики).**

З'ясуємо, якою має бути методика навчання сольного співу школярів та юнацтва. Передусім розумною, у вікових межах розвитку голосоутворюючих органів, з урахуванням індивідуальних особливостей дітей. Для цього викладачу слід знати співацькі можливості учнів, механізм і специфіку звукоутворення, дихання, дикції.

Весь процес навчання співу повинен сприяти активному, зацікавленому й творчому ставленню учнів до музики.

З перших уроків у школі слід звертати увагу дітей на якість звучання, вчити їх розрізняти красивий спів, оцінювати його, прагнути до правильного виконання. Щоб виховати у дітей свідоме й критичне ставлення до співу, слід постійно запитувати їх, чи правильно й красиво проспівана пісня, чи сподобалося їм власне виконання тощо. Свідоме ставлення до співу базується на слуховому сприйманні та контролі. Воно може виникнути лише тоді, коли учень почне розрізняти особливості співацького звука, чути його темброві зміни; далі – ступінь округлення звука, позицію звукоутворення тощо. Разом з оцінкою звука буде розвиватися й критичне ставлення до нього.

Уміння чути різні особливості співацького звука, критично до них підходити і розпізнавати за цими особливостями, як працює голосовий апарат, називається вокальним слухом. Розвиток такого слуху – важливе завдання співацького навчання.

Навчання співу починається з формування в учнів уявлення про звук, який слід проспівати. Для пояснення якостей співацького звука доцільно використовувати образні визначання, пов'язані з слуховими, зоровими, просторовими тощо відчуттями (тембр – глухий, дзвінкий, світлий, темний тощо; звучання – м'яке, тверде, стиснуте, в'яле, близьке, далеке, високе, низьке тощо). Використання образних визначень співацького звука дозво-

ляє підключити до вокального процесу емоційний і життєвий досвід дітей, їх образне мислення.

Потрібно прагнути до вираження в співі певного настрою. Спів краще асоціювати з радісним настроєм, тому вправи доцільно брати переважно в мажорі. Головним критерієм правильного звучання має бути якість звука і невимушеність при співі.

Щоб вокальні навички розвивалися успішно, учні повинні усвідомлювати співацькі завдання і спосіб їх виконання. Це вимагає вмілого поєднання пояснень і практичного показу вчителя.

Для молодших школярів у співвідношенні пояснень і показу більшу роль має відігравати приємний, виразний, правильний спів учителя, оскільки вокальний досвід цих дітей ще незначний. Не слід користуватися незрозумілими термінами, звертатися до фізіологічних і анатомічних пояснень, демонструвати дітям складні співацькі прийоми. На перших порах краще частіше показувати практичні прийоми правильного і неправильного звукоутворення.

Для підлітків та старших школярів пояснення мають опиратися на співацький досвід учнів, на образні аналогії, порівняння з слуховими, зоровими, просторовими, руховими відчуттями. Працювати слід у спокійній і доброзичливій атмосфері. Не повторювати погано виконану фразу до того часу, поки не буде точно поставлене завдання.

Важливою умовою успішного формування вокальних навичок є зацікавлене, емоційне і водночас свідоме ставлення учнів до співу. Треба викликати у дітей бажання навчитися гарно співати, захоплюватися образним змістом пісні, прагнути до того, щоб учні діставали насолоду від співу. Важливо наприкінці чверті проводити відкриті академічні концерти для батьків, вчителів, інших учнів, аналізувати вокальне виконання творів, з'ясовувати з учнями, чому саме вони навчилися, яким став їхній спів.

Розглянемо основні методи вокальної постановки голосу, якими повинен користуватись викладач при навчанні дітей сольного співу.

Уявлення про звучання значною мірою створюється безпосереднім показом учителя або ілюстрацією твору в запису. Саме **метод показу** (ілюстрації) дозволяє навчати дітей природнім шляхом. З огляду на те, що діти здатні до наслідування, показ повинен бути правильним, красивим і виразним, наближеним до звучання дитячих голосів. Молодшим школярам, особливо першокласникам, показувати все дуже чітко і точно – якість звука, необхідні штрихи, коли слід брати дихання, логіку розвитку музичної фрази, дещо спрощуючи бажану якість співу; більша, ніж звичайно, протяжність голосних звуків під час співу, більш яскраве замикання слів тощо. Корисним буде показ рухів, необхідних для правильного голосоутворення (рух дихальних м'язів, нижньої щелепи, губ, форма відкривання рота, постава). Усе це повинне поєднуватися з поясненнями, завдяки чому сприймання звука, слухові уявлення, співацькі дії стають більш свідомими.

**Репродуктивний метод** навчання співу полягає у відтворенні учнями співацького звука і повторенні способів роботи голосового апарату відповідно до пояснення і показу учителем.

Засвоєнню співацьких навичок сприяє використання **евристичного методу**, тобто пошук звучання, яке відповідає емоційно – образному змісту пісні.

Найбільш поширений у вокальній педагогіці **фонетичний метод**, суть якого полягає в акцентуванні на мовному досвіді дітей, мовних стереотипах. Адже співацька фонація, хоча й істотно відрізняється від мовної, але формується на її основі. Фонетичний метод ґрунтується на активній роботі артикуляційних органів – частини голосового апарату, який підпорядкований свідомості дитини. Налагоджуючи правильну функцію артикуляційного апарату, ми можемо активізувати роботу гортані й органів дихання.

Спосіб впливу на співацький голос і роботу голосового апарату за допомогою фонем (окремих звуків мови – голосних і приголосних) називається **фонетичним методом вокального навчання**. Щоб правильно вико-

ристовувати цей метод, слід знати, як той чи інший звук впливає на голос і роботу артикуляційних органів і на весь голосовий апарат у цілому.

На основі вище названих методів виокремлюються провідні компоненти навчання сольного співу: співацька постава, співацьке дихання, співацька дикція, чистота інтонування мелодії.

**Співацька постава.** Необхідною умовою вільного, ненапруженого співу є правильна співацька постава, яка сприяє створенню готовності голосоутворюючих органів до дії. Вимога правильної співацької постави – це вже активізація голосового апарату, підготовка його до правильного розподілу м'язових сил при співі.

Учні під час співу повинні стояти рівно, зручно, випрямивши спину, голову тримаючи прямо, опустивши руки. Уся постать повинна виражати готовність до співу.

Якщо діти співають сидячи, стільці повинні відповідати їх зросту. Сидіти треба рівно, не горблячись, не спираючись на спинку стільця чи парти, тримаючи руки на колінах.

Водночас не слід домагатися правильної співацької постави протягом тривалого часу, оскільки необхідність нерухомо сидіти або стояти в одній позі швидко втомлює школярів. Вони намагаються змінити позу на зручнішу. Не варто часто робити зауваження дітям щодо їх постави. На перших порах вона є швидше організуючим моментом перед початком співу.

Доки правильна співацька постава не стане звичкою, вчителю слід постійно стежити за нею, виправляти дітей, заохочувати тих, хто правильно сидить чи стоїть при співі.

**Співацьке дихання.** Правильне співацьке дихання є основою вокальної техніки. Від набуття навички співацького дихання значною мірою залежить формування навичок звукоутворення і дикції.

Існують різні типи співацького дихання. У сучасній вокальній педагогіці найбільш визнаним є так званий косто – абдомінальний (costa - ребро, abdomen – живіт) тип дихання. У ньому беруть участь нижні ребра і

діафрагма, м'язи черевного преса.

Типовий недолік у дітей – поверхове, неглибоке (так зване ключичне) дихання, яке зовнішньо виражається у підніманні плечей.

Для розвитку співацького дихання не слід звертатися до відокремлених від звука вправ, оскільки вони мало ефективні. Робота дихальних м'язів під час співу тісно пов'язана з роботою гортані і верхніх резонаторів. Тому співацьким дихання стає тільки у процесі фонації.

Правильність співацького дихання залежить від правильності вдиху, який може бути різним залежно від характеру пісні. Перед тим, як співати пісню, що йде в помірному або повільному темпі, треба взяти спокійне, глибоке дихання. Коли ж пісня виконується в швидкому темпі, то вдихання і перед початком співу, і між фразами буде швидким, коротким.

Набирати повітря треба безшумно, не піднімаючи плечі, так, щоб нижні ребра розсувалися трохи вбік і живіт ледь помітно випинав уперед. Вдих рекомендується проводити одночасно через ніс і рот. Під час вдиху в дітей має виникати відчуття легкого позіхання, яке розширює глотку і готує форму резонаторів. На початковому етапі вокальної роботи слід привчати дітей брати дихання за рукою вчителя.

Регулятором тривалості співацького вдиху є довжина музичної фрази. Особливо важливо вибирати твори з короткими музичними фразами. Якщо музична фраза виявилася для дітей надто довгою, то у процесі розуміння її можна трохи прискорити, а потім сповільнити до потрібного.

Під час вдиху необхідна невелика затримка дихання, потім починається поступовий видих. Відсутність моменту затримки дихання, потрібної для накопичення необхідного тиску під голосовими складками, викликає інтонаційно неточний звук.

Найбільш складним у співацькому диханні є економне видихання під час співу, розподіл повітря на цілу фразу. У співака повинне бути таке відчуття, ніби він не видихає повітря під час співу, тобто відчуття «опори» на дихання. При збереженні під час видиху вдихального відчуття голос

звучить, незалежно від нюансу, соковито й наспівно. І навпаки, спів на залишковому диханні позбавляє звучання цих якостей, робить його без тембровим і в'ялим.

Слід домагатися того, щоб діти до кінця доспівували кожен музичну фразу в пісні. Вимога доспівувати мелодію красивим звуком до кінця фрази не передихаючи, підтримана показом руки вчителя, завжди дає хороші наслідки, якщо таке завдання посилює дітям. Конкретне, зрозуміле завдання допомагає учневі організувати своє дихання.

Учителю слід враховувати, що при голосному співі порушується злагожена робота співацького апарату: дихання стає напруженим, судорожним, м'яке піднебіння – пасивним, голосові складки втрачають пружність і рівномірність коливання. Щоб уникнути напруженого, форсованого звучання, не слід вдихати надто багато повітря. Надмір повітря, тиснучи на складки, призводить до неточної інтонації. Від перебору повітря виникає м'язове напруження в голосовому апараті, у тому числі й скутість артикуляційних органів, що веде до погіршення дикції, швидкої втомлюваності.

Навчаючи дітей вільному, ненапруженому співу, слід пам'ятати, що неголосний спів може становити загрозу вироблення аморфного звучання, співу без опори на дихання. Тому, уникаючи форсованого співу, потрібно домагатися співу «на диханні», активної подачі звука. Менша сила звучання не тільки не повинна зменшувати активності співу, а, навпаки, збільшувати її.

**Співацька дикція.** Співацька дикція – це ясність, розбірливість, правильність вимови тексту у співі. Вона є наслідком знання і розуміння тексту, відчуття музичного образу і бажання донести його до слухачів, систематичної роботи над формуванням навички словотворення.

Вокальна дикція вимагає активності артикуляційного апарату, який складають такі голосоутворюючі органи: губи, язик, м'яке піднебіння, щелепи, гортань з голосовими складками, зуби. Млявість артикуляції (малорухливі губи, язик, нижня щелепа, мало відкритий рот) є однією з

основних причин поганої дикції при співі – голосні і приголосні не мають необхідної ясності та чіткості, звук набуває одноманітного й невиразного характеру. Іноді спостерігається й інший недолік – перебільшена дикція, яка позбавляє голос необхідної вокальності. При цьому деякі діти не співають, а ніби декламують текст пісні.

Слід пояснити учням, що вокальна мова має свої особливості, оскільки носіями вокального звуку є голосні. Тому при співі голосні звуки максимально протягуються, а приголосні звуки вимовляються коротко, швидко.

В українській мові розрізняють 6 основних (*a, o, y, e, u, i*) голосних звуків. Розглянемо особливості звукоутворення цих фонем.

Голосний *a* зручна для співу. При її вимові ротоглоточний канал набуває рупороподібної форми, положення гортані близьке до співацького. Через це *a* часто використовується як основна голосна для вироблення вокального звучання. Вона допомагає краще за інші голосні вивільнити артикуляційний апарат, виявити природний тембр голосу.

Голосний *o* сприяє підняттю м'якого піднебіння, створює відчуття позіхання і положення глотки при округленні звуку, допомагає зняттю скучності. Рекомендується при надто близькому і плоскому звучанні.

Голосний *y* найглибша і «темна» голосна, тому не використовується при глухому звучанні голосу, у активізує голосові складки, стимулює роботу губів. Корисна в роботі з дітьми: активізує в'яле м'яке піднебіння, губи і голосові складки, допомагає позбутися плоского звучання.

Голосний *i* найдзвінкіша з усіх голосних звуків. Вона настраює на головне резонування, допомагає зібрати й наблизити звук. Використовується при глухому, затемненому звучанні. При вимові *i* гортань піднімається, тому ця голосна протипоказана при затиснутому горловому звучанні. Оскільки голосна *i* утворюється при значному скороченні голосових складок, активному їх змиканні, вона особливо корисна при сипові.

Голосний *u* незручна для співу, оскільки її артикуляція пов'язана з

напруженням кореня язика і тому може викликати або збільшити скутість горла і горлові призвуки.

Голосний *е* теж не завжди зручна для артикуляції, тому її доцільно використовувати тоді, коли голос на цій голосній звучить краще, ніж на інших. Сприяє активній атаці.

Складні голосні *є, ї, ю, я* складаються з двох звуків, утворених з *й* та голосних *е, і, у, а*. Під час їх співу перший звук миттєво змінюється іншим, більш протяжним звуком. Слід стежити за тим, щоб не спотворювалося звучання другого звука. Спів складних голосних сприяє формуванню зібраного, близького, яскравого і високого звучання відповідних простих голосних, а також активізації голосових зв'язок у момент атаки. При горловому призвучі і затисненні кореня язика ці голосні слід виконувати обережно.

Приголосні звуки виникають у ротовій порожнині. Її органи (язик, м'яке піднебіння, губи) утворюють перешкоди потоку дихання і звукових хвиль, і цим самим утворюють шуми, які й називаються приголосними звуками. За участю голосу й шуму приголосні поділяються на сонорні й шумні.

Сонорними (лат. *sonore* – звучно, голосно) називаються приголосні, що складаються з голосу й шуму з перевагою голосу – *л, м, н, р, в*. Ці приголосні (як напівголосні) можуть звучати, тому мають важливе значення для співацького голосоутворення і широко використовуються у вокальних вправах. Вони допомагають знайти головне резонування, сприяють м'якій атаці звука. *Л* і *м*, як приголосні попереднього укладу, наближають звук; *м* і *н* посилюють резонування носової порожнини; *р* добре активізує дихання і скорочення голосових складок.

Шумні приголосні, що складаються з голосу й шуму з перевагою шуму або з одного тільки шуму, поділяються на дзвінкі (*б, г, д, ж, з*) й глухі (*к, п, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ*).

Голосні і приголосні звуки утворюються одними й тими ж органами.



Активна вимова приголосних викликає посилене скорочення стінок ротоглотки, перетворюючи її у резонатор з твердими стінками, завдяки чому збільшується дзвінкість голосних під час співу. Ось чому чіткіша вимова приголосних сприяє яскравішому звучанню голосу.

У вокальних вправах найчастіше використовуються дзвінкі приголосні, оскільки на цих звуках активніше працюють голосові складки і вони мають висоту звучання.

Положення артикуляційних органів при утворенні різних приголосних звуків може позитивно або, навпаки, негативно впливати на наступну голосну. Зокрема, вимова приголосних *к* і *г* добре піднімає м'яке піднебіння. Ці приголосні допомагають утримувати м'яке піднебіння піднятим, сприяють його активізації. Водночас вони пов'язані з напруженням кореня язика, тому їх використання може ще більше розвивати горловий призвук, якщо він є.

Губні приголосні (*б, м, н*) добре активізують губи, а языково – губні (*ж, в, ф*) – ще й язык.

Вимова приголосних *т* і *п* пов'язана із значним натиском струменя повітря. Тому ці приголосні можуть використовуватися для активізації дихальної функції.

Приголосні *б, д, р*, які утворюються при значному опорі артикуляційних органів струменю повітря, корисні не тільки для стимуляції роботи дихання, але й голосових складок. Вони ж, особливо приголосний *д*, формують тверду атаку.

Уміле поєднання голосних і приголосних дозволяє вчителю впливати на якість звучання голосу. Наприклад, з метою активізації м'якого піднебіння і подолання плоского звучання корисно використовувати склади *ку* і *гу*. Для округлення звука і досягнення зібраного звучання рекомендуються склади *ду, да, льо, мо*. Дзвінкому світлому звучанню сприяють склади *ді, зі, мі, лі, ля* тощо.

Учитель повинен знати механізм вимови, щоб контролювати дії ді-

тей, а зустрівшись з неправильною вимовою, показати і пояснити учням техніку утворення звуку. Зокрема, при вимові голосної *а* нижня щелепа опускається і рот розкривається найсильніше, на *у* губи витягуються, на *о* рот повинен мати форму овалу тощо. Залежно від характеру пісні вимова приголосних може бути твердою або м'якою. Деякі приголосні (наприклад, *р*), треба здовжувати, наче подвоювати (*pp...*), деякі промовляти коротко (*с, ш, т*), особливо наприкінці слова. Діти часто неохайно вимовляють приголосні, що замикають слово. У таких випадках, крім пояснення і показу, дуже допомагає диригентський жест точного і легкого зняття звуку. Диригентський жест викладача активізує увагу учнів, їх дихання й дикцію під час навчання сольного співу.

Слід поступово підводити школярів до засвоєння основного правила вокальної орфоєпії: приголосний звук, що замикає склад, відноситься при співі до наступного складу, даючи голосному звуку свободу і час для звучання. Спочатку діти засвоюють це правило, наслідуючи вчителя, а далі починають свідомо підходити до відкриття складів. Можна для наочності виписувати слова пісні на дошці, «неправильно» ділити їх на вокальні склади:

Ще-дрі-во-чка ще-дру-ва-ла, до ві-ко-нця при-па-да-ла:

«Чи вже на-пе-кла? Не-си ско-рі-ш до ві-кна!»

Учні, як правило, погано відкривають рот при співі, у них малорухлива нижня щелепа, напружені м'язи, які її піднімають, що стає причиною горлового призвуку. При затиснутій нижній щелепі неможлива хороша вокальна дикція, оскільки ротова порожнина мала для формування вокальних голосних.

Щоб діти під час співу добре відкривали рота, треба, щоб вони розуміли смисл слів, виділили головне слово, яке визначає зміст фрази. Затискування щелепи нерідко має психологічні причини: сором'язливість, страх. Тому велике значення має доброзичлива атмосфера на уроці.

Хорошого відкриття рота домагаються на голосних *а, о, у*. Корисні

вправи на *дай, най, гай, май* тощо. Сполучення *ай* примушує добре відкрити рота, опускаючи нижню щелепу. Можна використати такий прийом: легким натисканням пальця на підборіддя допомогти нижче опустити нижню щелепу. При неодноразовому повторенні цього руху опускання щелепи стає звичним рухом. Діти можуть перевіряти правильність відкривання рота шляхом натискання пальця на щоку. Якщо палець проходить між зубами, - рот відкритий правильно.

Корисний прийом активної вимови слів у ритмі мелодії, пошепки, з чіткою артикуляцією. Цей прийом не тільки укріплює дихальні м'язи, сприяє появі відчуття опори на дихання, але й тренує артикуляційний апарат.

Типовою помилкою учнів є виділення ненаголошених закінчень слів. Тому слід дотримуватися музичного фразування, що відповідає смислу виконуваної пісні, стежити за дотриманням смислових наголосів у словах.

Не збігання наголосів у словах з наголошеними музичними частками (якщо це трапляється в пісні) слід долати таким вокальним прийомом – пом'якшувати звучання сильної музичної частки, на яку припадає ненаголошений склад тексту, і навпаки, дещо виділяти слабку музичну частку, на яку припадає смисловий наголос у співі або фразі.

**Чистота інтонування мелодії.** Неодмінною умовою виразного співу є правильне інтонування мелодії, в якій найбільше виявляється музичний зміст пісні. Правильна інтонація залежить від багатьох чинників, передусім – від музично – слухових уявлень дітей, розвитку їхньої слухової уваги. Учитель повинен привчати учня слухати себе і товаришів, оцінювати звучання голосу. Доцільно якомога частіше практикувати спів без супроводу, який активізує музично – слухові уявлення учнів. Чистому інтонуванню сприяє гармонічна підтримка на інструменті. Складні для інтонування уривки корисно співати в уповільненому темпі, спочатку мотивами, а вже потім – фразами. Добрі наслідки дає затримування на звуках, складних для інтонування. До складних випадків інтонування належать ходи на великі

секунди (особливо висхідні), а також інтонування в мінорі.

Слід обов'язково давати учням ладо-тональну настройку. Це може бути спів учнями одного звука, у той час як учитель дає акордову послідовність – грає тонічний тризвук, низку тонічних, субдомінантових і домінантових акордів тощо. Основний момент настроювання – зосереджене вслухання в звучання. Далі пропонується проспівати почутий звук «про себе». У момент беззвучного співу школярів учитель може кілька разів повторити звучання тризвуку. Після цього учні повторюють звук вголос на певні склади.

Відчутні труднощі викликає робота з дітьми, що неточно інтонують. Учителю слід розрізняти причини, які викликають фальшивий спів дітей: недостатньо розвинутий музичний слух; відсутність координації між слухом і голосом; відсутність слухової уваги, низька збудливість слухового аналізатора; шкідливі для співу звички, наприклад, крикливість співу; затиснута нижня щелепа, а звідси – перенапруження кореня язика і в'ялість губів; пасивність або, навпаки, надмірна активність дітей тощо.

Причиною фальшивого співу нерідко виявляється відсутність координації між слухом і голосом. Як правило, у цих дітей не розвинута слухова увага, вони не вміють вслухатися в звуки, порівнювати їх за висотою, не вміють слухати себе. Такі діти не звикли співати і переносять висоту розмовного тону (*сі малої – ре-мі<sup>1</sup> октави*) на спів.

З часом більшість дітей, що неточно співають, поступово самі по собі «вирівнюються» у співі. Але вчитель, що володіє методикою роботи з такими учнями, може значно прискорити цей процес. Зокрема, хороші результати дає використання прийомів «атаки» верхнього регістру дитячого голосу, тобто початок співу на високих звуках; звуконаслідування на високих тонах (наприклад, «відповідь зозулі»); уявний спів «про себе», а потім із закритим ротом, показ рукою напрямку руху мелодії, звільнення нижньої щелепи (у положенні добре відкритого рота), а звідси – і гортані, від перенапруження тощо.

Активізації слухової уваги учнів сприяє поставлене вчителем завдання порівняти і знайти краще за якістю звучання із двох варіантів, проспіваних учителем чи окремими учнями. Наступний прийом активізації слухової уваги – заохочення найменших успіхів учнів, що створює позитивний емоційний тонус, підвищує працездатність. Ефективним прийомом є співання звука подумки, музичної фрази, з чіткою, хоча й беззвучною артикуляцією при одночасному прослуховуванні даного звука чи фрази. Беззвучна артикуляція активізує голосоутворюючі органи, а правильне звучання ніби моделюється в свідомості учнів.

Слід уважно стежити за тим, щоб діти надмірно не піднімали і низько не опускали підборіддя, бо це свідчить про неправильне положення гортані; не нахиляли голови у різні боки, оскільки важливо зберігати правильне (вертикальне) положення гортані.

В умовах індивідуальних занять робота педагога-вокаліста з дітьми повинна проходити в декілька етапів. Перший етап необхідно спрямовувати на оволодіння натуральними регістрами голосу, починаючи з того регістрового режиму, до якого схильний голос дитини від природи. На другому етапі формується навичка свідомого використання регістрів у певному діапазоні. На третьому етапі відбувається довільне ввімкнення, стрибок з одного регістра в інший; необхідно формувати вміння поступово й плавно переходити від фальцетного регістра до грудного через мікстовий при його поступовому тембральному збагаченні. На четвертому етапі слід закріплювати й удосконалювати здібність учня довільно користуватися голосовими регістрами під час співу. Тривалість кожного етапу залежить від кількості проведених занять, педагогічного впливу, сприйняття учня та його музичних здібностей.

## **Висновки до розділу**

Третій розділ присвячений методиці вокальної постановки голосу школярів. Розглядаються основні співацькі навички, пояснюються методи вокальної постановки голосу ( метод показу, репродуктивний метод, евристичний метод, фонетичний метод ). Класифікуються компоненти навчання сольного співу – співацька постава, співацьке дихання, співацька дикція, чистота інтонування мелодії. Розвиток вокального слуху є важливим завданням співацького навчання. В третьому розділі виокремлюються провідні етапи роботи педагога – вокаліста.

Дослідження, які були проведені нами під час проходження педагогічної практики та 10 – річний досвід вокально – педагогічної роботи, дають змогу зробити наступні висновки: якість та результативність вокального виховання дітей та юнацтва буде залежати від систематичності занять, володіння методикою постановки голосу, індивідуальними вокальними та загальними музичними здібностями учнів, а також комфортним психологічним кліматом під час організації навчання сольного співу.

## **Заключення**

Дослідження по нашій темі проводилось на основі теорій, наукових розробок та практичних досліджень видатних педагогів – вокалістів, фоніатрів, отоларингологів, науковців, які займались проблемами постановки голосу дітей. В роботі висвітлені основні аспекти вокального виховання дітей та юнацтва у контексті режиму, гігієни та охорони співацького голосу. Наводяться статистичні дані Московського науково – практичного центру отоларингології по кількості захворювань голосового апарата у дітей та підлітків. Систематизовані основні співацькі режими дитячих, жіночих та чоловічих голосів, наводяться параметри гігієни співака та профілактики захворювань голосового апарата.

Робота в даному напрямку може бути продовжена й розширена більш детально, якщо дослідження проводити в спеціальних лабораторіях при науково – дослідних центрах, використовуючи мікроларингоскопію, стробоскопи й прилади, що визначають час максимальної фонації голосних звуків, інтенсивність голосу й середню частоту коливань голосових зв'язок.

Підсумовуючи такі науково – практичні дослідження можна впровадити нові напрямки вокального виховання й навчання підростаючого покоління.

## Список використаної літератури

1. Абдулин Э.Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования: Учеб. пособие. – М.: Прометей, 1990. – 186с.
2. Айкина Л.П. Методика детского вокально-хорового воспитания: Учеб. пособие для студентов музык. фак. вузов культуры и искусств / Л.П. Айкина; Науч. ред. О.Ф. Турчина; Алт. гос. ин-т искусств и культуры. - Барнаул: Изд-во АГИИК, 2003. - 129 с.
3. Алиев Ю.Б. Пение на уроках музыки: Метод. пособие для учителей нач. школы.— М.: Просвещение, 1978. – 175с.
4. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие для муз. вузов/Е.А. Ручьевская и др. — Л.: Музыка, 1988. — 349с.: нот. ил.
5. Аналіз хорового твору: Методичні рекомендації на допомогу студентам III-IV-го курсів музично-педагогічних факультетів педвузів України. Ч. 2. — Суми, 1993.—24 с.
6. Анфилов Г.Б. Физика и музыка.— М.: Детгиз,1962.—191с.
7. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании/Ред. и вступ. ст. Е.Орловой.— М., Л.: Музыка, 1965. – 151с.
8. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. — М.: Музгиз, 1967. — 320 с.
9. Василенко Ю.С. К истории отечественной фонологии. – М.:МНИИ уха, горла и носа. – [www.yandex.ru](http://www.yandex.ru).
- 10.Василенко Ю.С. Нарушение голоса у детей и подростков. – М.: МНПЦ отоларингологии КЗМ. – [www.yandex.ru](http://www.yandex.ru).
- 11.Васина-Гроссман В.А. Вокальные формы. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1963. — 36 с.: нот. — /Муз. формы и жанры/.
- 12.Вилкорезова Л.А. Формирование вокальных навыков на начальном этапе обучения //Педагогічна Сумщина. - 2003. - №3. - С. 24-26.



13. Вопросы анализа вокальной музыки: Темат. сб. науч. тр. /Киев. гос. ордена Ленина консерватория им. П.И. Чайковского. — К., 1991. — 153 с.
14. Гарсиа М. Школа пения. М.: Музгиз, 1956. Ч. 1 и 2.
15. Гладкая С. О формировании певческих навыков на уроках музыки в начальных классах//Музыкальное воспитание в школе. Вып.14. — М.: Музыка, 1979. С.24-31.
16. Глушенко А.Г. Особенности развития детского голоса. Курсовая работа. — Иркутск, 2003. — 23с.
17. Головащенко М. На вершині слави//Музика. — 2003. -№3. —С.26.
18. Голубєв П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. — К.: Муз. Україна, 1983. — 62 с. — /Музикантові-педагогу/.
19. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. — К., 2000. — 40 с.
20. Губко О. Традиції української вокальної школи// Народна творчість та етнографія. — 2000.—№5-6.—С.128-129.
21. Демчишин М.С. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів: Навч. посібник. — К., 1996.
22. Детский голос / Под ред. В. Шацкой. — М., 1970. — 180 с.
23. Дмитриев Л.Б. В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр. О воспитании лёгких женских голосов. — М.: Музыка, 1974. — 64с.
24. Дмитриев Л.Б. Голосообразование у певцов. — М.: Музыка, 1962. — 56с.
25. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 1968. — 676с.
26. Дні науки: За підсумками науково-дослідної роботи в 2004 році. Програма. — Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2005. — 92 с.
27. Добровольская Н., Орлова Н. Что надо знать учителю о детском голосе. — М.: Музыка, 1972. — 32с.

- 28.Дьяченко Н.Г. и др. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях/Н.Г.Дьяченко, И.А.Котляревский, Ю.А.Полянский.— К.:Муз. Україна,1987. — 110с.
- 29.Дюпре Ж. Искусство пения. — М.: Музгиз, 1955.
- 30.Дяченко Л.В. Режим та охорона співацького голосу. Збірник наукових праць. — Суми, 2006.
- 31.Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренаж: Учебно-методическое пособие для учителей музыки и пения, хормейстеров и вокалистов /Оформление обложки А. Лурье. — СПб.: Лань, 1997. — 192 с.
32. Єлісовенко Ю. Розвиток діапазону голосу: з досвіду театральної педагогіки//Мистецтво та освіта. — 2000. - №2. — С.52-54.
- 33.Жорнова О. Сходінки до співацької майстерності//Мистецтво та освіта. — 2002. — №1. — С.4-8.
- 34.Збірник програм та методичних рекомендацій з естетичного виховання. — К.: Освіта, 1994. — 104 с.
- 35.Зданович А.П. Некоторые вопросы вокальной методики.— М.,1965.
36. Зеленецька І. Методика роботи з нечисто інтонуючими учнями на уроках музики//Мистецтво та освіта. — 2000. - №1. — С.27-38.
- 37.Іванова Ю.М. Дитяча хорова культура Харківщини останньої третини ХХ ст.: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства .— Харків, 2001.— 20с.
- 38.Ільїна Генсіцька. Анатолій Кочерга: "Я оцінював серцем..."//Музика. — 2005. - №1-2. — С.8-10.
- 39.Итоги деятельности культурно - досуговых учреждений Алтайского края за 2003 год/ Ком. адм. Алт. края по культуре и туризму, Алт. краев. центр нар. творчества и досуга; Ред. Е.Л. Овчинникова. — Барнаул, 2004. — 62с.
- 40.Кочнева И.С., Яковлева А.С. Вокальный словарь. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1988. — 68с.

41. Курсова, дипломна, магістерська: що про них потрібно знати?: Методичні рекомендації до виконання та оформлення науково – дослідних робіт студентів / Укл. Гнаповська Л.В., Ляной Ю.О., Огієнко О.І. – Суми: СумДПУ ім.. А.С.Макаренка, 2001. – 36 с.
42. Логопедия: Учебник для студентов дефектол. фак. пед. вузов /Под ред. Л.С. Волковой, С.Н. Шаховской.— М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1998. – 680с.
43. Луканин А., Перепёлкина А. Вокальные упражнения на уроках пения в общеобразовательной школе.— М., 1964.
44. Луканин В.М. Мой метод работы с певцами. — Л.: Музыка, 1972. — 48с.
45. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца. — Л.: Музыка, 1977.
46. Львов М.Л. Из истории вокального искусства.— М., 1964.
47. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1,2.— Львів, 1999-2000.
48. Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса. — К.: Музична Україна, 1988. — 138 с.
49. Магістерська робота: методика написання і захисту: Навчальний посібник для освітньо-кваліфікаційного рівня повної вищої освіти „магістр” /Л.І. Воротіна, В.Є. Воротін, С.О. Буткевич. — К.: Вид-во Європ. ун-ту, 2004. — 81 с.
50. Малинина Е.М. Вокальное воспитание детей.— М.— Л.: Музыка, 1967. – 88с.
51. Мар М. Исцеление музыкой. Новый взгляд российских учёных на лечение заболеваний методом музыкально-акустической терапии//Музыкальная жизнь. – 2005. - №6. – С.13-16.
52. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению: Учеб. пособие для студ. пед. ин-тов. — М.: Просвещение, 1987. — 95с.
53. Методические рекомендации по формированию исполнительских

- умений и навыков в молодежном вокальном ансамбле: В помощь студентам музыкально-педагогических факультетов пединститутов, руководителям вокальных ансамблей общеобразовательных школ, ПТУ. — Сумы, 1989. — 28с.
54. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва: До 100-річчя з дня народження /Літ. виклад М. Головащенко. — 2-е вид. — К.: Муз. Україна, 1985. — 80 с.
55. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. — Л., 1977.
56. Морозов В.П. Вокальный слух и голос. — М.—Л., 1965.
57. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. — Л.: Наука, 1967. — 204с.
58. Москалец О. Голос корифея українського співу ХХ століття (Нові видання альбомів із записами Бориса Гмирі)// Народна творчість та етнографія. — 2002.—№5-6.—С.106-107.
59. Москалец О. Доля, довша за життя//Музика. — 2003. - №5-6. — С.24-26.
60. Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів): Збірник наукових праць. — К., 1991. — 116 с.
61. Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах: Сборник статей по материалам Всеукраинской научной конференции 10-11 мая 1994 года /Сост. и ответственный ред. А.Г.Стахевич. — Сумы: СГПИ им. А.С.Макаренка, 1995. — 107с.
62. Мур Д. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке: Пер. с англ./Предисл. В.Н.Чачавы.— М.:Радуга,1987. — 432с.
63. Назаренко И.К. Искусство пения: Очерки и материалы по истории, теории и практике худож. пения: Хрестоматия. — 3-е изд., доп. — М.: Музыка, 1968. — 308с.
64. Науменко С.І. Музично-естетичне виховання дошкільнят: Програма та методичні рекомендації. — К.: Магістр—S, 1996. — 96 с.: нот.
65. Ніколаї Г.Ю. Методологія та технологія науково-педагогічних до-

- сліджень: Навч. посібник для студентів музично-педагогічних факультетів вищих закладів освіти та аспірантів. - Суми: Редакційно-видавничий відділ СДПУ, 2000.-108с.
66. Орлова Н.Д. О детском голосе. — М.: Просвещение, 1966. — 56с.
67. Основные тенденции развития детского хорового творчества на современном этапе (на примере ведущих детских хоровых коллективов г. Минска). - [www.QLE.RU/120x60 Gold](http://www.QLE.RU/120x60Gold).
68. Охорона дитячого голосу: Методичний лист. — К., 1974. — 47 с.
69. Пекерская Е.М. Вокальный букварь. — М., 1996. — [abcvo-cal@yahoo.com](mailto:abcvo-cal@yahoo.com).
70. Печерська Е.П. Уроки музики в початкових класах: Навч. посібник. — К.: Либідь, 2001. — 272 с.
71. Писаренко Л.А., Шарков А.А. Функциональные расстройства голоса. — Мурманск, 2001. — [www.yandex.ru](http://www.yandex.ru).
72. Постановка голоса и методика обучения пению. Программа для институтов культуры по специальности №2112 «Культурно-просветительная работа» специализация: «Руководство самостоятельным хоровым коллективом (академическим)» /Составители программы: доцент Далецкий О.В., доцент Терехин А.В. — М., 1987. — 28с.
73. Постановка голоса. Програма та методичні рекомендації для вокально-хорових відділень шкіл естетичного виховання /Укладачі: Васильєва Л.Л., методист Обласного методичного кабінету навчальних закладів культури і мистецтв; Величко А.В., викладач Миколаївського державного вищого музичного училища; Олійник О.В., викладач дитячої музичної школи №6. — Миколаїв, 2001. — 26 с.
74. Правдина О.В. Механизмы голосообразования и их нарушения. — [www.yandex.ru](http://www.yandex.ru).
75. Прянишников И.П. Советы обучающимся пению. — М.: Музыка, 1961.

76. Психология. Словарь под ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – 2-е изд., испр. и доп. — М.: Политиздат, 1990. – 494с.
77. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі: Навч. - метод. посібник. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2000. — 272 с.
78. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі: Навч. - метод. посібник. — 2-е вид., доп. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2000. — 216 с.
79. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: Навч. - метод. посібник. — К.: ІЗМН, 1997. — 248 с.
80. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. – М.: Педагогика, 1976. – 416с.
81. Рудницька О.П., Болгарський А.Г., Свистельнікова Т.Ю. Основи педагогічних досліджень. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів, які вивчають дисципліни мистецького циклу.—К.,1998.—143с.
82. Сафронов Б. В. Эстетическое сознание и духовный мир личности. — М.: Знание, 1984. – 95с.
83. Слетайтесь голуби: Репертуар. сб. для нар. голоса без сопровождения и в сопровождении баяна (ф-но) / Алт. гос. ин-т искусств и культуры.— Барнаул, 2003.—40с.
84. Смаль-Стоцький С. Достойно єсть...//Музика. – 2003. - №3. – С.27-28.
85. Снитовская Г. Первый конкурс имени Бориса Гмыри//Музыкальная жизнь. – 2005. - №3. – С.19.
86. Сольное пение. Программа для музыкальных вузов по специальности «Хоровое дирижирование» /Составитель программы — старший преподаватель Г.Г. Иванова. — М., 1987. —25 с.
87. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: Творчество, исполнительство, педагогика: Исследование.— К.:НМАУ им.

П.И.Чайковского,1997.—272с.

- 88.Стахевич А.Г Западноевропейские традиции оперного исполнительства и опера «Демон» А.Г.Рубинштейна (к проблеме становления русской вокальной школы)//Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах: Сб.н.трудов по материалам Всеукраинской конференции 10-11 мая 1994 года.—Сумы,1995.—С.67-88.
- 89.Стахевич А.Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения: Разработка к теме: «Процесс постановки голоса» для музыкально-педагогических и вокальных факультетов вузов. — Сумы, 1991. — 49с.
- 90.Стахевич А.Г. Регистровые звукообразования певческого голоса в вокальной педагогике. — Сумы, 1989. — 24с.
- 91.Стахевич А.Г. Теоретические основы процесса постановки голоса в вокальной педагогике: Разработка к теме: «Процесс постановки голоса» для музыкально-педагогических и вокальных факультетов вузов. — Сумы, 1990. — 45с.
- 92.Стахевич А.Г. Верди и Вагнер— пути эволюции вокального стиля в европейской опере 40-х XIX века//Проблемная аура австро-германского романтизма: Сб.н.трудов.—К.:НМАУ им. П.И.Чайковского,1993.
- 93.Стахевич А.Г.Искусство Bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков: Монография.— Х.:ХДАК.2000.—155с., нот.
- 94.Стахевич А.Г.Опера «Гугеноты» Дж. Мейербера в художественной культуре французского романтизма//Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб.н. трудов.— Х.,1997.
- 95.Стахевич А.Г.Типы вердиевских голосов в опере «Травиата»//Музыка Западной Европы XVII-XIX веков: Сб.н. трудов.— Сумы,1994.С.22-35.
- 96.Стахевич О.Г. Основи вокальної педагогіки. Ч.1: Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій: Навч. пос. для студ. дир.-хор.

- фак. муз. та пед. вузів. — Х. — Суми: ХДАК — СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. — 92 с.
97. Стахевич О.Г. Сольний спів. Програма для дитячих музичних шкіл і шкіл мистецтв за фахом „Сольний спів” //Педагогічна Сумщина. — 2003. - №3. - С. 16-23.
98. Сто великих вокалістов. — М.: Вече, 2003. — 480с.
99. Струве Г.А. Школьный хор: Кн. для учителя.— М.: Просвещение, 1981. — 191с.
100. Стулова Г.П. Дидактические основы обучения пению: Учеб. пособие /Науч. ред. В.В. Мерцалова; М-во просвещения РСФСР. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. — М.: МГПИ, 1988. — 67 с.
101. Тарапата-Більченко Л.Г. Філософія музики: навчальний посібник для студентів та магістрантів факультету мистецтв. -Суми: СумДПУ ім. .А. С. Макаренка, 2004.-76с.
102. Тарнецкий А.Б. Духовная музыка западноевропейских композиторов XVI-XIX веков: Хрестоматия для жен. и вокал. ансамблей: Учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств по специальности «Нар. художеств. творчество», специализации «Акад. хор»/ А.Б.Тарнецкий; Алт. гос. ин-т искусств и культуры.—Барнаул: Изд-во АГИИК, 2003.—165с.
103. Тевлина В.К. Вокально-хоровая работа//Музыкальное воспитание в школе. Вып.15. — М.: Музыка, 1982. С.43-77.
104. Тевлина В.К. Методика работы над песней (начальные классы) //Музыкальное воспитание в школе. Вып.17.— М.: Музыка, 1986.С.33-41.
105. Тимофеев В. Д. Вокальна музика. — К.: Музична Україна, 1982. — 111с.
106. Тольба В. Учитель співу// Музика.—2003. - №5-6.—С.27-29.
107. Філософський словник / За ред. В.І.Шинкарука. — К.: УРЕ, 1986. — 800с.



108. Фоломеева Н.А. Українська самобутня духовна культура як підґрунтя сучасної технології естетичного виховання дітей /Філософські науки. Збірник наукових праць. — Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. С. 148-153.
109. Форми та методи удосконалення організації педагогічної практики студентів музично-педагогічних факультетів педвузів: Методичні рекомендації. Ч.2.—Суми, 1993.—25с.
110. Фучито С., Бейер Б. Дж .Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо/Пер. с нем. Е.Е. Швед . — 2-е изд.— Л.:Музыка, 1967.—78с.: нот.
111. Халабузарь П.В. и др. Методика музыкального воспитания. Учеб. пособие для муз. училищ и училищ искусств/П.В.Халабузарь, В.С.Попов, Н.Н.Добровольская.— М.: Музыка, 1990. – 175с.
112. Черноиваненко Н.М. Формирование творческих способностей младших школьников в певческой деятельности//Музыкальное воспитание в школе. Вып.14.— М.: Музыка, 1979. С.57-65.
113. Чишко О. Певческий голос и его свойства.— М. – Л.: Музыка, 1966. – 48с.
114. Шафран Б.І., Шафран Л.Б. Музыка в школі. Вокальні та ритмічні вправи: Посібник для вчителя.—Тернопіль: Навчальна книга—Богдан, 2001.—64с.
115. Шпильова В. Вокальний звук у дитячому хорі (з досвіду роботи)//Мистецтво та освіта. – 2002. - №2. – С.12-19.
116. Шудря Е.П., Шинкарук В.И. и др. Искусство в мире духовной культуры.— К.: Наукова думка, 1985.—238с.
117. Юрко О.О. Вокальне виховання дітей та юнацтва в закладах загальної додаткової освіти: Методичний посібник для вчителів музики загальноосвітніх шкіл, керівників вокальних гуртків, студентів диригентсько-хорових факультетів музичних та педагогічних вузів.— Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2005.—138с.

118. Юссон Р. Певческий голос.— М.: Музыка, 1974.— 261 с.: ил.
119. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: Навч. - метод. посібник.— К.: ІЗИН, 1998.— 160 с.
120. Якубовская Т. Об изданиях вокально-хоровой литературы для детей//Музыкальное воспитание в школе. Вып.14. – М.: Музыка, 1979.С.103-120.
121. Ярославцева Л.К. Зарубежные вокальные школы.— М., 1981.

## Додатки

Артикуляція – спільна діяльність голосових зв'язок, язика, губ й інших органів для членороздільної мови.

Афонія – відсутність або втрата голосу.

Дисфонія – порушення голосоутворення.

Міастенія – підвищена втомлюваність або слабкість окремих груп м'язів.

Паретичність – неповний параліч або послаблення м'язи або групи м'язів.

Спастичність – стан підвищеного м'язового тону.

Фонастенія – слабкість голосу.

Фонація – утворення голосових звуків, особливо під час мови.