

КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА

На правах рукопису

ГАВРИЛЕНКО ЛАРИСА МИКОЛАЇВНА

УДК 373.578.016:784 (043.3)

***МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ВОКАЛЬНОЇ
КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ШКОЛАХ
МИСТЕЦТВ***

13.00.02 – теорія та методика музичного навчання

Дисертація на здобуття наукового ступеня

кандидата педагогічних наук

Науковий керівник

Печенюк Майя Антонівна

кандидат педагогічних наук,

професор

КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ – 2010

ЗМІСТ

	Стор.
ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1	
РОЗКРИТТЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ВОКАЛЬНОЇ	
КУЛЬТУРИ В ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ ВІТЧИЗНЯНОЇ	
МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ	11
1.1. Історичний аспект становлення вітчизняної школи співу	11
1.2. Методичні засади навчання співу та розкриття сутності	
поняття „основи вокальної культури“	28
1.3. Психологічні особливості розвитку дітей віком	
шести-дев'яти років та особливості їх голосового апарату	46
1.4. Аналіз методичної літератури та чинних програм із	
сольного співу	68
ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ	77
РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДНО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З	
ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ	
МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ В ШКОЛАХ МИСТЕЦТВ	79
2.1. Стан сформованості основ вокальної культури молодших	
школярів шкіл мистецтв.....	79
2.2. Педагогічні умови формування основ вокальної культури	
учнів молодшого шкільного віку	91
2.3. Методика формування основ вокальної культури.....	103
2.4. Аналіз результатів дослідно-експериментальної роботи	155
ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ	177
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	180
ДОДАТКИ	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	215

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

ПСМНЗ – початкові спеціалізовані мистецькі начальні заклади

НМАУ – Національна музична академія України

ОВК – основи вокальної культури

ДМШ – дитяча музична школа

ХШМ – Хмельницька школа мистецтв

БДМШ – Богодухівська дитяча музична школа імені В.Борисова

К-ПХДШ – Кам'янець-Подільська хорова дитяча школа

МС(ХМУ) – музична студія Хмельницького музичного училища
імені В.Заремби

МШМ № 1 – Мукачівська школа мистецтв № 1 імені С. Мартона

ВСТУП

Актуальність теми. Одним із основних завдань сучасної школи є створення такої системи навчання і виховання, яка б забезпечувала освітні потреби кожного учня відповідно до його нахилів, інтересів, можливостей. Нині гостро постає завдання удосконалення навчально-виховного процесу з музичного виховання, ранньої професіоналізації молодого покоління, забезпечення відповідних умов навчання, стимулювання його внутрішніх сил до саморозвитку й самовиховання.

Основним підґрунтям у вихованні і розвитку природного співочого інстинкту дітей є вітчизняна вокальна музично-педагогічна спадщина, широке використання народного джерела українського народу – пісні, тому що спів є невід’ємною частиною української музичної освіти і культури.

Необхідність вивчення проблеми формування основ вокальної культури полягає в обмеженому висвітленні досвіду у науково-методичній літературі, залишеного у спадок вокальними педагогами. Потреба дослідження проблеми посилюється у зв’язку з браком новітніх програм та методик з навчання дітей в класі сольного співу, професійних викладачів з фаховою освітою для шкіл мистецтв.

У широкому спектрі саме школа мистецтв здатна поєднати практичну (виконавську) діяльність та опанування мови мистецтва з відшліфуванням навичок і майстерності виконавця, вибору в майбутньому мистецької професії.

Для дослідження нами обрані учні молодшого шкільного віку шкіл мистецтв, тому що саме у дітей даної вікової категорії виявляється стабільність у розвитку їхніх голосів, схожість голосів дівчаток та хлопчиків. Саме в цьому віці дитячі голоси „срібляться”, „дзвенять“ і можуть бути загублені при невдалій методиці роботи з ними, і навпаки – з використанням ефективної методики буде збережено „зерно” тембру та основних природних якостей для майбутнього дорослого голосу.

Основи методики вокального виховання дітей заклали вітчизняні педагоги-музиканти Д. Бортнянський, В. Верховинець, М. Дилецький, Ф. Колесса, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Людкевич, К. Стеценко, Б. Яворський.

У науково-методичній літературі проблема розвитку голосу дітей розглядалася в різних аспектах, а саме: вивчено методику вокально-хорової роботи з дітьми (Л. Венгрус, К. Малініна, Л. Сверлюк, О. Чурикова-Кушнір); висвітлено питання особливостей будови голосового апарату дітей та пропаганди бережливого ставлення до голосу (Л. Дмитрієв, О. Лайко, І. Левідов, В. Морозов, Ж. Романова); вивчено питання вікових особливостей розвитку психіки молодших школярів (Л. Венгер, М. Заброцький, В. Кантарович, В. Кузьменко, В. Кутішенко, С. Максименко); акцентовано увагу на процесі творчого розвитку молодших школярів (М. Алєйников, В. Холоденко, Т. Браницька); досліджено навчальні процеси в закладах позашкільної спеціалізованої мистецької освіти (Т. Калашникова, В. Кващук, В. Крюкова, С. Ліпська); досліджено питання формування музично-естетичної культури молодших школярів (Н. Гузій, О. Коваль, М. Давидова); приділено увагу педагогічним умовам формування вокально-мовленнєвої культури майбутніх учителів музики (Л. Азарова, Н. Швець); розглянуто взаємодію вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутніх вчителів музики (Л. Василенко).

Водночас недослідженими залишились питання методики вокального навчання молодших школярів в класі сольного співу, не розкрито сутність поняття „основи вокальної культури”, не розроблено педагогічні умови формування основ вокальної культури для молодших школярів у школах мистецтв.

Актуальність, теоретична і практична значущість проблеми і недостатня розробленість у науково-методичній літературі зумовили вибір теми дисертаційного дослідження – **„Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв”**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри музики Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії і є складовою теми „Організація, методи, форми музично-виховної роботи в школах різного типу навчання”. Тема затверджена на засіданні Вченої ради Кам'янець-Подільського університету (протокол № 6 від 29.06.2006 р.). У бюро Ради з координації наукових досліджень в галузі педагогіки та психології в Україні узгоджена в такому формулюванні: „Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв” (протокол № 1 від 23.01.2007 р.).

Методологічною основою дослідження стали філософські положення про мистецтво та спів як форму суспільної свідомості та їх значення у вихованні людини; психолого-педагогічні положення про особливості розвитку дітей молодшого шкільного віку, загальнодидактичні принципи активізації процесу навчання та методи музичної педагогіки.

Теоретичну основу дослідження становлять концептуальні положення музичної педагогіки висвітлені у працях Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалки, О.Ростовського, О.Рудницької, О. Щолокової; історичні та культурологічні аспекти розвитку вокального мистецтва та вокального виконавства В.Антонюк, В.Багадурова, Н. Ветлугіної, Б. Гнидя, В. Іванова, М. Львова, І.Назаренко, В.Шацької; питання розвитку музичних здібностей та психологічні засади вироблення умінь та навичок Ф. Гоноболіна, В.Макарова, М. Микиші, І. Павлова, С. Рубінштейна, Б. Теплова; методика викладання музики в загальноосвітній школі Е. Абдулліна, О. Апраксіної, О.Ростовського, Л. Хлебнікової; методики викладання сольного співу Л.Люша, Н. Гребенюк, М. Жишкович, О. Маруфенко, Н.Малишевої, О.Юрко, Ю. Юцевича.

Мета дослідження полягає у розробленні, науковому обґрунтуванні та експериментальній перевірці методики та педагогічних умов формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв.

Відповідно до мети дослідження було поставлено такі **завдання**:

1. Проаналізувати стан досліджуваної проблеми в теорії та практиці шкіл мистецтв.
2. Визначити сутність поняття „основи вокальної культури”, його структуру.
3. Розробити критерії, показники та визначити стан сформованості основ вокальної культури у молодших школярів.
4. Розробити та експериментально перевірити методику формування основ вокальної культури молодших школярів.

Об’єкт дослідження: процес навчання сольного співу молодших школярів у школах мистецтв.

Предмет дослідження: методика формування основ вокальної культури молодших школярів у навчально-виховному процесі шкіл мистецтв.

Для вирішення поставлених завдань застосовувались такі **методи**:

- *теоретичні*: історико-культурологічний та методичний (вивчення динаміки розвитку навчання дітей співу від античності до нашого часу, аналіз методичної літератури та чинних програм з сольного співу для шкіл мистецтв); пошуково-збирацький (вивчення теоретичного та методичного матеріалу з мистецької та вокальної педагогіки, психології, фоніатрії щодо розвитку співацького голосу дітей у домутаційний період); аналіз, синтез, порівняння, класифікація, абстрагування, конкретизація наукової інформації;

- *емпіричні*: узагальнення вокально-педагогічного досвіду з проблеми формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв, цілеспрямоване спостереження, опитування (усне та письмове), бесіди, творчі завдання, анкетування, педагогічний експеримент (констатувальний і формувальний);

- *статистичні*: опрацювання отриманих даних, доведення ефективності результатів педагогічного експерименту, відображення їх у графічних та табличних формах.

Дослідно-експериментальна база дослідження. Дослідно-експериментальна робота здійснювалась на базі музичної студії Хмельницького музичного училища імені В.Заремби, дитячої музичної школи імені В. Борисова міста Богодухова Харківської області, Кам'янець-Подільської дитячої хорової школи Хмельницької області, школи мистецтв міста Хмельницького, Мукачівської дитячої школи мистецтв №1 імені С.Мартона Закарпатської області.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *уперше*:

- *розкрито* сутність поняття „основи вокальної культури“ та визначена його структура;

- *розроблено* критерії та показники сформованості основ вокальної культури молодших школярів;

- *розроблено* методику формування основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв.

Здійснено упорядкування методів вокального навчання відповідно до поетапного процесу формування основ вокальної культури.

Практичне значення дослідження полягає у можливості практичного впровадження розробленої методики формування основ вокальної культури молодших школярів у роботу шкіл різного типу навчання, які входять до складу початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів: школи мистецтв, хорові, музичні студії, гімназії, ліцеї та коледжі; у роботу загальноосвітніх шкіл. Матеріали дисертаційного дослідження можуть застосовуватися в удосконаленні курсів „Методика викладання сольного співу“, „Методика музичного виховання“, „Охорона дитячого голосу“ для підготовки студентів музично-педагогічних і мистецьких спеціальностей вищих навчальних закладів.

Концептуальною ідеєю дослідження є створення методики формування основ вокальної культури для шкіл мистецтв, яка базується на здобутках вітчизняної музично-педагогічної спадщини.

Організація дослідження. Дослідження проведено за такими етапами:

На першому етапі (2005–2006 рр.) виконано теоретичний аналіз філософської, історичної, культурологічної, психологічної, музично-педагогічної, мистецтвознавчої та методичної літератури; розроблено теоретичну концепцію дослідження, визначено об'єкт, предмет, мету, завдання дослідження; розроблено програму і методику експериментальної роботи, визначено критерії діагностики рівнів сформованості основ вокальної культури молодших школярів; проведено констатувальне експериментальне дослідження.

На *другому* етапі (2006–2007 рр.) проаналізовано стан сформованості основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв, узагальнено зібраний матеріал, теоретично обґрунтовано та упорядковано методи формування основ вокальної культури; розроблено програму та практичні рекомендації навчання дітей співу; тривало експериментальне дослідження; перевірялася ефективність розробленої методики порівняно з контрольними групами шкіл початкової спеціалізованої мистецької освіти.

На *третьому* етапі (2007–2008 рр.) завершено формувальний експеримент, теоретично узагальнено його результати, проведено його кількісний і якісний аналіз, сформульовано загальні висновки дослідження.

Загалом експериментальним дослідження було охоплено 272 особи.

Апробація та впровадження результатів дослідження відбувалися безпосередньо в процесі педагогічної роботи дисертанта в музичній студії Хмельницького музичного училища імені В. Заремби, під час читання спецкурсів „Методика викладання співу”, „Охорона дитячого голосу”, „Методико-виконавський аналіз вокально-педагогічного репертуару”. Основні положення та результати дослідження оприлюднено на міжнародних конференціях: „Освіта, культура та мистецтво в добу цивілізаційної

глобалізації” (Харків, 2007), „Харків у контексті світової музичної культури: події та люди” (Харків, 2008); всеукраїнських науково-практичних конференціях: „Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства” (Київ, 2005), „Художня культура і освіта: традиції, сучасність, перспективи” (Мелітополь, 2006); на звітних науково-практичних конференціях викладачів та аспірантів Кам’янець-Подільського національного університету імені І.Огієнка (Кам’янець-Подільський, 2005-2008); у виступах з тематичними доповідями на обласних семінарах викладачів вокалу Хмельницького обласного науково-методичного центру культури і мистецтв (2005-2009).

Розроблена методика формування основ вокальної культури упроваджена в навчально-виховний процес музичної студії Хмельницького музичного училища імені В. Заремби (довідка про впровадження № 3 від 2.09.08.), дитячої музичної школи імені В. Борисова міста Богодухова Харківської області (довідка № 40 від 28.05.08), Кам’янець-Подільської дитячої хорової школи Хмельницької області (довідка № 20 від 15.05.08), шкіл мистецтв міста Хмельницького (довідка № 01-22-73 від 11.09.08), та Мукачеве (довідка № 1 від 23.06.2009).

Загалом експериментальним дослідженням було охоплено 272 особи.

Публікації. Основні наукові результати дослідження висвітлено у 9 одноосібних публікаціях, 6 з них – у наукових фахових виданнях, затверджених ВАК України, у посібниках „Клас сольного співу. 1-3 класи початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Вокалізи та твори” та „Програма та методичні поради. Клас сольного співу. 1-8 класи початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів”.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (256 позицій, з них 3 – іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 238 сторінок, з них – 164 основного тексту, додатки – на 30 сторінках. Робота містить 23 таблиці, 4 рисунка.

РОЗДІЛ 1. РОЗКРИТТЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ ВІТЧИЗНЯНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

1.1. Історичний аспект становлення вітчизняної школи співу

Хоча у справі підготовки вокальних кадрів все ще надається перевага емпіричним методам, все ж не потрібно доводити, що в кожному мистецтві, зокрема і вокальному, належний розвиток практики без знання історії та ретельного розроблення теорії неможливий. Забуття історичного досвіду дитячої вокальної освіти так само згубне для сучасної практики вокального навчання, як і нерозуміння перспектив його розвитку. Тому ми вважаємо першочерговим на початку дослідження висвітлити історичний аспект розвитку дитячої вокальної педагогіки.

З глибоких часів людської цивілізації мистецтво музики було тісно пов'язане з духовним життям матеріального світу. Музику слід було вивчати і на її теоретичному та практичному матеріалі виховувати людей. Оскільки в широкому розумінні слова „музика” – це вид мистецтва з особливою організацією звуковисотних та часових послідувань інтонаційної фактури, то за практичним призначенням вона може бути інструментальною або вокальною. Оскільки ж сам по собі „спів” належить до „співочої” або вокальної майстерності, то за цим типом його змісту „спів” є „вокальною музикою” [94, с. 11–12].

Стародавні філософи – Конфуцій, Платон і Аристотель – оцінювали музику переважно з етичного боку. Грецький ідеаліст Платон про етичний та моральний вплив музики на виховання дітей та суспільства говорив так: „Як гімнастика скріплює тіло, так музика розвиває душу. Вона (музика) є основою державного устрою; її занепад тягне за собою занепад державного законного ладу. Тому треба її плекати й хоронити від зіпсуття, бо від неї залежить сила суспільності” [137, с.265]. На думку Аристотеля, два головні чинники музики – мелодія і ритм – мають вирішальний вплив на психіку людини. Вони або

пробуджують волю до діла, або навпаки втихомирюють страсті, лікують від божевілля та шалу. Ця таємна сила музики виражається також у філософії Піфагора, перейнятій з Єгипту, який вважає будову Всесвіту відбиттям гармонії музичної, т. зв. „гармонії сфер” [137, с. 267].

Важливу галузь мистецтва стародавньої Греції становила вокальна музика, а зародження елементарних основ вокальної культури виникало, на наш погляд, одночасно з розвитком музичного мистецтва. Саме через спів людство впливало на формування душі людини, на її емоційно-чуттєву сферу, на світосприймання.

Майстерність виконання пісень у ті часи передавали переважно як сімейну професію від батька до сина, від покоління до покоління. Музичне виховання починалось з дитинства. Хлопчиків змалку примушували бути присутніми на гуляннях дорослих, де завжди виконували традиційний репертуар – урочисті гімни на честь Аполлона в супроводі флейти, хорові пісні. Міфологічні сюжети гомерівського та архаїчного періодів відбивають нові реалії античного буття, що визначають місце музики як складової частини суспільного життя тогочасної людини. Музиканти посідають у них почесне місце.

До музичного навчання ставились як до філософії, яка змалку вводить людину в життя, формуючи та виправляючи її характер. Співаків починають називати охоронцями моралі. Греки надавали музиці виключного значення – дописували їй виховні, магичні і навіть лікувальні функції [9, с. 6].

До нас дійшло ім'я великого композитора Стародавньої Греції – Терпандра, якого вважають основоположником нових музично-художніх форм, що дали початок співу у супроводі музичних інструментів. Культивувалось мистецтво співу і в Стародавньому Римі. Є відомості про викладачів співу трьох категорій:

1. Vociferarril – розширювали діапазон і розвивали силу голосу.
2. Phonasci – працювали над подальшим поліпшенням якостей голосу (викладачі вокального резонансу).

3. Vocals – навчали правильної інтонації та художніх відтінків (вокальної естетики) [173, с. 12–13].

Відомості про перші музичні школи античності належать до періоду розвитку хорової лірики в державі Лакедемон (Спарта) – тобто до другої половини VII сторіччя до нашої ери. Серед перших засновників школи – поети острова Лесбос Сапфо та Алкмон, які працювали в Спарті. У засновану Сапфо школу брали дівчат із знатних родів, які навчались до заміжжя музики, особливо хорового співу. Так народилась і стала потім постійною традиція хорових шкіл, яка в епоху класичної Античності еволюціонувала в школи гри на лірі або „кіфариські школи”.

Щодо залучення юнаків до хорового співу, то це засвідчує Платон у діалозі „Горгій“. Юнаків (ефербів), які навчались у хорових школах Спарті, запрошували до участі у виконанні (зазвичай – один раз) дифірамба, який історично підготував появу трагедії, або твору в драматичному жанрі (трагедії з 534 р. до н. е., комедії з 486 р. до н. е.). Фінансування такого заходу, яке називали хорегія, розглядали в античному світі як одне з найважливіших суспільних доручень і покладали на відомих та заможних громадян. Серед відомих в історії хорегів – Перикл. Заняття з хором проводив дидакал (учитель хору), якого наймав хорег. Серед найбільш відомих античних дидакалів – Сапфо і Алкей, Стесіхор і Симонід, Івік і Піндар [196, с. 3–4].

У цю саму епоху значного поширення набули дві системи виховання – софістична та консервативна. Софістична система включала в себе обов’язкові заняття музикою і спортом на початковому (від 7 до 13 років) і середньому (від 13 до 18 років) етапах навчання.

На початковій стадії навчання дітям надавали найпростіші відомості із читання, письма і лічби, доповнюючи все це уроками музики. Програма середнього ступеня навчання полягала в засвоєнні знань в обсязі квадрилиума Гіпія (арифметика, геометрія, астрономія, музика) поряд із засвоєнням знань з мови та літератури.

Представниками консервативної системи були Платон, Аристотель, Аристофан. Суть цієї системи виражала теза Дамона Афінського в 462 р. до н. е.: „співаючи та граючи на кіфарі, хлопчик повинен так само виявити не тільки хоробрість і стриманість, але й справедливість...” [196, с. 5].

Один із важливих складових консервативної системи за Платоном – спадкоємність: „Щоб дитина у своїй смуті та радості наслідувала старих“, щоб вона була залучена саме до такого кола думок, „яке визнане законом правильним“. Платон про тогочасне дійство поєднання музики з танцем, яке мало назву хорея, зазначав „Вся в сукупності хорея є в сукупності виховання,, [9, с. 7].

Отже, від епохи античності вокальній педагогіці наступних поколінь залишилось:

1. Історичний урок копіткої індивідуальної роботи з учнем, який утвердився у віках як принцип індивідуальної роботи і який полягав у продуманій до найменших деталей методиці навчання.
2. Дидактичні відкриття древніх – наслідувальний приклад, переконання, дидактична помилка, діалог.
3. Урок колективного навчання: постановка хорів до народних свят, ідея навчального закладу (школи, гімназії, ліцеї, академії) залишила у віках неперервне життя традицій колективного навчання (монастирські школи, консерваторії, нове життя академій, гімназій, ліцеїв).
4. Освіта як система, як важливий компонент культури. Уроком для наступних поколінь прозвучали голоси боротьби різних систем виховання, у боротьбі за Ідеал і сформувався конфлікт високого обов’язку і низької користі.
5. Усвідомлення факту величезного впливу музики на душі людей і відкриття засобів її цілеспрямованої дії на характер людини допомогло античності викласти наступним поколінням вагомий урок Честі, Патріотизму, Моралі. Нетлінний у віках Ідеал гармонійно розвиненої людини і сильний потяг до нього, який народжує музику.

Філософська думка епохи Відродження (Дж.Царліно, М.Лютер) на перше місце ставить ідеал гармонійно розвиненої особистості, коли з'являються нові ідеї в галузі музичного виховання – навчання дітей співу та гри на музичних інструментах [243, с. 6].

Вітчизняна педагогіка зароджувалась під впливом двох культур: слов'янського язичництва (народна педагогіка) і християнської [228, с. 293]. Їх взаємодія тривалий час визначала характерні ознаки розвитку музичної освіти в Україні. З одного боку, перевага безписемного передавання знань на основі усної традиції, з другого, опора на книгу, а через неї – загальногуманітарна спрямованість змісту освіти і водночас прагматизм, спрямованість на вирішення поточних проблем суспільства.

Отже, освіта виконує соціальну функцію як складова міської культури. Через народну педагогіку закладаються принципи поетапності освіти і виховання, обрядово-ігрові форми засвоєння (передавання) інформації, синкретичний характер побудови навчального матеріалу та його вивчення, загальні риси організації виховного процесу (перевага практичних форм навчання).

У часи князювання Володимира (1015) поширюється книжна освіта разом з появою перших християнських шкіл. Уже за Ярослава Мудрого (978 – 1054 рр.) книжна освіта набуває статусу державної справи, школи створюють для соціальної верхівки. Прикладом слугує палацова школа при Софійському соборі, де відповідно до візантійської традиції було всеохоплено навчання „енцикліос медіа”. У її стінах вивчали сім вільних мистецтв. Музика входила до розділу філософії, яка, за І. Дамаскіним, охоплювала також відповідно до античної традиції знання з арифметики, геометрії, астрономії і фізіології. Християнство додає до неї і богослов'я, складовою якого за середньовічною традицією вважають і музичне навчання.

Крім світських шкіл візантійського типу, діяли монастирські, де переважав релігійно-духовний напрям виховання. Для міського населення засновують початкові школи грамотності, зокрема й для ремісничої освіти.

Дітей віддавали до майстра, що навчав їх, окрім ремесла, читання, письму, побутових форм церковного співу.

В XI сторіччі княгиня Анна Всеволодівна створила школи і для дівчаток у Києві при Андріївському монастирі. У 1274 році Собор – вищий церковний орган – ухвалив рішення доручити церковний спів „спеціально навченим людям” і збільшити кількість співацьких шкіл [72, с. 7–8].

Отже, за часів Київської Русі освіта стає доступною для всіх верств населення, і не тільки для чоловіків, але й для жінок. Але, на відміну від Візантії і Західної Європи, стабільна шкільна система тут так і не утвердилась. Освітня ініціатива весь час переходила від держави до монастирів та приватних осіб і навпаки. Але, незважаючи на розмаїття традицій і культурних впливів на зміст освіти, що відчувуються у формах та засобах навчання, музика залишається його обов’язковим елементом. У світських школах Київської Русі ця дисципліна була зведена до засвоєння церковного пісенспіву і народної пісенної творчості.

За Ярослава Мудрого з Візантії до Києва було запрошено трьох знавців церковного співу, щоб вони навчили русичів цього мистецтва [228, с. 295]. Це були „доместики“, професійні музиканти, які передавали свої знання за допомогою „хірономії” – жестикуляції, що нагадувала співакам напрям руху мелодії [230, с. 34]. В інших школах вчителювали зазвичай, дяки або піддячні, мандрівні дидаסקали (школярі). Спів вивчався за браком музично-грамотних співаків „по-наслышке”, тобто по слуху [19, с. 6].

Київська Русь як єдина держава проіснувала до 30-х років XII сторіччя. Після смерті Мстислава (1076–1132 рр.), сина Володимира Мономаха, вона розпадається на декілька князівств. Центр шкільного просвітництва переміщується в Галичину (Галицько-Волинське князівство), де остаточно складається український тип початкової школи – „дяківка“, що проіснувала до середини XIX сторіччя. Це була приватна домашня школа, яка розміщувалась у будинку дяка або дзвонаря.

Після об'єднання Литовського та Польського князівств, окрім шкіл з рідною мовою викладання, виникають латинські при католицьких кафедрах. Латинські школи сприяли поширенню освіти західноєвропейського зразка, які відкрили доступ багатьом українцям до вищої європейської університетської освіти. Велику увагу приділяли музичному вихованню. Заняття музикою входили до розкладу через день, і не тільки як уроки церковного співу, але й уроки гри на органі. Як засіб заучування віршів музику широко застосовували на уроках філології [228, с. 297].

У XVI сторіччі крім православних, католицьких і уніатських виникають протестантські школи. Протестантська школа надавала початкову, середню та вищу освіту. Крім церковного співу, проводили уроки світського музикування, розвивали навички гри на різних інструментах. Найбільш відомою серед протестантських шкіл була Кисилівська (соціанська), яку *de facto* вважають першим вищим закладом в Україні. Педагогічний досвід протестантської школи мав великий вплив на розвиток українського просвітництва після перемоги Контрреформації. Авторитет єзуїтської системи навчання сприяв тому, що значна частина українського населення починає віддавати їй перевагу, що спричиняє поступовий занепад православних шкіл. Саме ці обставини спонукають до відродження інтересу до візантійської культури як *alma-mater* національної, а з нею – й до грецької.

Біля джерел цього процесу – братський рух. Про зміст навчання у братських навчальних закладах дає уявлення статут православного Луцького училища, заснованого 1620 року. Музика належала до наук духовних, з якими братчики пов'язували навчання доброчесності. Основним змістом предмета “мусіка” було вивчення музичної грамоти і церковного співу. Для того щоб поліпшити вокальну підготовку учнів, створювали „співаків кляси”, де спеціальні дяки-вчителі навчали „хлопців співати в хорі у церкві” [228,с.302]. Як своєрідні підручники з церковного співу використовували нотолінійні Ірмолої. Хоча, як свідчать реєстри братських бібліотек, до навчання залучали і західноєвропейську друковану музичну літературу,

сучасні музичні підручники з гармонії, методичні посібники з питань постановки голосу та прискороного оволодіння нотною грамотою, партесну хорову літературу [94, с. 242–248].

Співаки „вчилися правильно інтонувати, розвивати свій слух і пам'ять, звикали відчувати рух мелодії, запам'ятовували типові прийоми голосоведіння, набували елементарних навичок співу, тобто створювали нові мелодії...” [230, с. 9]. „У хористів виявлялася дивовижна здібність до співу без інструментального супроводу, дивна чуйність до звуку і здатність відразу схоплювати авторську, художню думку, спочатку наслідуючи її, а потім перетворюючи на свій лад” [217, с. 62].

Від школярів вимагали не лише співати „від усього серця, з увагою та розчуленістю” [160, с. 179], а й знати нотну грамоту, теорію музики, творчість вітчизняних і західноєвропейських авторів, основи композиції, диригування. Тому хори братських шкіл вражали сучасників своєю досконалістю й художньою майстерністю.

Історичні матеріали переконливо доводять, що заняття співом у братських школах закладали основи вокальної культури, які полягали в „чуйності до звуку”, змістовному та натхненному співі відповідно до стилю твору.

Роль захисника українських національних інтересів перебрали на себе братства – громадські організації православного люду, до складу яких входили шляхтичі, вчителі, письменники, науковці, митці й представники інших верств населення. На власні кошти вони відкривали школи з українською мовою навчання, учителі яких піклувалися, як стверджує Б.Мітюров, не лише про освіту, а й виховання учнів, про прищеплення їм почуття любові до свого народу і Вітчизни [160, с. 34].

Найкращі надбання братських шкіл щодо закладення основ вокальної культури отримали своє подальше удосконалення і збагачення у діяльності Києво-Могилянської академії, яка своїм започаткуванням завдячує саме українським братствам.

На початку XVII сторіччя центр просвітницького руху переміщується із Західної України до Києва. 1632 року П. Могила, об'єднавши Лаврську школу з братською, створює новий навчальний заклад – Києво-братську колегію, що згодом, 1701 року, набуває статусу Києво-Могилянської академії – вищого навчального закладу України православної орієнтації [16, с. 127].

Отже, доба, у яку визрівали передумови створення й становлення першої в Україні вищої школи, обіймає великий історичний період – від початку XVII до XX сторіччя. Майже 200 років, виконуючи роль освітнього, наукового й мистецького центру, осередку духовності українського народу й усієї Східної Європи, Києво-Могилянська академія в особі своїх вихованців давала найголовніших просвітників [42, с. 328].

Увібравши в себе найкращі досягнення світової педагогічної думки, вони створювали підручники, відкривали школи, готували вчителів не тільки для України, а й багатьох європейських країн – Білорусі, Болгарії, Греції, Молдови, Росії, Сербії, Чорногорії тощо [235, с. 3]. „Як промені від сонця, – писав В.Аскоченський, – йдуть від Київської академії в усі кінці найвеличезнішої у світі імперії нові училища, які наповнюються її ж вихованцями, що заступають вихователів юнацтва” [16, с. 489].

Музичне виховання мало різні форми. Це були спеціальні уроки музики, де вивчали нотну грамоту і основи партесного співу, гра на різних інструментах, оркестровий і хоровий класи академічного і церковного співу поєднували із заняттями з піїтики та риторики, де розвивали навички світського побутового музикування, ансамблевого співу, акомпанементу, шкільна драма та інші види аматорських вистав, де використовували музику, різні свята й урочистості. Хором керував регент, оркестром – капельмейстер [42, с. 335]. Загальне уявлення про концепцію освіти, яку використовували в Києво-Могилянській академії, дають педагогічні погляди і діяльність її випускників М. Дилецького, С. Полоцького, Д.Ростовського (Данило Туптало), Г. Сковороди [182, с. 41].

М. Дилецький вперше виклав правила навчання дітей співу. До цього часу актуальне положення, викладене М. Дилецьким у трактаті „Идея грамматики мусикийской”, у розділі під назвою „Спосіб навчання майстра дітей співу” щодо підпорядкування розвитку внутрішнього слуху дитини певним психологічним законам і закономірностям навчання, зокрема, стимул реакції, згідно з якою навчальна діяльність співаків-початківців потребує відповідного стимулювання [67, с. 417–427]. М. Дилецький вимагає розуміння змісту пісні і її виразного виконання, рекомендує вчителям виходити не з сили голосу, а знаходити міру голосу, зацікавлювати дітей, звертаючись до їхньої свідомості [94, с. 240].

У першому підручнику „Азбуковнику“ (правила до читання „Псалтиря“) сформульовано основи співацького навчання. Тому що розспівування під час читання було обов’язковим, його навчали з дитячих років і воно ставало національною особливістю мови. У підручнику йдеться про високе дитяче дзвінке звучання, про середню силу звуку, про рівність звуку і плавне дихання („ясно, чітко, дзвінко”), які були обов’язковими [72, с.11].

В. Антонюк у праці „Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект” стверджує, що саме М. Дилецький уперше сформулював твердження про національну співацьку школу, яка має традиційну спрямованість на формування вокальних навичок спільно з мовленнєвими [7, с. 11].

Велику увагу С. Полоцький приділяв питанням дитячого виховання, системності у побудові навчального процесу, оновленню на основі західноєвропейського педагогічного досвіду національних традиційних форм освіти і виховання. Практичну сторону навчання музичної грамоти та співу С. Полоцький виклав у „Граматичі музикальній“ (1630–1690 рр.). Також він приділяє увагу і питанням музичної педагогіки. Він обґрунтовує потребу музичного навчання як основи професійної підготовки музиканта, розроблення наукових підходів до організації музично-педагогічної

діяльності, особливо з дітьми, для яких, на його думку, мають бути відповідні до вікових особливостей музичного розвитку спеціальні методики навчання, насамперед на початкових його етапах [228, с. 307].

Дитяче виховання було в центрі уваги і Д. Ростовського (1651–709рр.), який багато зусиль доклав для створення загальноосвітньої школи нового типу, де, починаючи з підготовчих класів, широко впроваджували синкретичні форми навчання, у них органічно поєднувались слово-музика, практичні прийоми їх засвоєння (спів, письмо, читання). Таку систему навчання демонструють шкільні вправи з „граматичного вчення“, що збереглися у виконанні його учнів.

Видатний український філософ Г. Сковорода (1722–1794 рр.) стверджував, що музика не лише „сад утіхи“, але й джерело „думок вдячних“. Це – філософія, що виражає красу добробуту та істини, розкриває внутрішній світ, феноменами якого є доброта, істинність, людяність, що протистоїть порожнечі зовнішнього буття. Музика для Г. Сковороди – один з найважливіших засобів облагородження людського серця, пробудження людської думки. Тому музику необхідно широко використовувати у вихованні дітей та юнацтва. За Г. Сковородою навчання – пошук істини, через яку відбувається друге народження людини, культурне. Г.Сковорода проводив хорові заняття з дітьми у супроводі органа, дбав про рівень їхньої музичної грамотності, уміння співати по нотах. „Одна справа – палиця єпископа, інша – паличка музиканта“. Музика для нього – „сродна праця“, що дає радість самопізнання [228, с. 308].

Академія була значним культурно-освітнім осередком, а культура, створена в її стінах, поширювалася серед різних верств населення. Академія стала загальнонаціональним здобутком, формуючи абсолютно оригінальний тип поетично-музичної національної свідомості, і відіграла важливу роль у виникненні справжнього „музичного буму“ [182, с. 43], що спостерігався в Україні в XVII–XVIII ст.

Києво-Могилянська академія була багатоступеневим закладом, але з різних причин не всі її учні мали можливість проходити повний курс навчання. Початкову і середню освіту частіше отримували у січових школах, першу з яких було відкрито ще 1576 року. До другої половини XVIII сторіччя ці школи перетворюються на сотенні і полкові, при яких відкривають спеціальні музичні відділення. Найвідоміша з них – Чортомлицька січова школа. На її базі пізніше створюють школу „вокальної музики і церковного співу“. Очолював її знаменитий співак Михайло Кафізма.

Мережа козацьких шкіл була дуже густою і на першу половину XVIII сторіччя складалась із 866 шкіл. У святкові дні школярі співали перед козаками, розігрували інтермедії, ставили вертеп. Козацькою була Глухівська музична школа, відкрита 1731 року. Відповідно до її загальної назви “Школа співу та інструментальної музики“ тут навчали основ церковного співу, гри на бандурі, сопілці, гусях, скрипці. Історія зберегла прізвища її провідних учителів – К. Каченовського, С. Андрієвського, Ф. Нечая.

1775 року зруйновано Запорізьку Січ, протягом 80-х років ліквідовано козацькі полки та інші українські установи, впроваджено кріпацтво, скасовано права української церкви. На кінець XVIII сторіччя під владою Російської імперії опинилась також Правобережна Україна, Галичина, Буковина та Закарпаття відійшли до Австро-Угорщини.

1799 року при Києво-братському монастирі з ініціативи його ігумена Ірінея Фальковського відкривають клас „ірмолойного нотного співу“. Регент академічного хору Г. Баранович, що був також учителем нотного класу, розробляє перші „Правила нотного та ірмолойного співу“, які використовують у навчанні до XIX сторіччя.

Високий культурно-освітній рівень уродженців України визначає їм провідні місця у розвитку різних галузей російської науки і мистецтва, а згодом призводить до відкритої політики рекрутчини, примусових наборів найбільш талановитої молоді для забезпечення культурних потреб

російських монархів та здобуття вищої освіти, зорієнтованих на ідеали західної культури.

Отже, зосереджені в монастирях, приватних школах співу, братських школах та загальноосвітніх „класах” вокально-педагогічні сили були поєднані спільною турботою про відповідність естетичного рівня співу їхніх вихованців панівному вокальному еталону культурницького простору тієї пори. Методологічна концепція епохи знаменного співу визначила свій стиль „київського співу”, що потребував утворення й функціонування цілої низки вокально-педагогічних прийомів, зокрема навичок плавного звуковедення мелодичної лінії, наповнення мелодії широтою дихання, системою пружного дихання; сформування навичок вокалізації на основі посередкладового розспівування; оволодіння умінням співу в унісон з опорою на примарні тони голосу; розвиненої техніки вимови слів, осмисленого розспівування тексту зі збереженням логічних наголосів” [230, с. 40–45].

Український просвітницький рух (кінець XVIII – початок XIX ст.) поступово розчиняється в російському, активно впливаючи на подальший поступ російської культури у напрямі її гуманітаризації та європеїзації, посилення світських тенденцій, установок на широку ерудицію. Осередками засвоєння українського досвіду музичної освіти і виховання були Петербурзька Олександрівська та Придворна співацькі капели. Набирали до них за імператорськими указами. Саме таким способом потрапили до Петербурга малолітні хлопчики: Д.Бортнянський, Г. Сковорода, М.Андрієвський, М. Березовський.

1755 року придворна капела, яка протягом десяти років переключалася з культового, духовного співу на світський, поставила серйозну італійську оперу, що потребувала надзвичайної вокальної техніки і культури, – „Цефал і Прокрис” [72, с. 13]. Виконували її діти, старшому з яких, за свідченням історика Я. Штеліна, було не більше як 14 років [19, с. 57]. Діти співали, як свідчить Я. Штелін, не гірше від італійських артистів. Але не можна забувати, що діти піддавались великій експлуатації. Сюжет опери любовного

змісту, заснований на грецькій міфології, діти не розуміли. Музичний текст мав багато колоратурних і гамоподібних пасажів, стрибків у сексту і септиму, висока теситура, яка тримається між do^2 – fa^2 . Якщо до цього додати, що вся опера була підготовлена за короткий термін, то отримаємо достатньо повну картину експлуатації таланту маленьких співаків. Свідощтвами про розвинутий „вундеркінізм“ і рабську купівлю-продаж дитей-музикантів переповнені газети того часу. „Виступатиме трирічна співачка“, „11-річний хлопчик Микола Матвеев співатиме найскладніші і найприємніші арії“ [“Петербурзькі“ і “Московські відомості“ 1750–1760 р.]. У таких важких умовах розвивалось дитяче музичне виховання у XVIII ст. [72, с.11].

З виникненням університетів середні спеціальні навчальні заклади (музичні, учительські), а також колегії перетворюються на семінарії та училища – загальноосвітні та реальні, що керуються відповідними статутами Російської імперії. Відбувається також загальне скорочення навчальних закладів в Україні, намічається тенденція припинення подальшого їх розвитку, переважають форми домашньої освіти.

Розвивається методика музичного виховання, яка поповнюється новими підручниками і перекладами навчальної літератури західного зразка. Серед них варто назвати „Буквар“ і „Граматику“ М. Березовського, „Граматику партесного співу“ С. Бишковського, „Правила гармонічні і методичні для вивчення всієї музики“, В. Манфредіні у перекладі С.Дехтярова, спеціальні посібники для вивчення церковного співу „Гласопіснець учений“ І. Левицького, „Азбука“ Г.Головні, одного із співаків Придворної капели. У період директорства у Придворній капелі Д.Бортнянський зміцнив школу вокальної підготовки співаків, заклавши в неї вітчизняну традицію, тобто доповнив вузькопрофесійне навчання загальногуманітарною освітою [94, с. 287].

Зупинімося на методичній літературі XVIII ст., перекладеній з французької та італійської мов, якою користувались викладачі співу того часу. В. Манфредіні в „Правилах гармонічних і мелодійних для навчання

всієї музики” називає і розкриває цінні методичні вимоги: 1. Рот під час співу „розкривати помірно, природно від цього залежить ясність голосу і чиста вимова слів”. 2. Співати в зручній теситурі, „ніколи не потрібно форсувати через силу”. 3. Потрібно співати послівно і дотримувати звук до кінця. 4. Чітко вимовляти слова, впевнено. 5. Співати свідомо та емоційно. 6. Рекомендовано співати без супроводу [72, с. 15–16].

Композитор О. Варламов, який навчався у Д. Бортнянського, розвинув цей досвід, узагальнивши його в „Повній школі співу”, що вийшла 1844 року.

Велику увагу Д. Бортнянський приділяв питанням хорової педагогіки, формуванню навичок усвідомленого співу, виразного звукоутворення, підвищенню рівня виконавської культури. Він керував навчальними хорами з різними складами голосів, піклувався про фізичне здоров’я своїх вихованців і, особливо, голосового апарату [72, с. 19–20].

Вокально-методичні вказівки М. Глінки і „Повна школа співу” О. Варламова – це ціла епоха у вокальній педагогіці, за якими методиками виховувалось не одне покоління вокалістів. У них відображено головні принципи, на яких базувався спів, з урахуванням особливостей дитячого голосу. Сподвижники авторів відзначали, що за методами М. Глінки, О. Варламова виховувались дзвінкі, ніжні дитячі голоси [72, с. 19–20].

Що стосується уроків співу в Україні на початку ХХ ст, то вони належали до другорядних і необов’язкових предметів. „У перших класах –1-2 лекції на тиждень, доручені, диригентові церковного хору, або одному з педагогів з „аматорським нахилом” до цієї справи... А найближчою метою була, – для обдарованих до співу дітей – технічна підготовка для вступу до церковного хору, для решти – невідомо що“ [226, с. 6].

Стосовно змісту музичного виховання учнів у школах, насамперед, слід зазначити несформованість певної системи, строкатість у доборі репертуару, форм і методів навчання.

На початку 20-х років ХХ сторіччя питання культури набули політичної, економічної і соціальної виразності. У цей період відбувалась

реформа музичної освіти: дошкільна, шкільна і позашкільна поєднувались у єдине ціле, тобто музичні школи всіх ступенів перетворились на своєрідні музичні університети. Відкриті у другій половині 1918 року народні школи музичної освіти мали за мету насамперед поширювати музичні знання. Зараховували в ці школи як дітей, так і дорослих [226, с. 7]. До просвітницької роботи залучали видатних музичних діячів, створювали короткострокові курси музикантів-інструкторів. Широка плідна освітня діяльність сприяла відкриттю великої кількості різноманітних навчальних закладів–гуртків, студій, шкіл, інститутів, консерваторій [237, с. 4].

У Постанові колегії Народного комісаріату освіти (15 вересня 1933 р.) наголошено на потребі викладання мистецьких дисциплін у школі педагогами-спеціалістами. Але в наказі „Про поліпшення музичного виховання в школах” (вересень 1938 р.), який оцінює стан музичного виховання в Україні, знову зазначено, що в 1-4-х класах уроки співів і надалі ведуть не спеціалісти, а учителі, які викладають усі загальноосвітні дисципліни в цих класах. Там же зазначено, що для проведення музичних занять не було створено сприятливих умов, не було потрібного обладнання, наочних посібників, музичних інструментів. Директори шкіл також не приділяли достатньої уваги цьому важливому питанню.

Нестача музично-педагогічних кадрів на початку 20-х років ХХ сторіччя була серйозною перешкодою для організації і розвитку загальної музично-педагогічної освіти. Крім того, впливав на цей процес брак методики музичного виховання. Отже:

- історичний аналіз проблеми розвитку дитячого голосу свідчить про те, що на всіх етапах розвитку суспільства вокальне виховання були складовою частиною духовного розвитку особистості;
- в історико-педагогічних дослідженнях виділяють два основні підходи для розроблення теоретико-методологічних основ виховання основ вокальної культури як складової частини музичної культури: використання музики як

засобу виховання особистості школяра та врахування природних здібностей дитини, які становлять основу виховання вокальної культури;

- за часів Київської Русі стабільної системи шкільної освіти не склалося, але спів завжди залишався обов'язковим її елементом. Ця дисципліна зводилась до засвоєння церковного піснеспіву і народної пісенної творчості;

- велику просвітницьку роль у закладенні основ вокальної культури серед широких верств населення відіграли братські школи, які підготували появу першого вищого навчального закладу Києво-Могилянської академії;

- загальне уявлення про концепцію освіти, де складовою частиною було закладення основ вокальної культури в Києво-Могилянській академії, дають педагогічні погляди та діяльність її випускників: М. Дилецького (високе дзвінке дитяче звучання, середня сила звуку, рівність звуку і плавне дихання), С. Полоцького (відповідність методики музичного навчання до вікових особливостей дитини), Д. Ростовського (змістовне виконання творів), Г.Сковороди (гігієна та режим дитячого голосу).

На початку 20-х років минулого сторіччя розвиткові музичного виховання в Україні сприяє практичне втілення прогресивних ідей активних діячів у галузі музичної освіти – В. Верховинця, Ф. Колесси, М. Леонтовича, М.Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, Б. Яворського. Методичні засади навчання дітей співу цих діячів ми розкриємо у наступному підрозділі дисертації.

1.2. Методичні засади навчання дітей співу та розкриття сутності поняття „основи вокальної культури”

Вітчизняна вокальна музично-педагогічна спадщина пронизана думкою про потребу розвивати природний співочий інстинкт у дітей на базі широкого використання народного джерела українського народу – пісні. Виховне значення співу полягає не тільки у розвитку голосу, слуху, а й у зміцненні враження від поетичного образу пісні, а головне – у формуванні почуття розуміння краси [137, с. 257].

Як зазначає Н. Ветлугіна, „Спів – основний вид музичного мистецтва, якого послідовно навчають у яслах, дитячому садку, школі й різних самодіяльних та професійних закладах для дорослих. Особливості співу як діяльності, у якій відбувається музичний розвиток дитини, очевидні” [31,с.64]. Також ми поділяємо думку хорового диригента Л. Стоковського, що „для дитини голос – це найперший і найдоступніший інструмент” [218,с.26.]. Німецький педагог-дослідник З. Бімберг твердив, що спів „має лягти в основу серйозної діяльності – як виконавської, так і слухацької. Якщо наші діти не навчаться переживати зміст пісні, яка відображає дійсність, то пізніше вони навряд чи зможуть зрозуміти твори музичної спадщини і сучасності” [254, с. 5].

Для створення нашої методики формування основ вокальної культури слід вивчити методичні засади навчання дітей співу вітчизняної музично-естетичної спадщини. А саме засади прогресивних діячів у галузі музичної освіти початку 20-х років ХХ ст. – В. Верховинця, Ф. Колесси, М.Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового та Б. Яворського.

Педагогічно цінні ідеї Б. Яворського. Головною проблемою усієї його педагогічної діяльності був пошук способів формування творчих здібностей дітей. У практиці дитячого музичного виховання науковець виходив із поняття цілісності сприймання дитиною навколишніх явищ життя, мистецтва, тому для його педагогічної роботи був характерний розвиток

асоціативного досвіду. Формування сприйняття музики і музичної творчості учнів, на думку Б. Яворського, складається з декількох етапів: нагромадження вражень, спонтанне відображення елементів творчості у зорових, сенсорно-моторних і мовленнєвих виявах та імпровізоване – рухове, музичне, літерно-мовленнєве, створення оригінальних композицій, які відображають будь-яке художнє враження, а також музична творчість – складання пісень, простих п'єс для фортепіано. За Б. Яворським, початковий етап музичного розвитку – нагромадження вражень – відбувався в найрізноманітніших формах роботи: на заняттях, концертах, у спілкуванні з природою, під час відвідування виставок тощо. Вирішальну роль було відведено формуванню слухового досвіду. Б. Яворський вважав, що вчитель повинен керувати процесом нагромадження вражень, не залишати учня безпорадним у навколишньому світі. Дуже важливим серед цих джерел педагог вважав народну музику [208, с. 9].

У наш час розвиток творчих здібностей залишається однією з головних проблем музичної педагогіки. Розвиток асоціативно-естетичного мислення юного співака потрібен і сьогодні, тому поради Б. Яворського щодо керування учителем процесом нагромадження вражень на початковому етапі навчання важливе для вокального виховання саме школярів молодшого шкільного віку. Ця думка має виступати показником критерію мотивації до занять співом у дітей.

Вважаючи, що музичне виховання – це важливий засіб розвитку творчих здібностей, М. Лисенко у своїй творчості постійно приділяв увагу творам для дітей. Він уважав, що музично-виховний процес має починатися якомога раніше. При цьому велику роль відіграє спеціально підібраний вокально-педагогічний репертуар, насамперед, народна пісня. Збірка композитора „Молодощі” зразок дитячого фольклору і пісень для юнацтва та дорослих. М. Лисенко включив до збірки не лише пісенні мелодії, а й зразки танцювальної музики та подав коментар різноманітних весняних ігор. „Молодощі” присвячено саме іграм весняного циклу [130]. У музично-

драматичній школі (з 1918 р. – Музично-драматичний інститут) композитор реалізовував напівлегально намір давати „...дітям у науку співу шкільного – здоровий, корисний матеріал з мелодій рідної пісні” [58, с. 62–63].

Учителем музики працював О. Лисенко (син М. Лисенка). У процесі музичного виховання учнів він намагався, по-перше, сприяти розвиткові слуху в дітей, ритму, музичної пам'яті: по-друге, під час розучування пісень приділяв увагу усвідомленню дітьми зв'язку між змістом пісень і музичним оформленням, привчаючи дітей розуміти якість пісенного матеріалу [226,с.9].

Педагогічно корисні ідеї щодо навчання дітей співу знаходимо у М.Леонтовича (1877–1921). Український композитор і педагог М. Леонтович протягом усього життя проводив активну роботу у справі поширення української народної музики, ознайомлення з нею дітей та молоді. Основним завданням у музичному вихованні дітей М. Леонтович вважав передусім розвиток пам'яті, інтелектуальних сил, естетичних почуттів, виявлення громадянських інстинктів [186, с. 34]. Він звертав увагу на дисципліну, витримку і волю як найважливіші якості, що розвиваються під час занять з хорового співу. Цінні методичні рекомендації для вчителів співу містяться у навчальних посібниках М. Леонтовича: „Матеріали до методики співів у початковій школі“, „Деякі методичні вказівки щодо організації нотного співу в народних хорах“, „Практичні вказівки з методики навчання співів у хорах”. Практичний досвід, набутий М. Леонтовичем як учителем співів, став основою його підручника „Нотна грамота” (1919 р). Корисні зернини знаходимо в „Матеріалах до методики співу в початковій школі”, а саме: „...спів по слуху і спів з нот. На перших кроках навчання – спів без нот” [126,с. 168].

М. Леонтович дає поради щодо розвитку музичного слуху, зміцнення дихання у дітей, методики роботи на початковому етапі: „Щодо звукового матеріалу, то вже на перших ступенях навчання ми мусимо додержатись пісень у межах мажорного тетрахорду (до, ре, мі, фа) і добирати відповідних

пісень, пристосованих до дитячого віку. Цього тетраходу треба вивчити співати на букву „А,, і слідкувати, щоб діти досить одкривали рота (два пальці мають уміститись межи верхніми і нижніми зубами). Вибирається тон не високий і не низький (наприклад, „фа“)... Діти не повинні дуже голосно співати або кричати: це вадить і стоїть на перешкоді розвитку музичного слуху” [126, с. 170–171].

Видатний педагог М. Леонтович наголошує на початковому етапі ознайомлення дітей з ритмічною стороною пісні, найлегшою для дітей (спершу – ритм, потім – динаміка (сила), і нарешті – мелодія – і дійсний спів по нотах). У „Практичних вказівках до методики навчання співу в хорах” М.Леонтович радить звернути увагу на ритмічний рух пісні, мелодії, на періодичність акцентів у цьому рухові, на кількість моментів у кожній ритмічній групі (так званому тактові).

Використовують в Україні і педагогічну спадщину видатного українського композитора, пропагандиста естетичного виховання К.Стеценка (1882–1922). Він наголошував, що система музичного виховання має охоплювати всіх дітей як шкільного, так і дошкільного віку. Великого значення у вихованні дітей К. Стеценко надавав українському музичному фольклору, зокрема дитячим іграм, колядкам, щедрівкам, пісням з рухами тощо. У передмові до першого видання своєї збірки „Луна“ (1907) К.Стеценко писав, що найбільше враження музика і пісня справляє на ніжну душу дитини і тому в дітях з самого раннього віку потрібно розвивати любов до музики і пісні, до всього прекрасного [226, с. 12.]. Загалом музичне виховання К. Стеценко пропонував розпочинати із співів, тобто розвитку „природного інструменту” – голосу. Надавав перевагу народним пісням, у яких музика і слово поєднуються з різноманітними рухами, танцями і хороводами. Підкреслював, що народна пісня має великий вплив на формування духовної природи учнів, розвиток їхніх музичних здібностей, естетичного смаку і почуття прекрасного.

К. Стеценко рекомендував увести в усі школи теорію і практику хорового співу, студіювання української пісні як головний зміст музичних дисциплін. Він вважав все багатство музичної культури, набуте віками, творчістю всіх народів світу. Але чільне місце має бути відведено художній українській творчості, наголошував композитор.

Основні педагогічні ідеї К. Стеценка – це вимоги поважного ставлення до дітей, організація музичного виховання на основі спостереження за дітьми, урахування їхніх індивідуальних здібностей. Один із дослідників його педагогічної спадщини Є. Федотов зазначає, що в архіві К. Стеценка знайдено уривки майбутнього підручника з методики викладання співів, зошит „Записки з гармонії”, рукопис „Методика шкільних співів”, лекції „Українська музика та її представники”, кілька варіантів проекту програми із співів для „Єдиної трудової школи” та пояснювальна записка до них, проекти організації системи музичної освіти тощо [212, с.60].

К. Стеценко приділяв увагу роботі з учнями, у яких слабо розвинений музичний слух. Він дослідив, що невміння співати в тон з класом не означає браку слуху в учнів. Іноді голос дитини рефлектує на почутий вухом звук і відтворює квінту або октаву до нього, тобто його обертон. Для цього К.Стеценко радив „ввести учня у потрібний тон” і починати з квінтуючого тону, поступово „опустити” його до потрібного звуку [11, с. 27].

К. Стеценко надавав особливого значення навчанню красивого співу, неодноразово наголошував на важливості естетичного начала у процесі співу, тим самим визначав ознаки основ вокальної культури молодших школярів. У роботі з учнями молодших класів більше використовував маршові пісні, веснянки, колискові, дитячі ігри. Працюючи вчителем музики, він спирався у доборі дидактичного матеріалу перш за все на народну пісню, яку називав „багатим самородком” [58, с. 97] (додаток 3).

Важлива роль у відтворенні й розвитку української музичної культури загалом, а також музичної освіти належить В. Верховинцю (1880–1938). Найважливіша особливість творчої спадщини В. Верховинця полягає в її

підпорядкованості основній педагогічній меті – формуванню національної культури молоді: вихованню національної самосвідомості, гідності, патріотизму, засвоєнню духовних здобутків українського народу.

Система педагогічної діяльності В. Верховинця – зразок єдності музики, хореографії, етнографії й педагогіки, теорії і практики. Це динамічне явище, яке протягом життя педагога і митця постійно розвивалося. Основним напрямом педагогічної діяльності В. Верховинця було формування національної культури молоді засобами народного пісенного, хореографічного і драматичного мистецтва на всіх ступенях системи народної освіти, починаючи з дитячого садка і закінчуючи вищим навчальним закладом. Ідеї виховання дітей на основі українського музично-етнографічного репертуару В. Верховинець виклав у книзі „Весняночка”, виданій 1925 року [69, с. 50].

„Весняночка” стала практичним втіленням ідеї комплексного використання елементів народного музичного, хореографічного і драматичного мистецтва у навчально-виховному процесі. Створення „Весняночки” стало визначною подією в житті вітчизняної педагогічної науки і музичної практики. Рецензент першого видання „Весняночки” професор Б. Яновський зазначив, що тут автор пояснює зміст кожної пісні і спосіб, яким її треба виконувати, тобто викладає, якими мають бути самі ігри відповідно до поданої пісні, інакше кажучи, дає малюнок драматичної дії. Це надзвичайно цінно і цікаво, тому що маємо можливість широко використовувати пісні для виховання ритмічного чуття, привчати до ритміки рухів, розвивати пластику” [226, с. 15].

Збагатили та удосконалили теорію і практику музичного виховання школярів і західноукраїнські композитори: В. Барвінський, П. Бажанський, М.Вербицький, А. Вахнянин, С. Воробкевич, М. Гайворонський І. Кипріян, М.Копко, С. Людкевич, В. Матюк, О. Нижанківський, Д. Січинський, Я.Ярославенко.

У Західній Україні композитори, за незначним винятком, були майже єдиними авторами шкільних підручників з музики. Це свідчить про їхній вирішальний вплив на тогочасну теорію і практику музично-естетичного виховання у народних школах [89, с. 12].

Серед цієї плеяди композиторів-галичан особливий інтерес становить педагогічна діяльність і спадщина фольклориста зі світовим ім'ям, композитора, академіка Ф. Колесси (1871–1947).

Центральне місце в педагогічному доробку Ф. Колесси посідає „Шкільний співаник”, виданий у двох частинах 1925 року. Головна мета його, як зазначає автор, – „привести пісенний матеріал для науки співу в народній і середній школі”, щоб за допомогою нового „привчалась молодь пізнавати і цінувати народну творчість і перейматися її духом” [107, с. 7]. Причому справедливо наголошено, що „висока художність та поетичність, які притаманні народним пісням, – це наймогутніші виховні чинники” [107,с.10]. Ці слова можна віднести до всіх шкільних посібників композитора, оскільки педагогічне кредо Ф. Колесси – музично-естетичне виховання школярів засобами народнопісенної творчості.

Дидактичний матеріал „Шкільного співаника” укладено за принципом послідовності, щодо труднощів нотних прикладів, з поступовим ускладненням ритму, мелодій і розширенням діапазону. Значний інтерес викликають „Вступні пояснення для вчителя”, у яких розкрито педагогічні погляди Ф. Колесси на деякі методичні прийоми музичного навчання дітей. Автор адресує роботу для навчання співу в народних, середніх і навіть на початковому етапі в спеціальних музичних школах. Він зазначає, що знання ритмічної будови українських народних пісень і тісного зв'язку між складом мелодії і віршової строфи дуже важливе для правильного фразування, щоб учні привчалися належним чином визначати, закінчувати й відмежовувати музичні фрази та не переривати дихання всередині фрази або ритмічного мотиву.

Ф. Колесса подає кілька методичних порад щодо співу для дітей, які доцільно розглядати як ознаки основ вокальної культури учнів молодшого шкільного віку, а саме:

1. Триматись просто, подаючи плечі назад, а груди вперед, і добре відкривати рот, однак не викривляти і не морщити обличчя, не примружувати очі.
2. Голос добувати чисто, не затискуючи гортані та уникаючи горлового звучання. Із рухом мелодії вгору чи вниз інтонувати ясно і впевнено, не допускаючи під'їздів між широкими інтервалами та глісандо між сусідніми звуками.
3. Під час співу слідкувати за чистою, ясною вимовою голосних у відповідному тексті (так звану вокалізацію). Приголосні на початку слова й безпосередньо перед голосним треба вимовляти виразно. Коли ж склад закінчується приголосним, треба його вимовляти дуже виразно, але аж при закінченні тривалості звука, якому відповідає даний склад тексту.
4. Суворо дотримуватись вказаного метру, не допускати зайвого сповільнення або прискорення. Слідкувати за дотриманням повної тривалості нот, щоб не робити під час співу невиправданих пауз. З другого боку – не перетягувати звуки поза їх позначену тривалість.
5. Пильнувати за збереженням ритму, визначенням головних і побічних наголосів, розмежуванням ритмічних мотивів і фраз: стежити, щоб ніколи дихання не переривало слова посередині [107, с. 11–12].

Нині відкриваються широкі можливості для використання творчої спадщини Я. Степового в роботі з молодшими школярами. Для формування основ вокальної культури педагоги можуть успішно застосовувати репертуарну збірку „Проліски” [220]. Яскрава образність художнього матеріалу, вдале використання імпровізаційної специфіки пісенного фольклору, простий музичний виклад, чіткий метроритм пісень сприяють вихованню основ вокальної культури молодших школярів. Перетворення

автором кожної пісні на своєрідну мініатюру-сценку передбачає застосування елементів гри, танцю, театралізації, що дає змогу організувати безліч цікавих, оригінальних форм роботи за цією збіркою.

Видатний український музичний діяч С. Людкевич стверджував: „Куди лиш проникли ідеї раціонального виховання дітей, там признано повністю виховуюче значіння співу, тим більше, що спів є одною з головних потреб навіть не вповні музикальної дитини” [137, с. 257]. Саме через спів дитина розвиває пам'ять і полегшує науку вивчення рідної мови.

С. Людкевич виділив пісню, танець і марш як фундамент складних форм вокальної та інструментальної музики. Ця ідея, діставши відповідне методичне осмислення і втілення, стала основою педагогічної концепції Д.Кабалевського [96; 97]. С. Людкевич розробив також систему вправ для розвитку в школярів музичного слуху, ритмічного і ладового чуття.

Педагогічні ідеї М. Леонтовича, К. Стеценка, В. Верховинця, Ф.Колесси, С. Людкевича і багатьох інших відомих музикантів-педагогів помітно вплинули на розвиток української вокальної педагогіки, однак цей вплив значно послаблювався авторитарним поширенням уніфікованих програм Міністерства освіти колишнього СРСР держави, обов'язкових для впровадження в союзних республіках з певною національною адаптацією, здебільшого формальною. Ці програми мали значне ідеологічне навантаження відомого спрямування, що призводило до нівелювання творчих пошуків українських педагогів [208, с. 11].

Отже, критично оцінюючи значення методичних положень зазначених видатних діячів минулого для сучасної вокальної педагогіки, варто відзначити, що вони здебільшого втратили новизну, хоча й зберегли свою актуальність. Адже вокальна наука і практика не стоять на місці. Основні засади з української вокальної методичної спадщини, які формують основи вокальної культури у молодших школярів, ми можемо використовувати і в наш час, а саме:

- ставлення до народної пісні як найправдивішого за своєю художньою й етичною сутністю життєвого явища, зрозумілого і доступного для дитячого сприймання (Ф. Колесса, М. Леонтович, К. Стеценко);
- збереження високого дзвінкого дитячого звучання, усвідомлене виконання пісень (М. Дилецький, М. Лисенко);
- визнання провідної ролі фольклору в музичній освіті школярів (Я.Степовий, К.Стеценко);
- прагнення до вільного володіння нотною грамотою та розвитку природного співочого інстинкту української нації (С. Людкевич);
- обов'язкове ознайомлення молодших школярів на початковому етапі вокального навчання з ритмічною стороною пісні – ритм-динаміка-мелодія, спів по нотах (М. Леонтович, Ф. Колесса);
- розвиток асоціативно-естетичного мислення дітей молодшого віку, а саме: цілеспрямоване керівництво вчителем процесом нагромадження музичних вражень на початковому етапі вокального навчання (Б. Яворський);
- поєднання музики, хореографії і драматичного мистецтва під час процесу формування основ вокальної культури молодших школярів (В. Верховинець);
- системність та відповідність методики вокального виховання до віку дітей (С. Полоцький).

Найкращим доказом життєвості педагогічних ідей М. Леонтовича й К.Стеценка слугує те, що через кілька десятиліть подібні ідеї дістали розвиток у методичній системі угорського педагога З. Кодая, яка набула світового визнання. Ідеї швейцарського педагога Е. Жак-Далькроза суттєво розвивають систему педагогічних поглядів В. Верховинця у доборі дитячих ігрових пісень з урахуванням їх ладотональних мелодійних і ритмічних особливостей, поєднанні ігор реалістично-побутового плану, хороводів і танцювальних композицій.

Тому українську народну та класичну вокальну музику маємо розглядати не тільки як джерело емоційної насолоди, але і як засіб формування вокальної культури учнівської молоді. Основними

компонентами педагогічного потенціалу української музики є інтонаційна особливість, наспівність, простота мелодії і ритмічної структури, виразність і багатство мелодій, гармонії, тісний зв'язок поетичного і музичного текстів, глибока емоційність, достовірність, глибокий виклад думки, поетичність, чистота образу, глибокий високохудожній і правдивий зміст, відображення історії життя народу, його думок, почуттів.

Для розкриття поняття „основи вокальної культури” ми розглянемо сутність вокального виховання як складову у формуванні загальної культури молодого покоління.

Оскільки спів входить до сфери естетичних почуттів людини, також варто зупинитись на поняттях „культура”, „духовна культура”, „музична культура”, „вокальна культура”.

Автори посібника з філософії дають таке формулювання поняття „культура”: „Культура (лат. – „догляд, обробка ґрунту”) – багатозначне поняття, є понад 1000 його визначень. Культуру співвідносять із цивілізацією. Цивілізація – пік культури (М. Данилевський) чи її агонія (А.Шпенглер); вищий рівень суспільного розвитку після дикунства та варварства (Ф. Енгельс); культура трактується як прояв духовного життя й сутності людини, а цивілізація – високий рівень матеріальної діяльності (М.Бердяєв); цивілізація – рівень визнання цінності всіх культур (К. Ясперс); інколи ототожнюють культуру й цивілізацію (Ф. Ніцше) [198, с. 123].

Автори філософського енциклопедичного словника дають таке визначення поняття „культура”: „Це специфічний спосіб організації та розвитку людської життєдіяльності, яка представлена в продуктах матеріальної і духовної праці, в системі соціальних норм та закладів, у духовних цінностях, у сукупності ставлення людини до природи і до самих себе та відносинах між людьми” [239, с.293].

Під культурою традиційно розуміють сукупність практичних, матеріальних і духовних надбань суспільства, які виражають рівень його історичного розвитку, втілюються в повсякденній діяльності людини,

відображаються в її соціальних, моральних, естетичних та інших характеристиках. У вужчому розумінні, культура – це сфера духовного життя суспільства. Вона охоплює систему освіти, виховання, духовної творчості, а також діяльність тих установ і організацій, які забезпечують зазначені процеси: школи, виші, музеї, театри, бібліотеки, інші культурні заклади, творчі спілки тощо [63, с. 263].

Автори „Короткого термінологічного словника з української та зарубіжної культури” (2000 р.) визначають поняття „культура” як сферу духовного життя, що охоплює мову, виховання, освіту, науку, літературу, різні види мистецтва, систему релігійних вірувань, політично-правову, побутову культуру, а також установи й організації, що забезпечують їхнє функціонування. Водночас, зазначають вони, поняття „культура” використовують для визначення рівня освіченості, вихованості людини, ступеня оволодіння якоюсь галуззю знань або діяльності [110, с. 79].

Серед низки визначень багатозначного поняття „культура” акцентуємо увагу на культурі, як мірі реалізації творчого начала людини та виокремлюємо головну функцію культури – розвиток людини.

Поняття „культура” нерозривно поєднано із ширшим поняттям „духовна культура”. Г. Падалка у методичному посібнику „Педагогіка мистецтва” на підставі узагальнення філософської, психолого-педагогічної літератури як вихідне положення для педагогічних пошуків визначає таке формулювання поняття „духовної культури”, а саме: „Духовну культуру доцільно розглядати як систему життєвих сенсів людини, пов’язану із внутрішнім психічним її життям і спрямовану на реалізацію гуманістичних цінностей в діяльності” [190, с. 32].

Естетичні почуття та рівень культури дитини – це дві складові духовності маленької людини. Духовність ще включає в себе морально-етичний, релігійний досвід людини. Виходячи з цього, мета духовного розвитку дитини – виховання доброти, порядності, поклоніння перед природою, здатність цінувати красу. Але для професійного музиканта, який

намагається вплинути своїм мистецтвом на людей, наявність усіх цих рис, хоч які вони потрібні буде недостатня. Оскільки художньому впливу передують процес переживання, проникнення, сприйняття, то досягнення психічних станів людської природи, суспільних відносин, явищ природи і є, по суті, актом особистісного пожертвування. Розвиток у дитині здібностей до вияву саме цих якостей – першорядне завдання педагога. Його вирішенню сприяють такі взаємопов'язані, взаємодоповнювальні напрями роботи:

- спілкування з природою;
- вплив мистецтва і літератури;
- розвиток творчих здібностей;
- виховання особистісних якостей.

Ш. Амонашвілі у праці „Школа життя” зазначає: ”Слід змалку засвоювати красу звуку. Музикальність має потребу в освіті. Правильно, що в кожній людині схильність до звуку закладена, але без виховання вона спить. Людина повинна слухати прекрасну музику і спів. Іноді сама лише гармонія назавжди розбудить почуття прекрасного. Без усвідомлення значення музики неможливо зрозуміти й звучання Природи” [13, с. 72].

Принципово новий напрям у музичній педагогіці ХХ сторіччя відкрила музично-виховна концепція видатного педагога і композитора Д.Кабалевського (1904–1987). Вона увібрала досягнення світової педагогіки і спрямована на формування у дітей цілісного естетичного ставлення до явищ музичної культури. Головний девіз педагога-музиканта: „Навчання музики – засіб, виховання музикою – мета”. У праці „Виховання розуму і серця” Д.Кабалевський зазначає: „... ми схильні до ствердження, що головним завданням масової музичної освіти в загальноосвітній школі є не стільки навчання музиці, стільки вплив через музику на весь духовний світ учня, перш за все на його моральність” [96, с. 116].

На думку Д. Кабалевського, музичну культуру особистості визначають любов до музики і розуміння її в усьому багатстві форм і жанрів: особливе „відчуття музики”, що спонукає сприймати її емоційно, відрізняючи хорошу

музику від поганої, уміння чути музику як змістовне мистецтво, що несе в собі почуття і думки людини, життєві образи й асоціації, здатність відчувати внутрішній зв'язок між характером музики і характером виконання тощо, іншими словами уроки музики за Д. Кабалевським покликані виховати в учнів музичну культуру як частину всієї духовної культури” [96, с. 5].

Д. Кабалевський у середині ХХ сторіччя формулює мету, яка ґрунтується на формуванні у школярів музичної культури на основі цілісного уявлення про музичне мистецтво, його суспільну роль і соціальне значення. Тоді вперше звучить словосполучення „музична культура у вихованні школярів”. У той самий час В. Сухомлинський зазначає: „Якщо в ранньому дитинстві донести до серця красу музичного твору, якщо у звуках дитина відчуває багатогранні відтінки людських почуттів, вона піднімається на такий щабель культури, якого не можна досягти ніяким іншим засобом” [224, с. 171].

Отже, під музичною культурою особистості розуміють її індивідуальний соціально-художній досвід у сфері музичного мистецтва, зміст естетичного, ціннісного, особистісного ставлення до музики. Тобто інакше кажучи музична культура породжує духовну культуру дитини.

У музичній енциклопедії Ю. Келдиша (1973 р) немає визначення поняття „вокальна культура” [171].

Короткий музичний словник для учнів Ю. Булучевського та В.Фоміна містить тільки формулювання поняття „дитячі голоси – співацькі голоси дітей, які відрізняються легкістю і чистотою звучання, характерним дзвінким тембром” [29, с. 286]. Упорядники словника основних термінів з мистецтвознавства, естетики, педагогіки і психології мистецтва Т. Каракаш та А. Мелік-Пашаєв дають слушні пояснення поняття „музично-виконавське мистецтво”: особливий вид художньої діяльності, вміння відтворити музичний твір, перетворюючи „мертві” графічні знаки в музику” [41, с. 188–189] та поняття „естетичне виховання”: цілеспрямована педагогічна праця,

мета якої розвиток за допомогою мистецтва цінних духовно-моральних якостей у дітей” [41, с. 359–360].

Ю. Юцевич у словнику-довіднику „Музика” (2005 р.) дає формулювання поняття „вокальна педагогіка”. Це система індивідуального навчання співу, що спирається на виконавські традиції, досвід видатних педагогів та майстрів вокального мистецтва. Дослідження співацького голосу, здійснені Л. Дмитрієвим, В. Морозовим, Р. Юсоном, дають підстави для того, щоб вокальна педагогіка ґрунтувалась на науковій основі, використовуючи досягнення в галузі акустики, біофізики, психології, педагогіки, фоніатрії для підвищення ефективності навчання” [250, с. 43].

На сучасному етапі музично-естетичну культуру школярів вивчали Н.Гузій у дослідженні „Формування музично-естетичної культури школярів” [64], С.Деніжна „Формування музично-педагогічної культури майбутніх вчителів музики” [70].

Ряд досліджень останніх років виокремлюють вокально-мовленнєву культуру майбутніх вчителів музики (Л. Азарова, Н. Швець) [4; 244].

У кінці ХХ сторіччя Л. Венгрус (Росія) пропонує реформу музичної освіти з позиції формування „фундаменту музикальності“ – індивідуальної постановки голосу в техніці сильного імпедансу за колективно-хорової форми занять [33].

О. Чурикова-Кушнір виділяє змістову сутність поняття „вокально-інтонаційна культура“ у дослідженні під назвою „Виховання вокально-інтонаційної культури молодших школярів у процесі роботи над музичним образом” (2002 р.), а саме: „Змістова сутність вокально-інтонаційної культури, яка базується на тому, що вокально-інтонаційна культура як органічна та суттєва частина музичної культури особистості являє собою цілісне структурне утворення специфічних компонентів (інтонація, інтонування, музичний слух, вокальне інтонування) та загальних компонентів (інтелектуальний, потребнісно-мотиваційний, емоційний, діяльнісний, творчий), вироблених у творчій діяльності й можуть

розвиватися у процесі роботи над музичним образом, реалізовуватися у вокально-хоровій діяльності за допомогою відповідних знань, умінь та навичок” [243, с. 15]. Зауважимо, що дослідниця О. Чурикова-Кушнір об’єктом дослідження обрала вузький спектр у дослідженні і дає поняття „вокально-інтонаційної культури хорового співу“ в позакласній роботі загальноосвітньої школи.

Отже, підсумуємо визначення поняття „вокальна культура” подані у наукових дослідженнях останніх років. А саме: вокальна культура передбачає здатність до передачі художнього образу вокального твору шляхом оволодіння голосовим апаратом при наявності відповідних знань та умінь, які дозволяють вирішувати художні й технічні завдання, що постають перед виконавцем (Л.Азарова, Л. Василенко, Л. Венгрус, О. Чурикова-Кушнір, Н. Швець, Ю.Юцевич) [4; 30; 33; 243; 244; 251].

У дисертаціях, захищених за останні п’ять років з проблем музичного виховання дітей молодшого шкільного віку в закладах додаткової спеціалізованої освіти не розглядається поняття „основи вокальної культури” молодших школярів у класі сольного співу.

У музичному словнику-довіднику Ю. Юцевича (2005) [250], у вокально-педагогічних посібниках останніх років (В. Антонюк „Постановка голосу” (2000) [5], О. Пекарська „Вокальний буквар” (1999) [191], О. Юрко „Вокальне виховання дітей в закладах загальної додаткової освіти” (2005) [248], Ю. Юцевича „Теорія та методика формування та розвитку співацького голосу” (1998) [251], ми не знаходимо визначення поняття „основи вокальної культури“.

У результаті аналізу наукових музично-теоретичних джерел було з’ясовано, що педагоги-методисти та науковці минулого і сучасності, які вирішували проблему розвитку дитячого голосу, акцентують увагу на різних ознаках основ вокальної культури молодших школярів, але не визначають однозначного поняття „основи вокальної культури”.

Спираючись на здобутки вітчизняної вокально-педагогічної спадщини з формування основ вокальної культури молодших школярів та вивчивши сучасні дослідження в галузі вокального мистецтва, ми пропонуємо таке визначення поняття „основи вокальна культура”.

Основи вокальної культури – це здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності елементарних знань з вокального мистецтва та виконавських навичок. Вироблення основ вокальної культури слугує підґрунтям майбутнього професіоналізму та особистісного розвитку дітей. Основи вокальної культури містять такі структурні компоненти:

- *організаційно-мотиваційний*, який передбачає стійке емоційно-позитивне ставлення до процесу учіння співу та зацікавленість у вокально-виконавському саморозвитку;
- *когнітивно-інформаційний*, який містить наявність елементарних теоретичних знань із галузі вокального мистецтва;
- *оцінювально-слуховий*, який полягає в здатності правильно оцінити якість звучання власного голосу та дати естетичну оцінку виконанню інших співаків;
- *усвідомлено-дієвий*, у процесі якого відбувається вироблення вокальних навичок;
- *виконавсько-творчий*, що виражає здатність до емоційно-художнього втілення вокальних творів під час прилюдного виконання.

Співвіднесення визначення поняття „основи вокальної культури” та визначень „вокальної культури”, які сформульовані в наукових дослідженнях останніх років, зумовило до уточнення та розширення поняття „вокальна культура“. Вокальна культура – це здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності вокально-виконавських навичок, які характеризуються точною інтонацією під час передачі голосом вокальної мелодії; точною атакою звука, м’якою чи твердою відповідно до характеру виконуваного твору; правильним диханням

з використанням нижньореберного-діафрагмального; кантиленою, високою співацькою позицією, чіткістю вимови приголосних та виразною артикуляцією; точністю передачі ритмічного малюнка, темпу, врахування під час виконання вказівок автора твору; вільним та природним звукоутворенням відповідно до узгодженої роботи голосового апарату; правильним фразуванням; емоційністю та музикальністю виконання; тембральним забарвленням звука; відчуттям стилю виконуваного твору; художньо-виконавською культурою. Вокальна культура має базуватися на найкращих традиціях вітчизняної вокально-педагогічної та світової спадщини, використання якої впливатиме на зростання професіонального володіння співацьким голосом.

Оскільки спів ґрунтується на функціональній діяльності людського організму, освоїти який неможливо без усвідомленого і цілеспрямованого керування цією функцією, педагогічний процес вокального розвитку дітей впливає із закономірностей природи голосу людини, тобто фізіологічних особливостей організму та особливостей психіки молодших школярів. Ці питання ми розкриємо у наступному підрозділі дослідження.

I.3. Психологічні особливості розвитку дітей віком шести–дев'яти років та особливості їх голосового апарату

Методика постановки голосу, яка не спиралася на висновки медичної науки і не враховувала питання охорони здоров'я дитини та її голосу, не може розвиватись повноцінно. Правильна, науково підтверджена методика викладання співу – надзвичайно важлива передумова для проведення гігієнічних заходів, які сприяють охороні голосу дітей. До того ж, правильна методика співу важливий гігієнічний і навіть лікарський чинник, якщо є порушення нормальної функції дитячого голосу.

Як відзначав відомий педагог-методист Л. Дмитрієв: „Спів – явище пов'язане з усіма сторонами психічного життя людини” [73, с. 289]. Ми розділяємо думку, що погляди І. Павлова на єдність організму і зовнішнього середовища на цілісність організму та роль нервової системи недостатньо враховували для вирішення питань охорони і виховання дитячого голосу.

Оскільки нормальний здоровий голос керується та регулюється здебільшого рефлекторно, одне із завдань у навчанні співака – саме розвиток і закріплення співочих рефлекторних зв'язків, тобто вокально-технічних навичок. Проте для успішної стабільної роботи потрібна психологічна стійкість, уміння завжди бути у стані високої готовності до дії (співу) в різних умовах.

Погоджуємось з думкою Д. Люша: „...співацький процес – це не тільки фізіологічна робота голосового апарату і пов'язаних з ним м'язів, але і велика праця нервової системи, в якій психіка співака відіграє провідну роль як у виконавському, так і в фізіологічному плані” [138, с. 9]. Тому слід дуже обережно втручатись у природний процес співу, постійно враховувати не лише фізичний стан учня, але і стан його нервової системи, психіки. Слід допомагати учневі підтримувати співочий тонус, використовуючи для цього позитивні емоційні впливи, робити заняття цікавими та зрозумілими, підбирати найбільш відповідний зміст уроку. Водночас потрібно відкидати

всі негативні подразники, що можуть підвищити втому та погіршити робочий настрій учня. Крім того, на нашу думку, педагоги-вокалісти нерідко недостатньо або зовсім не враховують у навчанні співу дітей анатомію і фізіологію органів, які беруть участь у голосоутворенні.

В процесі індивідуалізованої, гуманістично спрямованої взаємодії педагога з дитиною 3-7 років створюється атмосфера, сприятлива для формування позитивної динаміки індивідуальних відмінностей та базових властивостей індивідуальності. При цьому технологія розвитку інтегральної індивідуальності дошкільника передбачає створення системи умов опосередкованого впливу та застосування засобів безпосереднього впливу на цей процес [115, с. 5].

Початок навчання – великий крок у психічному, перш за все розумовому розвитку дитини. З приходом до школи в неї посилено розвиваються увага, сприйняття, пам'ять, мислення, мова, уява. Все це сприяє загальному розвитку, який характеризується значно вищим рівнем пізнавальної діяльності особистості. Швидке інтелектуальне зростання дитини зумовлене збільшенням знань, умінь та навичок, яких вона набуває, розширенням її кругозору, розвитком допитливості, звичкою до розумової праці, до самостійної навчальної роботи [32, с. 200].

Для молодших школярів характерні:

- несформованість, крихкість усього організму;
- швидка втомлюваність від одноманітного положення, одноманітної діяльності, монотонної мови вчителя, шаблонного проведення уроку;
- несформованість навичок систематичної, цілеспрямованої розумової праці, але добра пам'ять;
- невеликий обсяг довільної уваги, переважання мимовільної уваги, що потребує її постійної активізації завдяки переключенню на різні „об'єкти” (завдання, види діяльності);
- яскрава образна уява, її конкретність (тому слід пам'ятати про шкідливість прямолінійного, примітивного зв'язку характеру звучання музики з

конкретними образами, наприклад, низьких звуків – з „ведмежками”, високих – з „пташками”, „зайчиками”);

- схильність до гри: через ігрові форми легко засвоюється навіть складний матеріал. Гра активізує увагу, пам'ять, сприяє розвитку творчих здібностей дітей. Завдяки грі у дитини формується рефлексія – здатність розуміти свої особливості, розуміти, як ці особливості сприймають інші, і будувати свою поведінку, ураховуючи можливу реакцію інших людей.

Поділяємо думку психолога Ф. Гоноболіна, що музичний розвиток молодших школярів досить різний [56, с. 232]. Одні діти вже вміють слухати музику, не відволікаючись, чисто й виразно співають різні пісні; інші навіть не розуміють, що означає спеціально слухати музику, не уявляють, що означає „співати правильно”. Деякі діти вже люблять музику (хоча часто і не думали про це), інші байдужі до неї, бо росли в несприятливих для цього умовах. Зрозуміло, що внаслідок цих особливостей і можливості музичного розвитку молодших школярів неоднакові, та все ж можна віділити деякі загальні риси, характерні для цього віку:

а) щодо сприймання музики можливості дітей досить широкі – їм доступні основні жанри, названі Д. Кабалевським „трьома китами” в музиці, – пісня, танець і марш. Але через малий обсяг довірливої уваги твори, призначені для прослуховування, мають бути невеликими, нести в собі яскравий образ, який учитель розкриває в його виражальному, а не ілюстративному значенні, як музичний образ, що має свій зміст;

б) щодо співу, то можливості молодших школярів значною мірою визначені попередньою музичною підготовкою. Так, наприклад, їхній співочий діапазон може складатися всього з двох-трьох звуків, а може бути розвинутим до октави. Разом з тим голосовий апарат у всіх дітей ще не сформувався, характеризується крихкістю, змикання голосових складок крайове, тому і сила і „польотність” досить обмежені. Внаслідок цього „робочий діапазон”, особливо на початку занять, має переважно збігатися з примарною зоною, типовою для дітей шести-семи років: „ре – ля” першої

октави. Зазначимо, що розширення примарної зони відбувається внаслідок включення більш високих звуків, а не низьких;

в) важливо спеціально відзначити можливості молодших школярів щодо творчості. Спеціальні дослідження і передовий досвід свідчать, що діти молодшого віку легко відгукуються на різні творчі завдання. Вони можуть імпровізувати на заданий чи придуманий ними самими словесний образ (так звані вокальні імпровізації); можуть створювати ритмічні та мелодичні імпровізації на музичних інструментах; інсценізувати знайому пісню чи інструментальну п'єсу зображувального характеру тощо.

У вокальній педагогіці навчання співу розглядають як процес опанування основними механізмами голосоутворення. По-перше, акустичним: дзвінкість, гучність, вібрато, обертоновий та форматний склад звуку, імпеданс тощо, по-друге, фізіологічними – дихання, артикуляція, рухливість голосу, нервово-м'язовий комплекс співацької моторики тощо, по-третє, психолого-педагогічними – емоційність, сприйняття і відтворення музичного образу в співі, усвідомлене керування голосоведенням, методи розвитку голосової функції у дітей і дорослих. Разом вони утворюють структуру специфічних професійних механізмів голосоутворення [33, с. 14].

З усіх розділів, які вивчає вікова психологія, ми проаналізували виникнення і розвиток таких психічних процесів, як темперамент, відчуття, сприймання, пам'ять, мислення, мовлення, уява та емоції дітей молодшого шкільного віку, а також розкриття умов, що визначають процес розвитку, співвідношення у цьому процесі природних (спадковості, фізіологічного визрівання організму тощо) і суспільних чинників, за допомогою яких (і через які) реалізуються можливості психічного розвитку дитини під кутом саме формування основ вокальної культури дітей молодшого віку.

І. Сеченов зазначав, що психіка розвивається, як динамічна система, від структурно нижчого до вищого завдяки диференціації наявних структур, виділенню окремих функцій та їх інтеграції у нове ціле [87, с. 22].

Найбільш поширена помилка у практиці музичної педагогіки – ідентифікація понять темпераменту та характеру, як зазначає В. Макаров [148,с.24–25]. Темперамент – це особливість сукупності всіх вроджених і спадкових реакцій, спадковість конституції організму. Темперамент охоплює ту сферу особистості, яка відображається в інстинктивних, емоційних, рефлексивних реакціях. Вчення про темперамент започатковано лікарем і фізіологом Гіппократом (гуморальна теорія) [148, с. 25]. Характер, на відміну від темпераменту, виробляється у дітей під впливом набутих реакцій. Розмежовуючи ці важливі якості особистості, слід урахувати, що темперамент, за словами Л. Виготського, – наочна передумова виховання, а характер – кінцевий результат виховного процесу. Ми часто вимагаємо від учня більш яскравого, емоційного виконання, думаючи, що наше особисте сприйняття музики природне, а воля настільки сильна, що передати свої відчуття дитині не складно, треба тільки натхненно це зробити.

Але якщо темперамент учня не збігається з темпераментом педагога, „накачка” – найкоротший шлях до дитячого неврозу. Це зовсім не означає, що спілкування з учнями має бути неемоційним. Мова йде про потребу, по-перше, диференціювати поняття темпераменту і характеру, і по-друге, бути методично готовим до зустрічі з тим чи іншим типом темпераменту і до впливу на нього.

Відомий психолог М. Заброцький у навчальному посібнику „Вікові особливості” дає характеристику чотирьох типів темпераменту та пов’язує їх з навчальною діяльністю учня в середній школі [87, с. 46–48].

Слабкий тип (меланхолічний темперамент) характеризується слабкістю нервових процесів, тобто невеликою працездатністю нервових клітин, швидкою втомлюваністю. Такому учневі потрібно значно більше часу для підготовки до уроків, у нього швидше, ніж в іншого учня, може з’явитись невпевненість у своїх силах, деяка уповільненість під час відповідей створює інколи неправильне враження про його знання. Але зазначимо, що видатний психолог минулого сторіччя Б.Теплов у своїх дослідженнях виділив дуже

важливу позитивну рису слабого типу – його підвищену чутливість, що, вочевидь, допомагає школяреві в умовах правильного виховання швидко пристосовуватись і прилаштовуватись до життя та людей [227, с. 57].

Сильний, але неврівноважений тип (холеричний темперамент) характеризується великою працездатністю нервових клітин, та процес збудження тут переважає над гальмуванням. Такий учень не завжди стримує свої почуття, часто виражає їх в міміці, жестах та мові. Для нього характерні різкі рухи, велика рухливість. Пориви такого учня частіше доводиться стримувати, ніж схвалювати, щоб напрацювати витримку, вміння обдумувати свої дії.

Сильний, врівноважений, рухливий тип (сангвінічний темперамент) характеризується високою працездатністю, швидким включенням у діяльність і швидким переходом від однієї діяльності до іншої, великою м'язовою і мовною рухливістю, легкими і швидкими рухами, виразною мімікою. Така дитина жваво відгукується на вимоги вчителя та колективу. За правильного виховання на основі цього типу можуть сформуватись такі позитивні риси, як життєрадісність, чуттєвість, працелюбність, колективізм. За неправильного виховання може розвинутиись легковажність, нестійкість інтересів і нахилів, байдуже ставлення до невдач.

Сильний, врівноважений, малорухливий тип (флегматичний темперамент) характеризується високою працездатністю, але повільним включенням у діяльність і повільним переключенням уваги з однієї діяльності на іншу, загальною уповільненістю рухів і мови. За правильного виховання у дитини можуть з'явитись такі позитивні риси, як сумлінність, витримка, доброта. Але в інших умовах можуть з'явитись і негативні риси: замкнутість, черствість, байдужість. Психологи радять не прискорювати відповідь повільного учня, знаючи тип його темпераменту, потрібно розвивати у нього швидку реакцію. Учня, звичного до дуже швидкої реакції, слід весь час зупиняти, просити його наперед продумувати, який звук за висотою та якістю потрібно відтворити, та постійно привчати аналізувати

свої дії. Важливо враховувати, що темперамент сам собою не визначає ні задатків, ні уподобань дитини, але суттєво впливає на стиль розумової діяльності (працездатність, швидкість включення в діяльність і швидкість переключення з одного виду діяльності на інший). Темперамент відображається на поведінці дитини, на швидкості перебігу реакцій, постійності настрою.

У кожному із цих випадків потрібно обов'язково дотримуватися основних вокально-педагогічних принципів: індивідуальний підхід у розкритті природних (голосових, психічних, вокально-технічних, виконавських) якостей майбутнього співака та поступовість і послідовність розвитку голосу. Потреба дотримуватись індивідуального підходу пов'язана з певними особливостями голосового апарату, з різним ступенем підготовки, здібностей і сприйняття, з неоднаковим загальнофізичним станом та психологічними відмінностями.

Тому, працюючи з кожним конкретним співаком-початківцем, слід будувати свою роботу так, щоб поставлені перед ним завдання ніколи не перевищували співочих можливостей, проте були найбільш раціональними для нього на кожному наступному етапі навчання [83, с. 30–31].

Поступовості та послідовності розвитку голосу потрібно дотримуватись у всіх напрямках: в динаміці голосу – від тихішого до голоснішого звучання, у техніці видобування звука – від простіших вправ до складніших, у діапазоні голосу – від співу на центральному проміжку діапазону до поступового розширення звуковисотності, у темповому відношенні – від стриманого виконання до рухливішого і швидшого [83, с.31].

Щодо залежності ефективності вокальної роботи від типу темпераменту то видатний співак М. Микиша у праці „Практичні основи вокального мистецтва” зазначає, що темперамент дуже тісно пов'язаний з творчим процесом, тому специфічні особливості співака прямо залежать від його темпераменту [157, с. 71]. Темперамент співака яскраво виявляється не

тільки у зовнішньому трактуванні образу, його грі, а й у тембрі, характері голосу.

Найбільш яскравими і здібними до творчої діяльності ми вважаємо темпераменти сангвінічний і флегматичний. Так, наприклад, сангвінічний темперамент сприяє підвищенню психомоторної активності. Вокальна експресивність дітей з таким темпераментом здебільшого гнучка, еластична. Завдяки рухливості м'язів обличчя, губ і язика їм легко виховати чітку, виразну дикцію, близьку губно-носо-зубну вимову.

В учнів з яскраво вираженими рисами сангвінічного темпераменту надто прискорений темп співу. Співаючи, така дитина не здатна посправжньому передати голосом відповідне значення того чи того слова (через квапливість), що не лише порушує психологічну цільність виконання, а й збіднює емоційне забарвлення слова і тексту, змісту твору загалом. Для співаків з таким темпераментом характерний також бурхливий вияви емоцій, що призводить іноді до швидкого спрацювання голосу. Щоб уникнути цього, потрібно навчитися керувати своїм темпераментом, підкорювати його своїй волі.

У дітей з яскраво вираженим флегматичним темпераментом спостерігаємо уповільнений психічний темп, через що психологічне значення слова і відповідні йому настрої та емоції вони усвідомлюють із значним запізненням, тобто після того, як уже проспівали його. У таких учнів часто не буває яскравого психологічного забарвлення звуку, а також відповідності експресії, міміки, жестів характерові виконуваного твору, образів.

Отже, ми наполягаємо на тому, що слід завжди прагнути до підвищення тону і творчої активності, до вироблення багатьох рис, характерних для інших темпераментів. Проте юні співаки з помірним флегматичним, як і з сангвінічним темпераментом, мають величезні можливості для вияву своєї творчої натури, своїх здібностей. Певний відбиток на творчий характер співака накладають також холеричний і

меланхолічний темпераменти. Тому так важливо враховувати особливості темпераменту у навчанні співу.

Починати працювати з голосом методисти рекомендують не раніше як у вісім-дев'ять років, коли голосові складки вже повністю сформовані, тобто з молодшого шкільного віку, коли розвиток мовної функції вирішальний для розвитку вокальної функції. Але практика сьогодення змушує нас працювати з дітьми шести років, а не восьми-дев'яти, бо діти йдуть до загальноосвітньої школи з шести років, пройшовши до цього часу дошкільний заклад, де теж співали на музичних заняттях. Тому до молодшого шкільного віку ми відносимо дітей шести-дев'яти років (тобто учнів 1–4 класів).

Для маленької дитини слово спочатку простий умовний подразник, пізніше (у другій половині другого року життя) утворюються нові зв'язки на слово як „на символ„ і дитина відповідає словами на звернену до неї мову. Як зазначає В. Багадуров: „Вокальна функція поступово зазнає значних змін і затримується у своєму розвитку” [20, с. 5]. За правильного розвитку мови з дитинства ці зміни можуть бути мінімальні й вокальна функція страждає значно менше. Але без навчання мовної вимови, неправильність вимови, набута дитиною в сім'ї, у школі, закріплюється також здатність до копіювання вкрай незадовільно позначається й на розвитку вокальної функції. Звідси стає зрозумілим, як важливо вже з раннього віку стежити за культурою мови дитини [20, с. 5].

У школі співацький режим дошкільняти різко змінюється, зазначає викладач вокалу Л. Манжос. Якщо в дошкільному закладі він співав щодня, то в школі на спів відведено одну годину на тиждень. Там спів супроводжувався рухом, у школі ж він набуває характеру „без руху“, який не властивий молодшому віку [147, с. 10].

Дослідження Ш. Амонашвілі, М. Холоденко свідчать, що молодший шкільний вік – важливий період для формування ставлення до себе, коли нагромаджуються психічні резерви для подальшого розвитку самосвідомості [116, с. 82]. „Соціальному оцінюванню в цей час підлягають уміння,

можливості та здібності, а також особистісні якості учня, які виявляються в навчальній діяльності. Молодшого школяра дорослі оцінюють уже як суб'єкта цієї діяльності”, – зазначає психолог В. Кутішенко у своїй праці „Вікова та педагогічна психологія” [116, с. 48].

Власні спостереження за поведінкою дітей свідчать, що першокласники загалом легко входять у роль школяра, успішно переключаються на навчальну діяльність. Разом з тим їм властива легка збудливість, вразливість психіки, нестійкість мимовільної уваги, несформованість, тендітність усього організму, швидка втомлюваність від співу. Слід включати до заняття інші види музичної діяльності – рухи, слухання, ігри, музичні загадки. Аналізуючи психологічні особливості, важливо розглянути питання про пам'ять і мислення молодших школярів.

Психічні процеси молодших школярів розвиваються інтенсивно, але нерівномірно. Під впливом навчання починається перебудова всіх пізнавальних процесів. Панівною функцією в молодшому віці стає мислення. Відносно добре розвинута наочно-образна пам'ять дітей: вони легко запам'ятовують те, що їх особливо вражає, що безпосередньо пов'язане з їхніми інтересами. Помітними стають вияви словесно-логічної пам'яті – діти краще запам'ятовують зрозумілий матеріал. У дітей переважає наочно-дійове мислення, і вони знаходять відповіді на запитання „чому?” і „як?” тільки в результаті виконання певних практичних дій. Пояснення вчителя, навіть підкріплені найрізноманітнішим наочним матеріалом, не будуть ефективними, якщо учень не спробує зробити все сам.

У молодшому шкільному віці відтворення надзвичайно складне через те, що воно потребує поставити мету, активізувати мислення. До цього учні приходять поступово. Як і в навчанні співу, так і у виконавській діяльності успіх визначається уважністю учня або виконавця. „Краще співати двадцять хвилин уважно, ніж дві години неуважно”, – слушно зазначала відома співачка і педагог Поліна Віардо [35, с. 2]. Ми повністю погоджуємося з цією думкою.

На заняттях з вокалу ми дотримуємось порад видатних вокалістів. По-перше, учень має бути надзвичайно зібраним і уважним. Усі інші думки, які відволікають увагу, треба залишати за дверима класу. Примусити учня бути уважним і розвивати його увагу – важливе завдання педагога. Зробивши предмет цікавим, ми заволодіємо увагою учня, а все, до чого він ставиться з увагою, буде успішно засвоєно. Л. Дмитрієв писав, що довільну увагу (вміння збирати увагу через вольове зусилля) можна напрацювати в будь-якого учня, привчаючи його бути конче уважним до певних предметів, хоча б недовгий час [73, с. 296–297].

До згадування молодші школярі звертаються нечасто, бо воно теж пов'язане з напруженням. Видатний педагог позаминулого століття К.Ушинський писав: „Згадування є праця, і праця інколи нелегка, до цього потрібно привчати дитину“ [229, с. 49]. Спочатку молодші школярі краще запам'ятовують наочний матеріал: предмети, які дитину оточують і з якими вона взаємодіє. Продуктивність запам'ятовування такого матеріалу значно вища, ніж мовного. Якщо ж говорити про запам'ятовування словесного матеріалу, то у молодшому віці діти краще запам'ятовують слова, назви конкретних предметів, ніж слова, що позначають абстрактні поняття. Дослідно психологи встановили, що на запам'ятовування конкретних й абстрактних слів значно впливає єдність сигнальних систем.

Відомий російський вокальний педагог К. Малініна, яка все своє життя присвятила роботі з дітьми і створила методичний посібник під назвою „Вокальне виховання дітей”, перекладений майже всіма мовами світу, стверджує, що діти часто не розуміють, про що співають. Щоб повністю оволодіти твором, над ним потрібно довго працювати: „вспівувати” його і всебічно музично „виношувати”, потрібно пояснювати дітям важливість поглибленої роботи над твором. Але, якщо вчитель відчуває, що пісня учневі набридла й інтерес до неї згас, не слід його силувати [145, с. 83–84]. І наш досвід підтверджує, що в цьому разі краще перейти до розучування нового твору, а до попереднього повертатись час від часу. Інколи, навіть незалежно

від бажання учня, недоопрацьований твір корисно відкласти і повернутись до нього через певний період. Таке повернення надзвичайно корисне, оскільки під час повторення нові набуті навички нашаровуються на попередні легше і закріплюються за такого методу швидше, а навички, закріплені поступово, залишають в пам'яті учня міцніший свідомий слід.

Поліпшення відстроченого відтворення (ремінісценція) відомий психолог С. Рубінштейн пов'язує з осмисленням матеріалу. Молодші школярі, на думку С. Рубінштейна, більш узагальнено відтворюють матеріал лише через деякий час [116, с. 156]. З фізіологічного погляду це пояснюється зняттям негативної індукції, яка виникає в процесі запам'ятовування. У молодшому шкільному віці учні потребують того, щоб їх роботу для запам'ятовування спрямовував учитель. Тобто учитель повинен поставити конкретне завдання – запам'ятати точно чи передати зміст своїми словами.

Викладач співу І. Кевішас зазначає, що одна із актуальних проблем у процесі навчання молодших школярів – швидкість запам'ятовування музичного матеріалу. Вона важлива для всіх видів діяльності учнів, але особливого значення набуває на заняттях співом. Під час виконання вже вивченої напам'ять пісні розвивається вміння точно інтонувати, формується цілісна система навичок дихання. Як засвідчили експериментальні дослідження, аналіз музичного матеріалу від цілого до часткового й використання методу групування як прийому запам'ятовування успішно впливають на ефективність процесу музичного навчання, досить доступні молодшим школярам [103, с. 45–47].

Отже, усі процеси пам'яті мають яскраво виражені вікові особливості, знання яких допомагає вчителю правильно організувати навчання в класі вокалу.

Викладач вокалу Г. Лебедева у статті „Про втому на уроках музики в 2 класі” пише, що процес навчання співу потребує від молодшого школяра великої витримки й постійної творчої активності. Важливу роль при цьому відіграє працездатність учня та її постійність, чому передують запобігання появ

втоми в процесі навчання. Найбільш специфічні ознаки вияву втоми такі: зниження емоційності, погіршення музичної пам'яті, пониження слухового контролю, порушення точності в інтонуванні. Крім правильної структури уроку вокалу й дотримання норм слухового та співацького навантаження, є ще багато способів зберегти працездатність, яка є своєрідною „профілактикою” втоми: це й переключення уваги дитини в процесі співу за допомогою різних методичних прийомів, й виконання пісні „за ролями, ігрові рухи під музику, які є одним із видів „активного відпочинку” [128, с. 34–36].

Репродуктивна уява поступово удосконалюється та розвивається уява творча. Значне місце в мотивації розвитку уміння молодших школярів посідають мотиви отримання високої оцінки. Перше місце в системі мотивації посідають мотиви самовизначення і самовдосконалення, друге – мотиви відповідальності (у школярів перших і других класів – перед учителем і батьками, а в третьокласників – перед однокласниками).

Особливу роль у житті молодшого школяра відіграє вчитель, який стає центром його життя. Характер взаємин з учителем позначається на настрої дитини, зумовлює виникнення її позитивно чи негативно забарвлених емоційних переживань, що, зрештою, й визначає особливості ставлення школяра до навчальної діяльності [116, с. 46].

У молодших класах поведінку учня регулює вчитель, який зазвичай має у дітей беззаперечний авторитет. Між учнем і вчителем складається особливий тип відносин. Учитель – не просто дорослий, який викликає чи не викликає симпатію у дитини. Учитель стає провідником між культурою, досвідом людства і дитиною. Функція вчителя – передати цей досвід новому поколінню. Тут учителеві відведено роль так званого „посередника”. Учитель виступає як організатор розумового розвитку дитини, її уваги, пам'яті, мислення, уяви. У вчителя є чимало реальних можливостей і засобів морального виховання дітей. Адже він – джерело знань і вмінь, він справедливо оцінює досягнення школярів, його люблять і поважають.

Школярі молодшого віку велику увагу звертають на оцінку, на ставлення до себе вчителя. Деякі учні після зауваження вчителя дуже засмучуються, замикаються в собі. Похвала вчителя викликає в одного учня бурхливу радість, і він гордовито буде поглядати на інших дітей, в іншого – разом з відчуттям самовдоволення виникає і відчуття збентеженості. Тому кожному вчителеві потрібно бути не лише гарним педагогом, а й тонким психологом, вміти відчувати кожну дитину, з кожною знаходити спільну мову. Адже дуже багато в навчальному процесі залежить не лише від самого учня, а й від вчителя [56, с. 235].

Виховання вокаліста нерозривно пов'язане з чуттєвою сферою молодших школярів. Участь у навчальній діяльності і відповідно спілкування з учителем, колективом класу потребує стриманості в почуттях, що на початковому етапі дається учневі важко. Імпульсивність поведінки, особливо на першому році навчання, ще часто виявляється у першокласника. У другому-третьому класі починає виявлятися усе більше стриманості в почуттях. Моторні імпульсивні реакції, характерні для першокласника, змінюються на мовні. До третього класу помітно розвивається мовна виразність, збагачується інтонація. Молодший школяр, починаючи з першого класу, намагається справитись з сильним хвилюванням, побороти в себе свої бажання, підкоритись вимогам, тобто поступово довольність поведінки позначається і на сфері почуттів. Загалом же настрої молодшого школяра життєрадісний, веселий. Це – вікова норма емоційного життя. Розкутість і невимушеність дітей дають можливість вихователеві досить швидко виявити індивідуальні особливості їхніх почуттів і відповідно на них реагувати. Глибшими, усвідомленими стають вищі почуття школяра – моральні, інтелектуальні, естетичні.

Щодо питання інтелекту в процесі вокального навчання зазначимо, що якість голосу є дзеркалом інтелекту і динамізму особистості. „Радість праці – це краса буття, пізнавати цю красу, дитина переживає почуття власної гідності, гордості від усвідомлення того, що труднощі подолані” [224, с. 130].

Коли ми перебуваємо під впливом голосу, ми не завжди звертаємо увагу на зміст мови. Навіть найменших дітей можна навчити правильно користуватись своїм голосом і не допускати перевантаження. Цього досягають за допомогою різних вправ, відповідно до віку та інтересів дитини.

Як висновок, додамо: голос – це, по-перше, розумна голова; якщо учень має навіть посередні природні дані, то він може досягнути більших результатів, ніж учень з хорошими природними даними і нерозвиненим інтелектом.

Спілкування з мистецтвом має давати дитині велику радість. „Дитяча душа однаковою мірою чуттєва і до рідного слова, до краси природи, і до музичної мелодії. Почуття краси музичної мелодії відкриває перед дитиною власну красу – маленька людина усвідомлює свою гідність”, – зазначає В.Сухомлинський [224, с. 171]. Джерела естетичних почуттів – твори мистецтва: літератури, живопису, музики, тощо. Це особливі почуття насолоди, хвилювання, які виникають під час сприйняття прекрасного.

Зазначимо, що особиста активність дитини в царині вокалу в молодшому віці ще досить низька, ось чому в розвитку естетичних почуттів велику роль відіграє викладач: його особистість, поведінка на уроці і поза ним, мова, жести, вчинки, ставлення до учня, особистий показ голосом, навіть самий одяг і зачіска – все справляє враження на дитину, викликає чи навпаки відштовхує зацікавленість до предмета. Вище ми зазначали, що в молодшому шкільному віці саме викладач слугує центром життя дитини.

Велику роль у вихованні естетичних почуттів відіграє виконуваний репертуар, навіть сам підбір розспівок. Саме для цього до репертуару бажано включати здебільшого твори композиторів-класиків та народні пісні, які були б цікавими й зрозумілими для дітей молодшого віку, виховували естетичний смак майбутньої дорослої людини, пробуджували інтуїцію краси. Наприклад, такі: В. Моцарт „Колискова”, „Сум по весні“, Е. Гріг „Зима”, Р. Шумана „Весняна звістка”, М. Регера „Колискова”, П. Чайковського „Мій садочок”. Високим естетичним вимогам відповідають і пісні сучасних композиторів:

Ж. Колодуб, Б. Фільц, М. Чембержі, О. Злотника, І. Кириліної, вміщені в збірнику „Співають діти” (автор-упорядник – І. Зеленецька) [92].

Як відомо, воля виявляється в умінні здійснювати вчинки або стримувати їх, переборюючи внутрішню чи зовнішню перешкоду. У молодшому шкільному віці у вольових вчинках велику роль відіграють почуття, які нерідко стають мотивами поведінки. Воля й почуття на цьому етапі розвиваються у постійній взаємодії. В одному випадку почуття сприяють розвитку волі, а в інших – гальмують її. Так, наприклад, бурхливий розвиток моральних почуттів під впливом шкільного колективу (почуття відданості, дружби) стає до третього класу мотивом вольових вчинків учня. „Усвідомлена вольова дія, – зазначав В. Багадуров, – безперечно підключає до роботи мислення: учень повинен обдумати, який звук за висотою, силою і тембром він хоче проспівати (мета дії) і які рухи – артикуляційні чи дихальні – він повинен створити (засоби досягнення)” [20, с. 57].

У будь-якій виконавській музичній діяльності формуються спеціальні здібності, в основі яких лежать особливі анатомо-фізіологічні задатки. Для співу важливі особливості будови голосового апарату: рухливість піднебіння, довжина і товщина голосових складок та ін. Музичні задатки у вигляді слухового аналізатора й голосового апарату виконують свою функцію дуже наочно. Не будемо брати до уваги людей з дефектами голосового апарату. Проте і за нормальної її будови, унаслідок різного поєднання піднебіння, голосових складок, одні люди – безголосі, а інші – чудово співають. Та навіть за наявності хороших природних даних потрібно чимало праці, щоб сформувати співацький голос [31, с. 18].

Б. Теплов наголошував, що „музикальність людини залежить від її вроджених індивідуальних задатків, але вона є результатом розвитку, результатом виховання і навчання” [227, с. 38].

Відомий вокальний педагог минулого сторіччя В. Шацька стверджує, що правильний спів сприяє фізичному розвитку дитини. Завдяки діяльності дихальних органів розвиваються легені дитини, м’язи, що працюють під час

вдиху і видиху [72, с. 170–171]. Обережне і вміле навчання співу поступово зміцнює м'язи голосового апарату і готує нормальну роботу його в зрілому віці – тому конче потрібні знання з фізіології голосового апарату дитини починаючи від самого народження.

Голос новонародженого, підкорюючись безумовно-рефлекторним механізмам, буває різним за силою, але завжди однаковим за висотою і зовсім не різні за тембром у всіх дітей різної статі (асексуальність). У цей період в організмі циркулюють гормони матері. Основна окраса дитячого голосу – його „сріблястість“ [205, с. 45].

За нашими спостереженнями кожні два-три роки голос змінює свої якості: із „сріблястого” з діапазоном звучання п'яти-шести звуків він стає більш насиченим, повним з „металічним” відтінком, діапазон збільшується до 11-12 звуків, а на шостому році він дорівнює септими.

До анатомо-фізіологічних особливостей дитячого голосового апарату ми відносимо також занадто високе положення гортані – на рівні сів – сv хребців; велику кількість слизових залоз у всіх відділах гортані, а також у лімфатичній і сполучній тканинах, які в ранньому віці замінюють несформовані голосові м'язи. Гортань новонароджених обох статей інтенсивно росте протягом першого року життя. У хлопчиків це особливо помітно в перші три місяці, а також на восьмому, і дев'ятому місяцях після народження, у дівчаток протягом першого, а згодом на четвертому-сьомому місяцях першого року життя. Через те що гортань дитини довго залишається надзвичайно ніжною й тендітною, її хрящі надто гнучкі й піддатливі. Ось чому згодом тривалість занять співом з дітьми має тривати 15-10 хвилин, з перервами, а діапазон має бути обмеженим. Але, з другого боку, завдяки цій гнучкості голосового апарату прийоми голосоутворення діти засвоюють набагато швидше, ніж дорослі.

Голосові складки в процесі росту поведуть себе інакше, ніж гортань. Вони інтенсивно ростуть до кінця першого року життя. Довжина голосових складок дитини в середньому становить від 0,09 до 1,10 см, тоді як складки

дорослого чоловіка – 1,85 см, жінки – 1,05-1,12 см; цей ріст особливо позначається на роботі складок під час мутації.

Відомості про анатомічні особливості органів дихання у дітей дає новітній довідник „Дитячі хвороби”: „Гортань у дітей раннього віку лійкуватої форми, з віком вона набуває вигляду циліндра, хрящі її податливі. Голосова щілина вузька, справжні голосові складки відносно короткі, це і пояснює тонкий голос у дітей. Несправжні голосові складки и слизова оболонка гортані мають багато кровоносних, лімфатичних судин и лімфоїдної тканини. Слизова оболонка гортані покрита миготливим епітелієм” [71, с. 6].

Фізіологи визначили, що об’єм легень дитини становить тільки 1000куб.см, тоді як у дорослої людини він сягає 3500 – 4000 куб. см [20, с. 6]. Під час співу людина використовує додаткове повітря (1500 куб. см) і навіть резервне. За косто-абдомінального дихання людина може використовувати найбільшу кількість повітря (до 2700-3000 куб.см). Але найважливіша особливість косто-абдомінального (нижньореберного) дихання полягає в тому, що в ньому беруть участь найсильніші еластичні м’язи, які працюють під час вдиху та видиху повітря, діафрагма й м’язи живота.

Загальновідомо, що існує два механізми голосоутворення. В онтогенезі від шести до дев’яти років у дітей переважає фальцетний механізм, у здійсненні якого головна роль належить першому перснещитоподібному м’язу. Власне голосовий м’яз у механізмі фальцету не бере участі. Він перебуває в стані формування.

Приблизно з 10 років внутрішній щиточерпалоподібний м’яз (голосовий) перетворюється на самостійний і бере активну участь у керуванні голосовими складками. Отже, з’являється інший механізм фонації (грудний), який на початку використовується частково. У дітей цього віку в утворенні звуку переважає так званий мікстований, мішаний механізм. У цьому разі на нижніх звуках діапазону починає виявлятися грудне звучання, на верхніх – використовується фальцетний регістр. Голосові складки на

нижніх звуках повністю змикаються, з переходом же до верхніх – залишається вузька щілина, притаманна фальцету. З цього вікового періоду внутрішні голосові м'язи, як і зовнішні м'язи гортані головні в процесі керування голосовими складками. У цьому беруть участь і передні щитоподібні м'язи. Вони регулюють розріз голосової щілини під час фонації, змінюють якість звучання завдяки скороченню, натяг голосових складок загалом або в окремих її частинах. У цьому акті деякою мірою беруть участь й інші м'язи гортані, отримуючи імпульси із центральної нервової системи відповідно до того чи того завдання.

Психолог М. Блінова у статті „Деякі питання музичного виховання школярів у світлі вчення про вищу нервову діяльність” відзначає надзвичайно складну іннервацію голосового апарату, яка являє собою сітку переплечених нервових шляхів, центри яких є як у корі головного мозку, так і в субкортикальній його частині, залежність його роботи від рухових центрів до цього часу ще достатньо не вивчена [27, с. 35]. Практично у вокальній педагогіці ця складність структури голосового апарату виражається в тому, що одні органи його підкоряються волі людини, інші – ні, треті, хоч і не підкоряються безпосередньо, але їх діяльність може бути стимульована завдяки органам, які підкоряються волі. Такою є робота поперечносмугастої мускулатури дихального апарату, яка залежить від нашої волі, і на противагу їй – діяльність гладкої мускулатури трахеї і бронхів, яку ми можемо тільки стимулювати.

Процес духовного зростання учнів, який стимулюють заняттями співом, зумовлений складною діяльністю мозку, який злагоджує роботу трьох інстанцій, яка відбувається в корі великих півкуль і сусідній з ними підкірці.

Перша інстанція – підкірка – зберігає безумовні, вроджені рефлексії, тобто емоції, інстинкти, афекти. Друга інстанція – перша сигнальна система – місце утворення нових, умовних рефлексів на безпосередні подразнення, тобто нервові з'єднання, асоціації, які створюються в індивідуальному житті. Третя інстанція – друга сигнальна система (притаманна тільки людині) – це

система мовного відображення навколишньої дійсності й середовище першої сигнальної системи. Всі три інстанції вищої нервової діяльності беруть участь в утворенні „співацьких рефлексів”.

Створення будь-якої навички – ланцюга умовних рефлексів – було б неможливим без опори на безумовні центри (підкірку), без участі аналізаторів, які обробляють подразнення (перша сигнальна система), без розумової, понятійної діяльності й узагальненням (друга сигнальна система). Але залежно від навчального завдання, методу викладання, особливостей нервової діяльності учнів, їхнього віку й життєвого досвіду, кожна із нервових інстанцій бере участь у навчальному процесі по-різному. Звідси, на нашу думку, і різний рівень свідомості дітей у зверненні до музичного матеріалу, різний ступінь „довільності“ чи недовільності „їхніх реакцій, які виникають під впливом музики, більший чи менший автоматизм в оперуванні знаннями та навичками, той чи той рівень емоційності, образності, зрозумілості. Виховання в учнів уміння керувати всіма інстанціями своєї вищої нервової діяльності відповідно до музичних та життєвих завдань і є головним у роботі викладача вокалу.

Отже, розвиток і будова окремих органів голосового апарату дитини має низку особливостей, які впливають на їх функції. Диспропорція в розвитку окремих органів голосового апарату: не поступовий розвиток і наявність стрибків у цьому процесі; наявність у періоді загального розвитку голосового апарату таких інтервалів, коли деякі органи розвиваються зовсім непомітно; різний термін закінчення росту різних органів голосового апарату зумовлює, що голос дитини змінюється у своїх основних якостях – за висотою, тембром, силою, у діапазоні, регістрах за тривалістю звучання протягом усього процесу навчання – спричиняє головну складність роботи над голосом у дітей.

Чим раніше і цілеспрямованіше ми організуємо вокальну діяльність дитини, тим більше впливатимемо на розвиток її вокальних задатків і здібностей. Тут доречною буде теза видатного фізіолога минулого сторіччя

І.Павлова про те, що конструкція будь-якого органа тісно пов'язана з його функцією. А це означає, що функціонування співацького органа, характер його дії в процесі навчання співу може значно вплинути на розвиток самого цього органа, вплинути на його „конструювання”, на його вдосконалення, особливо в період бурхливого його росту в ранньому дитячому віці.

Відомий психолог С. Максименко стверджує, що природною передумовою індивідуальних особливостей людини слугує передусім спадкові та вроджені біологічні особливості будови та функції організму [150, с. 275]. Важливе значення для формування природного красивого голосу, у якому вже з дитинства прослуховується „академічна постановка”, має родовий генотип або спадковість. Якщо дідусь чи бабуся (прабабуся) учня мали сильні красиві голоси чи професійно співали – це обов'язково має відбитись на природі голосу онука чи онучки. Це підтверджує наша практика. І головне завдання педагога вокалу – виявити цей дар, зберегти і розвинути для дорослого життя кожного учня.

Отже, психологічний чинник та врахування анатомо-фізіологічних особливостей учня відіграють важливу роль у формуванні основ вокальної культури молодших школярів, тому що:

1. У дітей молодшої вікової категорії виявляється деяка стабільність у розвитку їхніх голосів, схожість голосів дівчаток та хлопчиків. Саме в цьому віці дитячі голоси „срібляться”, „дзвенять“ і можуть бути загублені при невдалій методиці роботи з ними чи навпаки – при ефективній методиці, збережено „зерно” тембру та природних якостей для дорослого голосу в майбутньому.
2. Основний тип виховання в класі сольного співу – індивідуальний особистісний підхід, головною умовою якого є знання особливостей психіки дітей молодшого віку та методична готовність учителя до зустрічі з тим чи тим темпераментом і впливом на нього.
3. Головна особа у навчанні в молодшому віці – це учитель, його професіоналізм та особистість.

4. Дитячий голосовий апарат відрізняється від дорослого розмірами та формою, безперервно росте і розвивається протягом усього періоду навчання.
5. Дитячий голос проходить кілька етапів свого розвитку. Вік від шести до дев'яти років належить до молодшого домутаційного віку, коли дитина росте поступово і в голосі немає суттєвих змін. Звук голосу – ніжний, легкий, про нього говорять: „головне звучання”, „фальцетне звучання” або „високе резонування”.
6. Постановка голосу дитини сприяє фізичному розвитку її організму, максимально пробуджує творчий потенціал дитини та сприяє розвитку інтелекту дитини, тому що супроводжується відбором цінної інформації, інтуїцією і панівною вимогою, створюється дивергентне (творче) мислення, яке характеризується пластичністю (багато рішень замість одного), рухливістю (перехід від однієї проблеми до іншої), нестандартністю.
7. Темперамент позначається на поведінці дитини, на швидкості перебігу реакцій, постійності настроїв. У кожному разі слід обов'язково дотримуватись основних вокально-педагогічних принципів: індивідуальний підхід у розкритті природних (голосових, психічних, вокально-технічних, виконавських) якостей майбутнього співака та поступовість і послідовність розвитку голосу.
8. Завдяки нерівномірному росту різних частин голосового апарату, голос дитини змінюється в своїх основних якостях – за висотою, тембром, силою, діапазоном, регістрами та тривалістю звучання, що і створює специфіку дитячого вокального виховання.

Основною причиною проблемності процесу формування основ вокальної культури у молодших школярів є недостатня обізнаність викладачів вокалу вище розглянутого аспекту. Це підтверджують чинні програми за якими проходить процес вокального навчання у ПСМНЗ розглянуті у наступному розділі.

1.4. Аналіз методичної літератури та чинних програм із сольного співу

Для розкриття питань проблеми формування основ вокальної культури, проаналізовано історико-культурологічний аспект розвитку методичної думки педагогів вокалу та нерозривно пов'язаний з цим стан музичної освіти.

Історичні дані свідчать, що на початку ХХ ст. було близько 150 праць з різних питань співу. Понад 30 присвячено церковному співу та його історії. Перекладених на українську із загальної кількості праць нараховувалося близько 20. У 30-ти працях розглянуто питання дитячого співу російських та українських музичних діячів М. Глінки, О. Варламова, В. Одоєвського, Т.Ломакіна, І. Казанського М. Леонтовича, К. Стеценка, Ф. Колесси, С.Людкевича [77, с. 267].

О. Варламов, як і М. Глінка, надавали особливого значення розвитку слуху, артикуляції, наспівності, не допускаючи форсування, пропонували спів у зручній теситурі [72, с. 19-20].

Палким однодумцем М. Глінки в той час був В. Одоєвський, який стояв за виховання у дітей високого звучання. Він виявляв інтерес до найменш здібних учнів, прагнув до послідовності в навчанні. У методиках того часу з'являються вказівки на залежність точного інтонування від емоційного стану співака, рекомендації „підтримувати веселий настрій учня” (О. Серов, 1867), не перебирати дихання, займатись, починаючи з головного регістра, звуком легким, добиватись рівності звучання (Т. Ломакін, І. Казанський) [72,с. 20].

1914 року з'являється переклад методичного посібника, створеного англійським педагогом Д. Бетсом. У посібнику викладено важливі принципи виховання і вікові особливості дитячого голосу. Д. Бетс відкидає крикливість у дитячому співі, не рекомендує використовувати крайні звуки діапазону, обстоює думку про дзвінке головне звучання, вважає, що надривний спів призведе до хвороби голосу. Спеціальний розділ книги присвячено питанню мутації [72, с. 22].

У 20-ті роки минулого сторіччя з'являються праці, у яких наголошено на важливості питання загального музичного виховання і навчання співу. Водночас не обходилося і без ідеалістичних поглядів на мистецтво, як на задоволення. У навчанні дітей співу використовувалось лише копіювання, а сам співацький процес (виховання голосу і музичного слуху учня) недооцінювали.

На початку ХХ ст. українська вокальна педагогіка пройшла довгий і суперечливий шлях розвитку. Він був непростий, проте позначений злетами педагогічної думки; багатий на ентузіастів музичної культури й освіти, які своєю плідною працею закладали основи сучасної теорії і практики музичного навчання та виховання.

1920 року вийшла друком праця видатного діяча української музичної культури, ушанованого майстра хорової мініатюри М. Леонтовича „Практичний курс навчання співу в середніх школах України” (перевидана 1989 року).

Оригінальністю і самобутністю відзначені педагогічні погляди відомих діячів української музичної культури Ф. Колесси (1871–1947) і С. Людкевича (1879–1979). У навчальних посібниках з музичного виховання дітей Ф. Колеса створив систему вокальних вправ, основою якої став розвиток ладового чуття учнів засобами народної пісні. Відібравши найкращі фольклорні твори і розмістивши їх послідовно з поступовим нарощуванням виконавських труднощів, він переконливо показав широкі виховні можливості народнопісенної творчості.

С. Людкевич виділив пісню, танець, марш як фундамент складних форм вокальної й інструментальної музики. Ця ідея, діставши відповідне методичне осмислення і втілення, стала основою педагогічної концепції Д. Кабалецького. Педагогічні ідеї М. Леонтовича, К. Стеценка, Ф. Колесси, С. Людкевича, безперечно, помітно вплинули на подальший розвиток української музичної педагогіки [208, с. 13].

1923 року народний комісаріат освіти в Україні впроваджував реформу музичної освіти, було створено спеціалізовані музичні школи. Уперше в історії музичної освіти розподілили дитяче та доросле професійне навчання. Як відомо, до часів державницьких переворотів у консерваторіях навчання дітей нічим не відрізнялось від навчання дорослої молоді. Навчання базувалось на вихованні музичного мислення „методом розкриття і розвитку всіх художніх і інтелектуальних даних, закладених природою в кожній дитині”. Київські профшколи стали середнім ланцюгом навчання (з 15-тирічного віку навчання), для початківців створювали так звані трудові музичні школи (з восьми-дев'яти років). У Києві на початку 20-х років ХХ ст. працювали майже 35 дитячих музичних шкіл [237, с. 14].

У 1934-1935 рр. консерваторію перетворили на комбінат, об'єднали три ступені повної музичної освіти: спеціальна музична школа для обдарованих дітей, музичне училище і консерваторія з аспірантурою. Якщо після Першої світової війни стояло завдання наблизити мистецтво до мас, зробити його доступним широким аудиторіям, то надалі до нього додалась мета про розвиток музичного професіоналізму.

Починаючи з другої половини 20-х років минулого сторіччя видають низку теоретико-методичних, історичних і мемуарних праць, присвячених питанням співу, у яких розроблено проблеми професіонального й самодіяльного мистецтва, вокальної педагогіки й методики, дитячого співу. Це праці Ф. Заседателева „Наукові основи постановки голосу”, І. Левідова „Голос співака у здоровому й хворому стані”, Л. Работнова „Основи фізіології і патології голосу співака”.

Л. Работнов, наприклад, змінив традиційні погляди на механізм підтримування повітряного тиску в бронхіальній системі під час співу, висунув гіпотезу про те, що головна роль при цьому належить гладкій мускулатурі бронхів.

У праці „До питання про устанівку голосового апарату в співі” Л.Дмитрієв, на підставі дослідження анатомічної будови надставної трубки у

багатьох співаків, дійшов висновку про потребу вивчати у кожного учня її довжину. Залежно від цього і потрібно розв'язувати питання про позицію гортані, тобто про пониження чи підвищення її рівня під час співу.

Грунтовно й переконливо педагог-вокаліст А. Доліво трактує проблему концертно-камерного виконавства в праці „Співак і пісня”. Віддавши належне психологічним чинникам співу, просто і чітко змальовуючи саму динаміку творчого процесу та його специфіку, автор вказує на потребу співака володіти майстерністю художньої інтерпретації, витонченою палітрою виконавських ресурсів [75, с. 25].

Особливе місце серед вокалознавчої літератури посідають праці В.Багадунова „Нариси з історії вокальної методології” і „Нариси з історії вокальної педагогіки” [19]. У них автор поставив перед собою мету звести воедино ті розрізнені і необ'єднані загальною ідеєю відомості з вокальної методології, які ми знаходимо в працях авторів різних епох, шкіл і національностей, охарактеризувавши кожен окрему вокальну школу, визначити як її самостійні риси, так і риси, схожі зі школами, що їй передували, словом, встановити зв'язок і спадковість методів вокальної педагогіки [19, с. 3]. Поряд з цим увагу автора привернула історія розвитку наукових знань у галузі дослідження процесу голосоутворення.

Поділяємо переконання В. Багадунова, викладені в праці ”Вокальне виховання дітей”, а саме – ”методичні принципи розвитку дитячого голосу базуються на тому, що й у дорослих”, ”методика навчання співу дітей має будуватись на тих самих принципах, як і в дорослих, але з урахуванням психіки дитини, особливостей її сприйняття, її рівня розуміння” [20, с.7], „цінність раннього навчання співу полягає в забезпеченні спадкоємності навчання в дитинстві з навчанням у зрілому віці” [20, с. 3].

Д. Аспелунд (1894–1947) у праці „Розвиток співака та його голосу” в історичному аспекті глибоко проаналізував стан вокальної педагогіки – вітчизняної і зарубіжної [18]. Критично розглянувши теоретичну спадщину і тісно пов'язану з нею вокально-педагогічну практику, Д. Аспелунд, зокрема,

виступив проти концепцій, названих ним традиційними у справі підготовки співаків. Традиційна теорія співу залишала, наприклад, без належної уваги поняття вокальної школи, тоді як зміст його багато сучасних педагогів обмежували лише постановкою голосу.

У 30-х роках ХХ сторіччя почала налагоджуватися справа з навчання дітей сольного співу. У той період показових результатів у ній досягли російські педагоги сольного співу. Тут варто відзначити теоретичну спадщину видатного викладача К. Малініної, висвітлену в близько 10 методичних посібниках. Основною підсумковою працею є „Вокальне виховання дітей”, створена 1967 року, де червоною ниткою проходить думка, що розвивати вокальні здібності дитини слід не для максимальної експлуатації можливостей дитячого голосу, а для найбільш раціонального розвитку цих можливостей, тобто для підготовки вокальних здібностей дорослої людини [145, с. 6]. Важливим є також переконання К. Малініної в тому, що, не знаючи основних фізіологічних закономірностей, яким підпорядковується дитяча голосова функція, не можна навчати дітей співу [145, с. 25].

Відомий отоляринголог і фоніатр 30-х років ХХ ст. І. Левідов у своїй праці „Охорона і культура дитячого голосу” наголошував: якщо дитині прищепити правильні вокальні навички, то вона зуміє пристосувати їх до співу і тоді, коли стане дорослою. Також він категорично ставить питання про обережне поводження з дитячим голосом у мутаційний період [123, с.123].

У 60-х роках ХХ сторіччя дитяче вокальне виховання в центрі уваги науковців Н. Орлової й Н. Добровольської, зокрема в праці „Що потрібно знати вчителю про дитячий голос” автори в стислій формі ознайомлюють читачів з особливостями дитячого голосу, наголошуючи на проблемі мутації, викладають методику вокальної роботи в дитячому хорі [184]. Проблемний період мутації, розуміння якого так важливе для сучасного викладача вокалу, у своїх працях в той самий час розглядали Д. Локшин „Про спів юнаків у

період мутації” [132, с. 46–48], Ф. Лисек „Мутація”, К. Малініна „Зміна голосу у хлопчиків та дівчаток” [203, с.246–249].

Н. Ветлугіна у своїй фундаментальній праці „Музичний розвиток дитини” (1978 р.) обґрунтувала закономірності музичного розвитку дитини в дошкільному віці, умови формування зачатків творчості в різних видах музичної діяльності [31].

1996 року в Україні (Донецьк) виходить друком праця Л. Манжос „Методика постановки дитячого голосу”, у якій тезисно викладено особливості розвитку дитячого голосу, тут йдеться про співацький розвиток дитини в хоровому колективі, а не про сольний спів, зосереджено увагу на анатомо-фізіологічній будові співацького апарату. Методика охоплює близько 15 схем будови голосового апарату. Зазначимо, що на них проілюстровано анатомію і фізіологію будови голосового апарату дорослої людини, що не зовсім відповідає будові голосового апарату дитини [147].

У Харкові (1997 р.) виходить друком програма і методика виховання дитячого голосу для музичних шкіл Н. Гребенюк, де авторка доступно пояснює навчальні завдання кожного року навчання, подає зразок написання індивідуального плану учня, чітко викладає методи вироблення вокально-технічних та вокально-виконавських навичок дітей з першого до сьомого класу ДМШ, шкіл мистецтв, наводить приклади розспівок для дітей відповідно до кожного класу [61].

Авторка також зазначає, що специфіка процесу розвитку дитячого голосу зумовлена особливостями молодшого шкільного віку, який характеризується як найсприятливіший період і є визначним етапом у формуванні особистості дитини. Від того, який „фундамент” буде закладено у цьому віці, залежить весь подальший вокальний розвиток дитини.

Проаналізовану програму і методику ми раніше успішно використовували для викладання дисципліни „Методики викладання співу” в музичному училищі в класі „Академічного співу”. Час вносить свої корективи. З’являються нові типи спеціалізованих дитячих навчальних

зкладів, що потребують нового методичного забезпечення для викладання навчальних дисциплін, зокрема й з сольного співу.

Продовжуючи традиції педагога-музиканта Д. Кабалевського у 90-тих роках минулого сторіччя Р. Марченко, О. Ростовський, Л. Хлебнікова створили програму „Музика” [209]. Головна мета музичного виховання, зазначено в ній – формувати музичну культуру як важливу і невід’ємну частину духовної культури. У програмі вперше реалізовано концепцію музичного виховання на основі української національної культури. Автори стверджують, що успіх музичного виховання залежить від урахування вікових психофізіологічних особливостей дітей. Вони порівнюють провідні педагогічні концепції (Е. Жак-Далькроза, К. Орфа, З. Кодая, Д.Кабалевського) з погляду прийнятності їх в Україні. Відстоюють право на життя найкращого із методичної спадщини видатних національних композиторів М. Леонтовича, С. Людкевича, К. Стеценка, Ф. Коллеси [209].

У кінці ХХ сторіччя Л. Венгрус (Росія) пропонує реформу музичної освіти з позиції формування „фундаменту музикальності“ – індивідуальної постановки голосу в техніці сильного імпедансу за колективно-хоровою форми занять [33].

Але було створено програми, у яких з погляду вокальної педагогіки допущено значні методичні неточності, зокрема це програма викладачів Київської музичної школи № 35 І. Євстіфєєвої та М. Пілявського під назвою „Клас сольного співу” [79].

Вона розрахована на 7(8) та 5(6) років навчання. Автори формулюють вимоги до кожного класу, пропонують можливі форми виконавської практики, дають перелік вокально-педагогічного репертуару, поділяючи його на твори композиторів-класиків, зарубіжні твори та твори сучасних авторів. Серед суттєвих хиб зазначимо декілька незрозумілих понять, таких, як „сферичний звук“, „популярні пісні композиторів різних країн“, „класичні твори для дітей“, „викладач має інтуїтивно відчувати, які саме вправи і в якій послідовності треба вивчати“. Важко погодитись з тим, що у дітей четвертого

класу діапазон має сягати двох октав [79, с. 9], такі вимоги не можна ставити навіть до абітурієнтів вищих музичних закладів. І зовсім методично неправильна теза про виконання пасажів і рулад (наприклад, в другому класі музичної школи) [79, с. 6].

2004 року Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв рекомендує до впровадження Програму з предмета „Сольний спів”, яку упорядкувала викладач Здолбунівської дитячої семирічної музичної школи Т. Климчик. Автор визначила мету, завдання курсу та дала короткий перелік навичок, яких мають набувати учні в кожному класі. Вислів „вироблення точної інтонації” (потрібно розуміти завдання) повторюється майже для всіх класів, те ж саме стосується співацького дихання [113, с. 9]. На нашу думку, така програма не має права на її використання.

Проаналізували ми роботу в галузі вокальної педагогіки О. Юрко, викладача Сумського державного університету імені А. Макаренка „Вокальне виховання дітей у закладах додаткової спеціалізованої освіти” (2005 р.). Позитивним у роботі є підбір розспівок відомих педагогів-вокалістів минулого з визначенням мети кожної розспіви. Подано також великий за обсягом і складний для розуміння розділ про анатомічну побудову голосового апарату дорослої людини [248, с. 123]. На нашу думку, автор методичного посібника не враховує специфіки дитячих голосів, окремі приклади та ілюстрації подано як для дорослих. Методичні пояснення щодо прийому відчуття вокального позіху та співацької опори викликають подив стосовно „самодіяльного” трактування вокальних понять, тоді як є наукове пояснення тих чи тих понять.

Програма „Сольний спів” для музичних шкіл О. Маруфенко серед усіх проаналізованих програм найбільше відповідає умовам сучасності та характеризується науковим підґрунтям процесу постановки голосу. Вона містить пояснювальну записку, де викладена актуальність програми та її мета. У розділі „Методичні рекомендації” автор висвітлює поняття „вокальний слух” й аргументовано доводить, що завдяки ефективності

формуванню вокально-слухових навичок юного співака підвищується готовність учня до вокально-слухових дій. У програмі також подані організація навчального процесу та контроль й облік успішності. Навчально-художній репертуар, вміщений у програмі вирізняється своєю новизною представлених творів, які мало використовують викладачі, диференційованим поділом на жанри та голоси (дискант та альти) починаючи з 3 класу, та сопрано, меццо-сопрано й юнацькі голоси у старших класах [142].

Педагогічні процеси в сучасній музичній школі та школі мистецтв досліджували Т. Калашнікова, С. Ліпська, В. Квашук, В. Крюкова [98, 131, 102, 114]. Вони дійшли висновку, що спеціалізовані заклади музичної освіти покликані вирішувати завдання ранньої професіоналізації та орієнтації учнів. Тому там мають створювати реальні умови для розвитку та навчання дітей, які мають здібності.

У наш час питання про створення методики сольного співу в школах мистецтв, яка б теж базувалась саме на досвіді української музично-естетичної спадщини і де б використовували педагогічний репертуар українських композиторів не розглядали.

Отже, аналіз чинних програм та методичної літератури для класу сольного співу шкіл мистецтв довів потребу проведення спеціальних досліджень для визначення сформованості основ вокальної культури молодших школярів. Проаналізувавши науково-методичну літературу, ми з'ясували, що, попри намагання окремих авторів до вирішення означеної проблеми, низка актуальних і важливих питань залишилася поза дослідницькою увагою.

Стан сформованості основ вокальної культури молодших школярів шкіл початкової мистецької ланки розглядатимемо в другому розділі дослідження.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Отже, підсумовуючи розглянуті в першому розділі наукові джерела, робимо висновки.

Історія вокальної дитячої педагогіки свідчить, що співу можливо і доцільно навчати з п'яти-шести річного віку. Проблема розвитку дитячого голосу актуальна протягом сторіч, вона полягає в емпіричності та „секретності” вокальної педагогіки та надзвичайно обмеженій кількості досвіду, залишеного в історії вокальними педагогами.

Аналіз чинних програм та методичної літератури для класу сольного співу початкових спеціалізованих мистецьких закладів підтвердив потребу проведення спеціальних досліджень для визначення стану сформованості основ вокальної культури молодших школярів. Проаналізувавши науково-методичну літературу, ми з'ясували, що, попри намагання окремих авторів до вирішення означеної проблеми, ціла низка актуальних і важливих питань лишилася поза дослідницькою увагою.

Спираючись на досвід формування основ вокальної культури молодших школярів із вітчизняної вокально-педагогічної спадщини та вивчивши сучасні дослідження в галузі вокальної педагогіки, ми пропонуємо таке визначення поняття „основи вокальної культури”.

Основи вокальної культури – це здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності елементарних знань з вокального мистецтва та виконавських навичок. Вироблення основ вокальної культури слугує підґрунтям майбутнього професіоналізму та особистісного розвитку дітей. Основи вокальної культури містять такі структурні компоненти:

- *організаційно-мотиваційний*, який передбачає стійке емоційно-позитивне ставлення до процесу учіння співу та зацікавленість у вокально-виконавському саморозвитку;
- *когнітивно-інформаційний*, який містить наявність елементарних теоретичних знань із галузі вокального мистецтва;

- *оцінювально-слуховий*, який полягає в здатності правильно оцінити якість звучання власного голосу та дати естетичну оцінку виконанню інших співаків;
- *усвідомлено-дієвий*, у процесі якого відбувається вироблення вокальних навичок;
- *виконавсько-творчий*, що виражає здатність до емоційно-художнього втілення вокальних творів під час прилюдного виконання.

Співвіднесення визначення поняття „основи вокальної культури” та визначень „вокальної культури”, які сформульовані в наукових дослідженнях останніх років, зумовило до уточнення та розширення поняття „вокальна культура“. Вокальна культура – це здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності вокально-виконавських навичок, які характеризуються точною інтонацією під час передачі голосом вокальної мелодії; точною атакою звуку, м’якою чи твердою відповідно до характеру виконуваного твору; правильним диханням з використанням нижньореберного-діафрагмального; кантиленою, високою співацькою позицією, чіткістю вимови приголосних та виразною артикуляцією; точністю передачі ритмічного малюнка, темпу, врахування під час виконання вказівок автора твору; вільним та природним звукоутворенням відповідно до узгодженої роботи голосового апарату; правильним фразуванням; емоційністю та музикальністю виконання; тембральним забарвленням звуку; відчуттям стилю виконуваного твору; художньо-виконавською культурою. Вокальна культура має базуватися на найкращих традиціях вітчизняної вокально-педагогічної та світової спадщини, використання якої впливатиме на зростання професіонального володіння співацьким голосом.

Матеріали першого розділу втілено у таких публікаціях:

[43, 44, 45, 47, 50]

РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДНО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ШКІЛ МИСТЕЦТВ

2.1. Стан сформованості основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв

Для визначення стану сформованості основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв було проведено констатувальний експеримент. В експерименті було задіяно учнів Хмельницької школи мистецтв (ХМШ), вокального відділу музичної студії Хмельницького музичного училища імені В. Заремби (МС(ХМУ)), Кам'янець-Подільської дитячої хорової школи (К-ПДХШ), Богодухівської ДМШ імені В. Борисова (Харківська область) (БДМШ), Мукачівської школи мистецтв № 1 імені С.Мартона (Закарпатська область) (МШМ № 1).

Таблиця 2.1

Кількість осіб, задіяних в констатувальному та формувальному етапах педагогічного експерименту

ПСМНЗ	Учні		Батьки	Учителі	Адміністрація
	КГ	ЕГ			
ХШМ	20	20	10	4	3
К-ПДХШ	30	30	25	4	3
МС(ХМУ)	8	8	5	2	2
БДМШ	12	12	10	4	3
МШМ № 1	20	20	10	4	3
Загалом 272 особи	90	90	60	18	14

Констатувальний експеримент мав на меті з'ясувати:

- 1) рівень фахової підготовки викладачів, які ведуть сольний спів у ПСМНЗ, та за якими програмами вони викладають предмет;
- 2) аспекти мотивації учнів до занять сольним співом;

- 3) рівень зацікавленості батьків учнів та адміністрації шкіл мистецтв в ефективності роботи класу вокалу;
- 4) стан сформованості основ вокальної культури у молодших учнів відділу сольного співу шкіл мистецтв за визначеними рівнями;
- 5) причини зниження стану сформованості основ вокальної культури молодших школярів.

Відповідно до мети було поставлено такі завдання констатувального експерименту:

1. виявити рівень фахової підготовки викладачів вокалу;
2. визначити аспекти мотивації до занять співом;
3. дослідити ступінь зацікавленості батьків та адміністрації шкіл у роботі класу вокалу;
4. перевірити якість знань дітей та їхніх навичок під час виконання вокальних завдань;
5. дослідити рівень показників критеріїв основ вокальної культури у кожного учня;
6. визначити процентне співвідношення опитаних учнів за рівнями сформованості;
7. визначити причини пониження рівнів сформованості основ вокальної культури учнів молодших класів.

Методика дослідження включала усне опитування (учні 1-2 класів), спостереження, анкетування (учні 3 класів, дорослі), теоретичний аналіз, виконання вокальних завдань, опитування батьків, письмове анкетування викладачів та адміністрації шкіл, аналіз навчальних планів і чинних програм, вивчення та узагальнення педагогічного досвіду, опрацювання фактичних матеріалів.

Відповідно до визначених структурних компонентів основ вокальної культури розроблено критерії й показники їх сформованості, а саме:

1. *Ступінь сформованості позитивного ставлення до розвитку власного голосу*, показником якого є прагнення до:

- нагромадження музичних та вокально-слухових вражень;
- систематичних занять співом;
- розвитку власного голосу.

2. Ступінь засвоєння елементарних знань із галузі вокального мистецтва:

- знання будови голосового апарату;
- обізнаність з елементарними поняттями в галузі вокальної методики та вокального мистецтва (примарний тон, діапазон, регістри, спів кантілена, тембр, види вокалізації, співацьке дихання, атака звуку, вокальні жанри);
- уміння класифікувати дитячі голоси.

3. Міра здатності до правильного слухового оцінювання якості звучання власного голосу та голосу інших:

- постійний слуховий контроль за якістю звуку;
- здатність адекватно оцінити виступ іншого.

4. Ступінь володіння елементарними вокальними навичками:

- правильне відтворення вокальної мелодії виконуваного твору;
- перевага головного резонування під час співу;
- переважне використання нижньореберного-діафрагмального дихання;
- атака звуку, м'яка або тверда відповідно до характеру виконуваного твору;
- уміння „тягнути звук” (або „зв'язувати” звуки);
- виразне відтворення змісту твору (чітка дикція, артикуляція);
- емоційне і музикальне виконання вокального твору.

5. Міра здатності до сценічного втілення художнього образу вокального твору:

- спроможність до емоційного-художнього показу під час прилюдного виконання;
- здатність до перевтілення і передачі художнього образу.

В основу діагностуючого завдання було покладено встановлення реального стану сформованості основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв за визначеними критеріями.

У формуванні основ вокальної культури важлива роль належить такому суб'єктивному фактору, як мотив (спонукальна причина, привід до дії, що пов'язаний із внутрішнім ставленням учня до окремих сторін навчальної роботи) [30, с. 58]. Знання педагогом ставлення учнів до занять співом дасть змогу з'ясувати значення діяльності і на цій підставі визначити ефективні засоби координації і управління індивідуальними діями, узгодити їх і в цілому позитивно розв'язати відповідні завдання.

Процес виявлення показників позитивного ставлення до занять академічним співом включав анкетування двох груп респондентів – учнів молодших класів та їх батьків.

Учні молодших класів (в усному анкетуванні брало участь 180 респондентів – 30 учнів 1 класу, 65 учнів – 2 класу, в письмовому анкетуванні 85 учнів 3 класу) у відповідях на запитання анкет (додаток А1, №2 та № 3) назвали такі показники позитивного ставлення до занять сольним співом:

- отримання естетичного задоволення від процесу співу (69 респондентів);
- розвиток та збереження природних голосових даних для дорослого життя (12);
- закладення фундаменту майбутньої професіоналізації (14);
- розвиток власних інтелектуальних та творчих здібностей (37);
- зміцнення фізичного та психічного здоров'я (13);
- формування позитивних рис характеру, завдяки гармонійному та гуманному впливу музики, зокрема співу, таких, як доброта, гуманність та потяг до прекрасного (27);
- розширення музично-естетичного тезаурусу та поглиблення загальної культури (19).

Але й були такі учні, які не розуміли вплив співу на них (8 учнів І-го класу), та заняття співом називали спонукою батьків (7 учнів І-го класу).

Опитування батьків (60 респондентів) засвідчило достатній рівень знань цієї проблеми. Половина батьків (50%) зацікавлена у розвиткові вокальної культури дитини, бо розуміють, що це складова їхньої загальної культури. Ці батьків вважають, що уроків музики в загальноосвітній школі недостатньо для формування вокальної культури дитини, тому дитина, наділена яскравими природними голосовими даними, має навчатись й у початковому спеціалізованому мистецькому закладі. 50% опитаних батьків не розуміють різницю методик академічного та естрадного співу, але все ж таки віддають перевагу академічному (додаток А2).

Аналіз одержаних результатів за першим критерієм „Ступінь сформованості позитивного ставлення до розвитку власного голосу” показав, що переважна більшість 165 респондентів (учнів) виявили позитивну мотивацію до занять.

Результати аналізу відповідей викладачів на запитання анкет (додаток А) засвідчили, що досвід роботи викладачів становить від 5 до 41 року. І саме ті викладачі, які працюють більше 15 років, мають результати – лауреатства на всеукраїнських та міжнародних конкурсах. Анкетування викладачів вокалу (18 респондентів) показало що, всі викладачі (100%) відзначають важливість знань основ вокальної культури молодшими школярами для їх подальшого вокального зростання. Викладачі називають такі критерії виміру ступеню сформованості вокальних навичок ОВК молодших школярів, як точність інтонації (55,6%), природне, не форсоване звучання голосу (11,1%), правильне співацьке дихання (5,6%), емоційність виконання (22,2%), активну артикуляцію (5,6%). Але трапляються відповіді, у яких викладачі використовують незрозумілі методичні терміни, такі, як „мовна позиція”, „техніка дихання”, „емоційні сторони”. Це говорить про необізнаність викладачів зі специфікою дитячої вокальної методики.

50% викладачів викладають предмет за власними програмами, 16,7% – за програмою Н. Гребенюк [61], 22,2% – за чинними програмами І.Євстіфєєвої та М. Пілявського [79] та Т. Климчик [113], 11,1% не мають програм з предмета „Сольний спів”. Але у чинних програмах з предмета „Сольний спів” немає чітко визначених вимог до навчання, які б базувались на методичних засадах минулого та відповідали вимогам сьогодення.

Констатувальний експеримент засвідчив, що 44,5% викладачів закінчили хорový відділ музичного училища, а не вокальний, 38,8% – інститути культури, економічно-гуманітарні та педагогічні (музично-педагогічний факультет). Процент викладачів з базовою освітою становить 16,7% від загальної кількості анкетованих. Зазначимо, що базову освіту отримують випускники відділу „Спів” музичних училищ. Навчальна програма вокального відділу охоплює такі дисципліни, як „Методика навчання співу”, „Охорона дитячого голосу”, „Педагогічна практика”, „Виконавська практика“, „Методико-виконавський аналіз вокально-педагогічного репертуару”.

Анкетування адміністрації (14 осіб) шкіл мистецтв засвідчило зацікавленість співом, але здебільшого естрадним, а не академічним. Естрадний спів зараз має попит у дитячому середовищі більше, ніж академічний (додаток А3). Цьому сприяють засоби масової інформації: телебачення, відео, реклама. За це більшість батьків хочуть платити. Але, коли діти починають навчатися академічного співу, то весь процес вокальної школи, глибина та духовна цінність вокальних творів з часом нівелюють потяг до масового мистецтва – естради. Діти починають усвідомлювати, що без академічної бази гарним естрадним співаком не станеш. І цей факт слід використовувати для пропаганди академічної вокальної школи серед молодого покоління.

Анкетування та усне опитування викладачів під час проведення констатувального експерименту у початкових спеціалізованих мистецьких закладах виявило такі проблеми:

- гостру потребу у професійних викладачах академічного співу;
- незабезпеченість шкіл науково-методичною літературою та технічним оснащенням, вокально-педагогічним репертуаром з сольного співу, україномовними програмами, методикою вокального навчання і виховання дитячого голосу;
- малий попит на заняття академічним співом;
- недостатня зацікавленість, підтримка та пропаганда академічного співу.

Ці факти стали основним підґрунтям для створення методики формування основ вокальної культури та визначення педагогічних умов для початкових мистецьких навчальних закладів України, при використанні яких процес формування основ вокальної культури учнів молодших школярів буде більш ефективним, ніж існуючий. Зазначимо, що концептуальної ідеєю методики є спирання на національні здобутки та використання у практиці творів українських авторів.

В анкетах (додаток А1) учні (180 осіб) називали такі показники основ вокальної культури: точність інтонації (16,7%), округлене, прикрите звучання (22,2%), правильна постава корпусу (13,9%), вміння „тягнути звук” (5,6%), правильне співацьке дихання (6,7%), тембр відповідний змісту твору (8,3%) правильне виконання ритмічного малюнка твору (12,2%), темпоритм (2,8%), сценічна культура (11,7%). Ми включили їх до показників критерію „Ступінь володіння вокальними навичками”.

Під час проведення занять та академічних концертів учнів третього класу для визначення показників критеріїв ОВК ми застосовували такі завдання:

Перевірка знань вокальних понять: інтонація (І), висока співацька позиція (ВП), кантілена (К), атака звука (АЗ), примарний тон, діапазон голосу, головне резонування, співацьке дихання (СД), дикція та артикуляція (ДА), тембр, музикальність та емоційність (В), правильне фразування, вільне голосоведення, будова голосового апарату, сценічна культура (СК).

Виконати вивчений вокальний твір.

Виконати невідомий вокальний твір за вчителем (наприклад, „Дощик” Є. Карпенка – альти, „Зацвіла в долині“ Б. Фільц – сопрано, дисканти).

Результати виконання завдань записували в таблицю 2.2.

Таблиця 2.2

Зразок запису результатів проведення констатувального зрізу за критеріями ОВК

ПСМНЗ	Клас	Прізвище	Показники ОВК	Оцінка
			Теорія	
			ВП	
			СД	
			АЗ	
			К	
			ДА	
			І	
			В	
			Слух.контроль	
			СК	

Оцінювали основи сформованості вокальної культури молодших школярів за „12” бальною шкалою.

„12” – робота учня оцінюється при умові правильної й повної відповіді на всі запитання та правильного виконання вокальних творів відповідно до всіх показників ОВК

„11” – при умові недостатньої емоційності під час виконання одного з творів програми та повної відповіді на теоретичні запитання

„10” – при умові недостатньої емоційності або невдалому фразуванні під час виконання раніше вивченого твору

„9” – при неповній відповіді на запитання та недостатній емоційності при виконанні двох творів програми

„8” – при умові невиконання одного з показників критеріїв ОВК та неточній відповіді на два запитання

„7” – при умові недотримання двох показників ОВК та при відсутності знань щодо трьох вокальних понять

„6” – при відсутності у виконанні трьох показників критеріїв ОВК та відповіді тільки на одне теоретичне запитання

„5” – при умові неточної інтонації під час виконання вокальних творів, неправильній передачі ритмічного малюнку, при поверховій відповіді тільки на одне запитання

„4” – при повному невиконанні незнайомого твору та відсутності теоретичних знань

„3” – при повній не сформованості показників ОВК, але виявленому бажанні співати

„2” – при повній відсутності показників ОВК під час виконання та теоретичних знань

„1” – при відмові від тестування

Згідно із розробленими критеріями було визначено рівні сформованості основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв.

Таблиця 2.3

Визначення рівнів сформованості ОВК молодших школярів шкіл мистецтв відповідно до критеріїв

РІВЕНЬ	КРИТЕРІЇ
ВИСОКИЙ	Учні цього рівня мають сформовану мотивацію до занять сольним співом, володіють елементарними знаннями в галузі вокального мистецтва. У їх виконанні присутні всі показники ступеня сформованості володіння вокальними навичками: точна інтонація, висока позиція звука протягом виконання твору, правильне співацьке дихання (нижньореберне-діафрагмальне), атака звука відповідає характеру твору; наявність кантилен, чітка дикція та виразна артикуляція, точне відтворення ритму, темпу, вільне звукоутворення, уміле фразування,

	музикальне та емоційне виконання. Учні демонструють високу сценічну, художньо-виконавську культуру, естетичний зовнішній вигляд.
ДОСТАТНІЙ	Учні демонструють не цілком сформовану мотивацію до розвитку голосу, до систематичних занять. Знання елементарних вокальних понять поверхове. Під час виконання творів трапляється неточне інтонування вокальної мелодії, переважає головне резонування (висока співацька позиція), правильне співацьке дихання, чіткість вимови приголосних та наспівність голосних (дикція та артикуляція), сформована навичка „тягнути” звук, точна передача ритму та темпу, природне звукоутворення, вдається виконання з умілим фразуванням, присутня недостатня емоційність, сценічна і художньо-виконавська культура.
СЕРЕДНІЙ	Учні демонструють недостатньо сформовану мотивацію до власного вокального розвитку, до систематичних занять. Знання з вокальної методики обмежені, фрагментарні. Не завжди контролюють власне звучання, дають поверхову та неточну характеристику співу інших. У виконанні присутня неточність відтворення окремих звуків вокальної мелодії, нестабільність високої співацької позиції, не вироблені навички правильної атаки звуку, недостатнє володіння співацьким диханням, не завжди виразна дикція та артикуляція, нестабільне володіння співом кантилена, неузгоджена робота голосового апарату (скутість нижньої щелепи чи горловий спів), неемоційне виконання, неяскраве тембральне забарвлення, недостатньо розвинена художньо-виконавська культура.
НИЗЬКИЙ	В учнів відсутнє цілеспрямоване прагнення до систематичного вокального навчання, вони відвідують заняття за вимогою батьків. Знання з питань вокальної методики та вокального мистецтва неповні, обмежений вокально-слуховий контроль. Під час виконання творів проявляється нестабільна інтонація, брак високої співацької позиції (спів „на горлі”, „носовий призвук”), „в’яла” атака звуку, недостатнє володіння співацьким диханням (переважає ключичне дихання), відсутній кантиленний спів, невиразна вокальна мова, допускаються неточності у відтворенні ритму та темпу творів, відсутнє уміння фразування, нерозвинена виконавська культура.

Показники рівнів сформованості ОВК на початку констатувального експерименту

Рівень сформованості ОВК	Початкові зрізи			
	КГ		ЕГ	
	%	бали	%	бали
Високий	11,1	50	10	45
Достатній	24,4	88	25,5	92
Середній	41,1	111	42,2	114
Низький	23,3	42	22,2	40

Констатувальний експеримент дав змогу визначити суть означеної проблема формування основ вокальної культури у школах мистецтв. Майже половина учнів молодших класів шкіл мистецтв на початку експерименту знаходяться на середньому рівні (41,1% КГ та 42,2 % ЕГ). Перевага середнього рівня пояснюється тим, що на вокальний відділ шкіл мистецтв вступають діти, які вже мають природні голосові дані, але їх вокальні навички та вміння потребують професійного виховання.

Перевага низького рівня над високим спричинена тим, що більшість вступників не володіє співом кантілена, їхнє виконання характеризується неточністю інтонації, в'ялою дикцією та непевною атакою звука, не вихована сценічна культура.

Констатувальний етап експерименту визначив причини пониження рівнів сформованості основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв. Брак програм та дієвих методик у більшості викладачів становить головну причину низького рівня викладання вокалу в школах мистецтв. Недостатнє забезпечення вокально-педагогічним репертуаром, незнання системи розспівок викладачами співу, а особливо поспівок, що утворюють фундамент академічної школи співу. Неврахування викладачами фізіологічних особливостей голосового апарату дітей шести-дев'яти років та

нехтування особливостями психіки та індивідуальної поведінки учнів молодшого шкільного віку у школах мистецтв.

Отже, результати констатувального експерименту дали змогу визначити суть означеної проблеми з формування основ вокальної культури. Результати констатувального експерименту підтверджують актуальність проблеми формування основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв та визначають причини переваги середнього рівня сформованості у спеціалізованих мистецьких закладах через:

- брак програм класу сольного співу та методик, а також низький рівень приватних методик останніх років, виданих українською мовою;
- забуття історичного вокально-педагогічного досвіду саме національного та відсутність методики, яка б базувалась на традиціях української вокально-педагогічної спадщини;
- малу зацікавленість адміністрації початкових мистецьких навчальних закладів у розвитку української академічної вокальної школи;
- необізнаність батьків у виховних та професійних можливостях, які дає вокальне навчання дітей молодшого шкільного віку;
- недостатню кількість кваліфікованих кадрів та викладачів з досвідом роботи;
- недостатній фаховий зв'язок вокалістів-методистів (через семінари, конференції, „круглі столи”, наукові публікації).

На підставі аналізу результатів констатувального етапу експерименту було розроблено методику формування ОВК, визначено її педагогічні умови, визначено можливості цілеспрямованого педагогічного впливу на процес формування ОВК молодших школярів, які забезпечують ефективність процесу формування ОВК молодших школярів у школах мистецтв. Педагогічні умови буде розглянуто в наступному підрозділі дослідження.

2.2. Педагогічні умови формування основ вокальної культури учнів молодшого шкільного віку

Сучасна школа мистецтв охоплює такі напрями розвитку: музично-виконавський, вокально-хоровий, театральний, художній, хореографічний, естрадний, академічний та народний спів. Формування основ вокальної культури має відбуватись на відділі „Спів”, який включає академічний, естрадний та народний напрями, та на вокально-хоровому відділі.

Г. Падалка у методичному посібнику „Педагогіка мистецтва” дає визначення поняття педагогічні умови навчання мистецтва: „це цілеспрямовано створені чи використовувані обставини мистецького навчання, що забезпечують можливість досягнення його результативності” [190, с. 160].

Під педагогічними умовами, які є частиною розробленої методики процесу формування основ вокальної культури молодших школярів ми розуміємо спеціально створені обставини, необхідні й достатні для ефективного проходження вказаного процесу.

Серед першочергових педагогічних умов формування основ вокальної культури молодших школярів визначаємо *створення позитивної атмосфери навчання на уроці сольного співу*.

Забезпечення позитивної атмосфери залежить від досягнення такого характеру спілкування, де учень буде впевненим що його дії, звучання голосу не будуть критично сприйняті. Тому що, звучання голосу – це відображення стану душі людини. Якщо дитина не розуміє викладача, скуто, некомфортно почуває себе на уроці, вона ніколи гарно не заспіває. Наприклад, коли учень засмучений, чи навіть плаче, голосові складки його не змикаються, тобто голос не звучить. Коли ж навпаки учень має радісний, натхнений настрій на уроці навчання принесе найкращі результати.

Повна і беззаперечна довіра до вчителя, до його мудрості і доброзичливості – запорука досягнення відкритого, зацікавленого ставлення учня до вокалу. В арсеналі вчителя має переважати схвалення, а не критика,

відзначення кращого, а не гіршого, спрямованість на похвалу, а не на засудження. „Основа досягнення позитивної атмосфери мистецького навчання – щирість у взаємовідносинах. Лицемірство, навмисне захвалювання, удавана увага до учня, до його навчальних успіхів і художніх спроб може стати настільки руйнівним фактором, що відновлення позитивного фону занять виявиться недосяжним” [190, с. 162].

Другою педагогічною умовою ми називаємо *здійснення систематичного педагогічного впливу на вокально-художній розвиток молодшого школяра у єдності із постійним спонуканням його до самоконтролю і самооцінки*. Мета цієї педагогічної умови – поєднати чинники зовнішнього впливу на вокально-художній розвиток учнів із активізацією внутрішніх резервів саморозвитку та стимулювання мистецько-оцінювальної діяльності кожного учня.

На підставі аналізу результатів констатувального експерименту було визначено можливості цілеспрямованого педагогічного впливу на особистість молодшого школяра. Систематичний педагогічний вплив на вокально-художній розвиток молодшого школяра нерозривно пов'язаний із розвитком важливих особистісних якостей, потрібних для виховання вокаліста. На думку методистів-вокалістів вирішальне значення для педагога має точний розподіл ендогенних та екзогенних рис характеру, тобто тих, які визначаються нервово-психічною організацією дитини і діють у готовому вигляді з моменту народження, а також тих, що становлять продукт зовнішньої дії і є пізніше набутими, які можна назвати вихованими рисами.

Дослідження цього питання в умовах роботи дитячої школи мистецтв можливе через використання механізму співпраці з батьками. Поза цією співпрацею питання про вплив на формування характеру дитини надзвичайно складне.

Як стверджує В. Кузьменко: „Ефективними психолого-педагогічними умовами розвитку індивідуальності дитини 3-7 років є: перебудова освітнього простору та стилю спілкування педагогів з дітьми від

фронтального до індивідуалізованого, підвищення психологічної компетентності педагогів, оволодіння ними методами вивчення індивідуальних відмінностей, фіксації та аналізу отриманих даних, розробки та комплектації індивідуалізованих освітніх програм, активне включення батьків у навчально-виховний процес. Провідним психолого-педагогічним засобом, що безпосередньо впливає на розвиток індивідуальності, є насиченість повсякденного життя дітей виховними ситуаціями, які актуалізують процеси суб'єктності, довільності, творчості та впливають на розвиток системоутворювальних властивостей індивідуальності [115, с. 5].

Жоден крок уперед, навіть найменший, не виникає в житті дитини без спадково набутих нею реакцій і здібностей, а організм дитини „пам'ятає” нагромаджений десятиріччями родовий досвід, особливо досвід батька та матері. По-друге, жоден рух, який робить дитина в колисці, не залишається протягом подальшого життя в такому вигляді, який було успадковано.

Механізм виховання умовних рефлексів підпорядковується тим законам, під впливом яких спадковий досвід пристосовується до індивідуальних умов оточення, і якщо і відрізняється поведінка дорослого від поведінки дитини, то тільки тим, що в хаос нескоординованих і неорганізованих рухів новонародженого через систематичний виховний вплив навколишнього середовища входять організація, зміст, порядок і послідовність. Інакше кажучи, виховна роль педагога полягає в безпосередньому впливові на умови, у яких відбувається процес боротьби діалектично пов'язаних спадкового і набутого досвіду дитини, через відповідну зміну середовища.

У практиці індивідуальних занять така „зміна середовища“ пов'язана з наявністю кількох чинників: конкретність і послідовність навчальних завдань; оцінка виконаного завдання; аналітичне ставлення до досягнутих результатів; особистий приклад учителя, як професіональний, так і моральний.

Під конкретністю і послідовністю у постановці навчальних завдань ми розуміємо, насамперед, створення такої методичної схеми, яка б дала змогу вирішувати проблеми, одночасно пов'язані з тактикою та стратегією розвитку характеру конкретного учня. Так, учень з перших занять має звикнути до думки, що будь-яке поставлене перед ним завдання повинно бути виконане не будь-як, а на найвищому рівні. Тактика викладача полягає в пошуку завдання, яке відповідає можливостям учня, прийомів, які ведуть найкоротшим шляхом до досягнення мети, вирішення локальних завдань учня в тому чи іншому творі. Учень повинен усвідомлювати зміст кожного завдання, це сприятиме вихованню у нього таких рис характеру, як воля, сумлінність, дисциплінованість.

Оцінка виконаного учнем завдання – чинник, який потребує від вчителя витонченого індивідуального педагогічного підходу. Формування таких рис, як реалістичність самооцінки, упевненість у своїх силах, терпиме ставлення до критики, прямо залежить від якості цього підходу [148, с. 25].

Наприклад, учень не виконав завдання: не вивчив мелодію вокального твору чи не знає текст першого куплету. Виявлено, що є кілька причин, не пов'язаних з недбалістю учня. Серед них ті, коли:

а) викладач:

- недостатньо точно сформулював завдання;
- не записав завдання учневі;
- дав завдання, з яким учень ще не може впоратись;

б) дитина:

- самостійно виконувала завдання (без сторонньої допомоги);
- розгубилась на уроці;
- не змогла зорієнтуватися в часі для виконання завдання;
- соромиться незнайомих людей, присутніх на уроці;
- мала особисті проблеми, зосереджена тільки на них;
- не зацікавлена твором, який вона виконує;
- не зацікавлена приходити в клас вокалу.

Викладач має швидко оцінити ситуацію і, в жодному разі, не висловлювати невдоволення учневі. Тільки дорослий може бути причиною поганого ставлення до навчання дитини шести років. Мова йде про те, що, оцінюючи працю учня, викладач повинен пам'ятати: педагог може про ту саму ваду сказати кардинально по-різному. В одному випадку – допомогти учневі, а в іншому – відштовхнути від себе й від музики.

Наведемо приклади методичних прийомів, які сприяють розвитку в учня критичного ставлення до себе, аналітичного мислення, навичок самостійної роботи.

Гра „Учитель та учень“

Записати виконання дитиною вокального твору на магнітофон.

Прослухати разом запис.

Запропонувати учневі оцінити своє виконання, допомагаючи йому формулювати зауваження.

Запропонувати пограти в гру „Учитель та учень“, де учитель буде учнем, а учень – учителем.

Виконувати пісню фразами, копіюючи учня.

Запропонувати учневі виправляти „хиби“ учителя, співаючи як треба.

Учитель виправляє свої хиби, але не всі одразу, а поступово включаючи нові.

Здатність до самоаналізу – риса, яка свідчить про інтелектуальний розвиток особистості і водночас сприяє постійному вдосконаленню людини.

Щодо шести-дев'ятирічної дитини мова може йти, безумовно, тільки про початковий етап формування аналітичного ставлення до досягнутих результатів. Незважаючи на це, уже в цьому віці можливе виховання такої важливої риси характеру. Адже музична педагогіка знає багато прикладів, коли учень, не розуміючи, яким чином досягнуто того чи іншого результату, подолано ті чи інші труднощі, мусить щоразу, вивчаючи новий твір, починати цей процес по-новому. Лише системна педагогіка допоможе впоратися з цією ситуацією, розвине його аналітичні здібності, ознайомить з

методами, за допомогою яких учень збагатить свій досвід, впевнено стане на шлях самостійного мислення і творчої ініціативи.

Основним чинником впливу на середовище виховання учня поза домівкою слугує особистість педагога, його професіоналізм, світосприйняття, морально-етичні якості. Ось чому такі риси характеру дитини, як почуття гумору, чутливість до аналізу моральних проблем, емпатичне ставлення до людей формуються не тільки в сім'ї, а й у процесі спілкування з педагогом. Учні наслідують не тільки манеру виконання, але й манеру поведінки, погляди на життя тощо.

Отже, педагогічна діяльність передбачає розвиток учителем власної психологічної установки, відповідно до якої учень є дзеркальним відображенням педагога. І наскільки ідеальною б ця установка не була, все ж це відмінна гарантія позбавитись педагогічної самовпевненості.

Гостра проблема сьогодення – забезпечення сучасних шкіл мистецтв професійними педагогами-вокалістами, які б мали базову освіту – вокальний відділ музичного училища або вокальний відділ консерваторії. Ми не можемо оминати цю проблему в дослідженні.

Багато випускників, які закінчили названі заклади, знайшли себе в інших сферах або займаються концертною діяльністю. Парадокс у тому, що хороший співак може й не бути хорошим викладачем вокалу, особливо дитячим. Для цього треба мати природній хист.

Ще одна важлива риса – вокальний слух молодого викладача, який повинен мати у своїй пам'яті зразок звучання співацького голосу молодшого школяра, а не дорослої людини. У формуванні такого слуху може допомогти звучання народних інструментів (бандура, сопілка), яке є найближчим до звучання дитини. Дітям, які мають проблеми з „глухим“ звучанням та неточною інтонацією, рекомендуємо паралельне вивчення сопілки.

Важливою умовою для втілення в практику нашої експериментальної програми була наявність у школах мистецтв професійних концертмейстерів. Акцентуємо увагу на ролі концертмейстера, який саме в класі сольного співу

служує своєрідним доповненням викладача, його однодумцем та помічником для учня щодо вироблення основ вокальної культури. Професіональний концертмейстер – це вже 50% успіху вдалого навчання в класі та публічного виступу учня на сцені.

Огляд чинних програм по класу „Сольний спів” ми провели у підрозділі 1.4 дослідження та виявили надзвичайно гостру потребу створення нової українськомовної програми, яка б базувалась на вітчизняній вокально-естетичній спадщині та розвивала національну вокальну-педагогічну школу.

Результатом роботи з проблеми формування основ вокальної культури стало створення апробованої програми та методичних порад (Хмельницький, 2008) для викладачів вокалу шкіл мистецтв, які допоможуть, як підтвердили результати формувального експерименту, у вирішенні проблеми формування основ вокальної культури у молодших класах.

Наступна педагогічна умова – *постійна спрямованість учня на оприлюднення результатів вокально-художньої роботи*. Навчальний процес у системі музичної освіти організований так, що учень періодично повинен виходити на сцену, де проходить перевірка таких його рис, як вміння мобілізувати свої духовні і фізичні ресурси, здатність володіти собою. Однак на практиці багато хто з молодших школярів не витримує цей іспит: забувають текст, зупиняються, хвилювання ліквідує опору звука, емоційність. Це може негативно вплинути на формування особистості, виникне внутрішнє затиснення та закомплексованість. Найбільш надійний шлях, який дає змогу, на наш погляд, уникнути учневі серйозних душевних хвилювань, – це постійна спрямованість на концертний виступ, створення в класі відповідних умов з урахуванням завдань, які учень вирішує на сцені, а саме:

- методичний рівень розбору і розучування твору, за якого музика не хаотично, а послідовно і твердо відкладається у свідомості учня, тобто діалектичну єдність форми і змісту музичного твору учень усвідомлює загалом і частково;

- технологія подолання вокальних труднощів відпрацьована і перейшла в навичку;
- психологічна підготовка, яка забезпечує учня надлишковим захистом під час співу на сцені;
- спеціальний розвиток сценічної майстерності та артистизму учня.

Неодмінна педагогічна умова *проведення занять у поєднанні зі слуханням та аналізом зразків вокальної музики*. Тобто матеріально-технічне забезпечення навчального процесу для здійснення вказаної умови має вирішальне значення, а саме: наявність кабінету вокалу з добре налагодженим фортепіано та відповідною акустикою, відеотекою, аудіо та СД-записами виступів видатних вітчизняних та зарубіжних співаків, дитячих професійних колективів та їхніх солістів. Наприклад, аудіозапис під назвою „Гарний настрій“, де співають солісти Великого дитячого хору Українського радіо під керівництвом Т. Копилової, солісти Дитячого симфонічного оркестру України під керівництвом Ф. Глуценка, солісти фольклорного ансамблю „Кобзарик“ середньої школи-інтернату № 1 міста Рівного під керівництвом М. Дітчука, солістів хору „Дударик“ зі Львова.

Кабінет має бути оснащений відповідною методичною літературою, збірками вправ, пісень. Погоджуємося з думкою видатного українського співака Б. Гмирі, що використання народних пісень у вокальному навчанні молодого покоління конче потрібне [53, с. 6]. Також цю думку підтримує і В. Антонюк: „...наголошуємо на ролі народно-пісенного матеріалу як формотворчого у постановці голосу чинника. Адже народна пісня – зразок вокальних зручностей. Виховувати голос на її благодатних, співаних мільйонами наших вокальних предтеч мелодичних зворотах, що голублять слух, і голосниці – найбільш правильний шлях до успіху. Особливо актуально це нині, в умовах кризи культури, коли перервано природні зв'язки між справжньою творчістю і виконавством” [7, с. 13].

Наступною педагогічною умовою процесу формування ОВК молодших школярів ми визначаємо *розширення обізнаності у вокально-педагогічному*

репертуарі у єдності із піклуванням про збереження в учнів індивідуальних художніх нахилів.

Формуванню основ вокальної культури має бути підпорядкований виконуваний вокально-педагогічний репертуар. Він має відповідати таким двом вимогам:

- 1) запропонований твір має відповідати вокально-технічному рівню дитини. Це означає, що всі технічні труднощі у творі слід відпрацювати заздалегідь у розспівках, поспівках і вокалізах. Саме в цьому – сенс свідомого співу, який стимулює формування відповідних навичок, відчуттів, потрібну фіксацію, а також аналітичне мислення;
- 2) запропонований твір має відповідати художньо-виконавському рівню учня. Це означає, що зміст пісні має бути доступним, цікавим і зрозумілим для нього. Це стимулює художній смак, музичну уяву, емоційне реагування – складові художнього мислення і виконавського напряму.

Для ефективності процесу формування основ вокальної культури корисним стане пісенний матеріал, який увійшов в такі збірники, які вийшли друком за останні тридцять років в Україні: А. Кос-Анатольський, „Сонечко” (Київ, 1983); Н. Гребенюк, „Програма та методика. Клас „Сольний спів” (Харків, 1997)[61]; Є. Карпенко, „Нові пісні для дітей” (Суми, 1993)[101]; Є. Брилін, „Збірник пісень для школярів. Пісні для учнів молодшого та середнього шкільного віку” (Вінниця, 2005); С. Горбенко, „Українська дитяча хорова література у двох частинах” (Київ, 2002, 2004)[58; 59]; І. Зеленецька, „Співають діти” (Кам’янець-Подільський, 2003)[92]; Є. Карпенко, „Котячий концерт” (Суми, 2003); І. Білик, „Мамина зоря” (Ужгород, 2005); „Вчимося співати” (Упорядник М. Яскулко. Харків, 2000)[42]; І. Кириліна, „Пісні для дітей” (Київ, 1991)[104]; Музичні хрестоматії. 1–8 кл. „Дзвінки голоси” (Упорядник М. Печенюк. Тернопіль. 1997–2003) [192]; Л. Гавриленко, „Вокалізи та вокально-педагогічний

репертуар для початкових спеціалізованих мистецьких закладів. Клас сольного співу. 1–3 класи” (Хмельницький, 2008) (додаток 3).

Розміщені у додатках рекомендовані вправи та поспівки на основі народних пісень та твори українських авторів підтверджують авторську концепцію виховання голосу в системі технологій народознавства, що є втіленням загальнодержавної Програми національного відродження.

Ефективна співпраця адміністрації та викладачів школи з батьками теж обов’язково дасть свої позитивні результати. Притягне до школи більшу кількість учнів, які захочуть розвивати свої природні співацькі дані, а разом з тим свій інтелект та загальну культуру. Для цього потрібна роз’яснювальна робота адміністрації та викладачів вокалу на батьківських зборах та індивідуально під час зустрічей з батьками про важливість занять співом для обдарованих дітей як для професіоналізації, так і для формування особистісної культури молодого покоління.

Викладачі інших дисциплін не повинні стояти осторонь такого важливого процесу, як формування основ вокальної культури, якомога частіше спонукати обдарованих учнів займатись вокалом. На уроках сольфеджіо, фортепіано, музичної літератури слід виробити спільні критерії оцінювання відповідей учнів, які б органічно включали аспекти критеріїв формування основ вокальної культури.

Прогресивною рисою сучасності слугує проведення семінарів викладачів вокалу, „круглих столів“, методичних об’єднань вокалістів-педагогів обласних методичних центрів або надання методичної допомоги викладачам району чи міста. Це дає можливість ділитися своїм досвідом, вивчати корисні для практики сьогодення прийоми та методи з вокальної педагогіки минулого, дізнаватись про останні програми та методичні доробки своїх колег та науковців, не тільки в галузі вокальної педагогіки, а й психології та фізіології дитячого організму, обмінюватись думками, вокально-педагогічним репертуаром, радитись щодо власних учнів, які мають голосові проблеми, тобто підвищувати свій професіональний рівень.

Для майбутніх поколінь викладачів-вокалістів момент фіксації набутого досвіду в методичних посібниках, програмах, репертуарних збірках сучасними досвідченими викладачами надзвичайно важливий. Без цього національна вокальна школа втрачає свій науковий потенціал і буде далі перебувати на емпіричному етапі, тобто не матиме перспективи розвитку.

Проведення конкурсів, фестивалів дитячої творчості та участь у них дітей молодшого шкільного віку також впливають на процес формування основ вокальної культури молодших школярів.

У Хмельницькій області щороку проходить кілька вокальних конкурсів, які мають статус всеукраїнських. Слід назвати найбільш відомі в Україні: „Перлинкове намисто“ (м. Дунаївці), фестиваль-конкурс „Пісня над Бугом“, „Пісні Надзбруччя“ (м. Волочиськ), „Козацька родина“, Всеукраїнський конкурс українського солоспіву імені Владислава Заремби. У них бере участь велика кількість дітей шести-дев'яти років, приблизно до 100 осіб у кожному конкурсі. Вони вдало застосовують як академічну манеру виконання, так і естрадну чи народну. Будучи членом журі та учасником всіх зазначених конкурсів, можна говорити про такі хиби у виконанні учнів, які переважають в академічному співі: форсований звук, непостійність головного резонування, охриплість голосу учасників молодшого шкільного віку, недостатня музикальність виконавців, низька естетика одягу та культури поведінки на сцені. Це спричинено тим, що умови вокальних конкурсів складають не фахівці. Наприклад, конкурсна програма для дітей шести-дев'яти років не може включати твори, написані для дорослого голосу чи навіть арії, що іноді трапляється. Критерії недосконалі та мало відповідають критеріям формування основ вокальної культури.

Вказані умови комплексно охоплюють процес формування основ вокальної культури молодших школярів. Відмова від однієї з них негативно впливатиме на навчально-виховний процес в цілому.

Отже, констатувальний експеримент визначив, а формувальний експеримент підтвердив, що ефективності впровадження методики

формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв сприяє створення таких педагогічних умов:

- створення позитивної атмосфери навчання в класі сольного співу;
- здійснення систематичного педагогічного впливу на вокально-художній розвиток молодшого школяра у єдності з постійним спонуканням його до самоконтролю і самооцінки;
- постійна спрямованість учня на оприлюднення результатів вокально-художньої роботи;
- проведення занять у поєднанні зі слуханням та аналізом зразків вокальної музики;
- розширення обізнаності у вокально-педагогічному репертуарі у єдності із піклуванням про збереження в учнів індивідуальних художніх нахилів.

Основним завданням нашого дослідження є створення методики формування основ вокальної культури, тобто сукупності методів, принципів та прийомів, спрямованих на досягнення навчально-виховних цілей. У наступному підрозділі нашого дослідження буде викладено методику формування основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв.

2.3. Методика формування основ вокальної культури

Дитячий голос розвивається з віком і не однаково у всіх дітей: його розвиток залежить від загального стану організму, як фізичного, так і психічного, обдарованості дитини, середовища, у якому вона перебуває, музичних вражень та інших умов. Темп розвитку кожної дитини чітко залежить від її індивідуальних можливостей. Такий підхід потребує від викладача не тільки теоретичних знань фізіології, психології, педагогіки, але й глибокого засвоєння суто професійних знань з методики викладання вокалу.

Спеціалізовані заклади музичної освіти покликані вирішувати завдання ранньої професіоналізації та орієнтації учнів. Тому там треба створювати реальні умови для розвитку та навчання дітей, які мають здібності. Як стверджує О. Олексюк у методичному посібнику „Музична педагогіка”: „В основу навчального процесу школи мистецтв покладено концепцію розвивального навчання, відповідно до якого робота над набуттям та вдосконаленням виконавських навичок та умінь нероздільно пов'язана з універсальним розвитком особистості учня, розширенням його художньої культури, активізацією творчих та пізнавальних сил” [180, с. 136].

Концептуальною ідеєю дослідження є створення методики формування основ вокальної культури для шкіл мистецтв, яка базується на здобутках вітчизняної музично-педагогічної спадщини.

Мета методики: активізація процесу навчання сольного співу молодших школярів у школах мистецтв на базі національних вокально-естетичних здобутків, та розгляд процесу формування основ вокальної культури як закладення фундаменту їх майбутньої професійності.

Основними завданнями методики вважаємо:

- активізацію процесу навчання молодших школярів сольному співу в школах мистецтв;

- використання теоретичних знань національної та світової вокальної спадщини;
- здійснення добору методів для вироблення елементарних вокальних навичок та їх поетапного використання;
- оволодіння молодшими школярами вітчизняним вокальним репертуаром;
- виховання художньо-виконавської культури.

Досягненню мети, реалізації завдань навчання сприяє комплекс методів і прийомів навчання, що складається із трьох груп.

Першу групу методів і прийомів спрямовано на нагромадження музичних і вокально-слухових вражень молодших школярів, що передбачає залучення їх до:

- постійного слухання зразків класичної інструментальної та вокальної музики;
- відвідування концертів;
- аналізу власного виступу й співу інших.

Друга група методів і прийомів навчання зорієнтована на вокально-технічний розвиток учнів молодших класів і передбачає залучення їх до:

- теоретичного ознайомлення з елементарними поняттями у галузі вокальної методики і вокального мистецтва (показ, пояснення, розповідь, бесіди);
- виконання систематизованих вокально-тренувальних вправ, підібраних індивідуально за принципом послідовності та поступовості (розспівування, дихальна та артикуляційна гімнастика, виразне декламування текстів виконуваних творів, виконання вокалізів та вокального репертуару);
- активізації сенсорно-слухових зв'язків, активізації роботи голосових складок, вироблення точного інтонування;
- вироблення правильного співацького дихання та формування змішаного голосоутворення.

Третя група методів і прийомів підпорядкована меті розвитку в молодших школярів умінь виразного виконавського втілення художніх образів вокальної музики. Ця група передбачає формування таких умінь:

- розвитку емоційності (прийоми впливу на емоційність учня та зміну тембру відповідно до змісту та стилю виконуваного твору);
- свідомого контролю та регулювання власного емоційного стану (ознайомлення з засобами психологічного налаштування на прилюдний виступ);
- естетизації одягу та поведінки на сцені.

У результаті дослідження визначено етапи процесу формування основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв. Передбачається, що на кожному з них мають використовуватися всі групи методів, проте з різною інтенсивністю. Акцентуація тих чи інших методів і прийомів визначається навчально-виховною метою етапу.

Етапами методики формування основ вокальної культури визначено:

організаційно-мотиваційний – присвячений створенню позитивної мотиваційної установки щодо розвитку власного голосу дітей молодшого шкільного віку, накопичення у них відповідних знань та слухових уявлень;

усвідомлено-дієвий – призначений для формування вокально-технічних навичок;

художньо-орієнтований – спрямований на творче застосування учнями отриманих знань і вмінь в умовах прилюдного виконання.

Упродовж усіх етапів застосовувалися наступні методи і прийоми формування основ вокальної культури молодших школярів: створення позитивної атмосфери на уроці, розспівування, виконання поспівок, вправ на розвиток співацького дихання, чіткої дикції та виразної артикуляції, виконання вокалізів та вокального репертуару, постійний слуховий контроль за якістю звука, спонукання до емоційного відтворення художньо-образного змісту вокального твору та оцінювання власної культури виконання під час виступу.

Процес формування основ вокальної культури ефективніше всього відбувається у класі сольного співу завдяки тому, що до нього вступають діти, які вже мають природні голосові дані. Також завдяки розширеній програмі занять – двічі на тиждень по 45 хвилин, на відміну від вокально-хорового відділу де учні 3 години займаються у хорі та лиш одну годину на тиждень у класі індивідуального вокалу. Такий же регламент занять і на народному відділі. Навчання вокалу в класі сольного співу відрізняється від хорового вокалу. У класі сольного співу процес навчання відбувається індивідуально з кожним учнем. У хоровому колективі також відбувається формування голосу учнів, але там ставляться інші завдання, такі як унісонний спів, однорідність звучання голосових тембрів в ансамблі, вироблення ланцюгового дихання, прикриття звуку на всьому діапазоні.

Процес формування основ вокальної культури відбувався безпосередньо на заняттях з фаху (сольний спів, по 45 хвилин двічі на тиждень) та під час концертних виступів учнів.

Організаційно-мотиваційний етап (початковий). На цьому етапі ми формуємо перші два критерії ОВК „Ступінь позитивного ставлення до розвитку власного голосу” та „Ступінь засвоєння елементарних знань з галузі вокального мистецтва”. Третій критерій „Міра здатності до правильного слухового оцінювання якості звучання власного голосу та голосу інших” відповідно починає формуватися з початком процесу нагромадження слухових вокальних вражень.

Початковий етап – це знайомство з учнем, розповідь про вокальне мистецтво та його вплив на людей, власний показ викладачем вокальних творів класичного репертуару, слухання записів співацьких дитячих голосів, розповідь про правильну співацьку поставу, створення робочої (піднесеної) атмосфери на уроці. Також цей етап включає діагностику типу голосу учня та ознайомлення з елементарними теоретичними відомостями у галузі вокального мистецтва: точність інтонації, висока співацька позиція, атака звука, співацьке дихання, кантілена, дикція і артикуляція, музикальність та

емоційність виконання, вокальні жанри, бесіди про гігієну та режим дитячого голосу.

За Б. Яворським, початковий етап музичного розвитку – нагромадження вражень – має відбуватися в найрізноманітніших формах роботи: на заняттях, концертах, у спілкуванні з природою, під час відвідування виставок тощо. Вирішальну роль при цьому відводимо формуванню слухового досвіду. Виховне та позитивне мотиваційне значення має власний показ вчителем творів класичного репертуару. Також слухання записів звучання дитячого голосу справляє враження на учня, який тільки починає вчитися.

Дані про учня заносяться до індивідуального робочого плану. Вивчення документації ПСМНЗ, педагогічний досвід підказали структуру індивідуального навчального плану, який складає викладач на семестр для кожного учня в класі сольного співу. До нього ми включили такі розділи:

- 1) характеристика учня;
- 2) технічний матеріал;
- 3) педагогічний репертуар.

Так, до характеристики учня входить запис віку учня, його сімейний та соціальний стан, тип темпераменту, особливості психіки, пам'яті та вокального сприйняття, вокальні дані учня: тембр, діапазон, сила голосу, виразність виконання, емоційний стан, дикція, музикальність. Технічний матеріал – розспівки і вокалізи. Вихованню виразності у виконанні має бути підпорядкований виконуваний репертуар. Він повинен відповідати таким вимогам:

- 1) запропонований твір має відповідати вокально-технічному рівню дитини. Це означає, що всі технічні труднощі у творі слід відпрацювати заздалегідь у розспівках, поспівках і вокалізах. Саме в цьому – сенс свідомого співу, який стимулює формування відповідних навичок, відчуттів, потрібну фіксацію, а також аналітичне мислення;

2) запропонований твір має відповідати вокально-виконавському рівню. Це означає, що зміст пісні має бути доступним, цікавим і зрозумілим. Це стимулює художній смак, музичну уяву, емоційне реагування – складові художнього мислення і виконавського напрямку.

Підготовка і планування уроку – це визначення теми уроку, мети, підбір вправ та вокалізів для формування основ вокальної культури, вибір методів подачі навчального матеріалу, визначення критеріїв і форм контролю, підбір і підготовка музично-педагогічного матеріалу для подальшого розвитку дитини, складання плану уроку, аналіз результатів уроку.

Для прикладу наводимо орієнтовний план уроку (академічна година):

Виконання розспівок – 15 хв.

Вивчення та робота над вокалізами – 5–10 хв.

Перерва у співі (бесіди вчителя щодо виконання творів або гігієни голосу) – 5 хв.

Робота над педагогічним репертуаром – 10–15 хв.

Г. Падалка у праці „Педагогіка мистецтва” зазначає: „Під методами мистецького навчання в сучасній педагогічній науці розуміють упорядковані способи взаємопов’язаної діяльності вчителя й учнів, спрямовані на розв’язання художньо-навчальних і художньо-виховних завдань”[190, с. 177].

М. Жишкович акцентує увагу на особливостях вокальних методів у методичному посібнику „Основи вокально-педагогічних навиків”, а саме: „Найбільш ранньою класифікацією методів вокального навчання був їх поділ на методи роботи педагога (наприклад, показ голосом, розповідь, пояснення) і методи роботи учня (спів вправ та вокалізів, самостійна робота). Поширеною є класифікація методів навчання за джерелами отриманих знань. У відповідності до такого підходу можна виділити:

- словесні методи (розповідь, пояснення, бесіда, дискусія, лекція, коментоване читання методичної літератури);

- наочні методи (ілюстрація, демонстрація, спостереження – на основі відвідування концертів, прослуховування записів співаків тощо);
- проблемно-пошукові (висунення проблеми перед учнем, створення проблемної ситуації, розв'язання заданої проблеми, вибір оптимального способу вирішення проблеми);
- практичні методи (робота над виконанням вправ та вокальних творів).

Практичні методи навчання застосовують у тісному поєднанні зі словесними та наочними, оскільки будь-яка практична дія передуює інструктивним поясненням педагога” [83, с. 33].

На організаційно-мотиваційному етапі доцільним стане використання методів і прийомів другої групи зорієнтованих на вокально-технічний розвиток учнів молодших класів. Ця група передбачає залучення учнів до теоретичного ознайомлення з елементарними поняттями вокальної методики та вокального мистецтва. А саме: показ, пояснення, розповідь, бесіди.

Із перших занять потрібно звертати увагу на правильну співацьку поставу під час уроку: корпус прямий, плечі випрямлені, спина пряма, ноги випрямлені в колінах, опір на п'яти, голова м'яко і без напруги перебуває на плечах, не витягнута вперед, не відкинута назад, з поглядом, націленим вперед, руки вільно опущені вздовж корпусу. Правильна постава під час співу викликає не тільки естетичне задоволення у глядачів, але й сприяє правильному функціонуванню дихання й загальному здоровому розвитку всього організму дитини. У старшому віці, коли вміння правильно стояти під час співу вже закріплено, руки можуть зайняти й інше положення, наприклад, бути складеними на рівні куполу діафрагми.

Пропонуємо методику особливості якої полягає в обов'язковому проведенні в молодших класах бесід для учнів і батьків на тему „Охорона та збереження дитячого голосу” та „Формування вокальної культури молодших школярів” (по годині на тему на семестр).

Наприклад, обговорення з учнями таких тем:

1. Будова голосового апарату.
2. Специфіка методики розвитку дитячого голосу.
3. Гігієна та режим голосу співака.
4. Захворювання голосового апарату та методи запобігання цим захворюванням.
5. Форсований спів – ворог голосу дитини.
6. Естетика одягу співака.
7. Підготовка до виступу.
8. Культура поведінки на сцені.

I. Гадалова у навчальному посібнику „Методика викладання музики у початкових класах” зазначає, що „вчитель повинен пам’ятати, що для збереження голосу дітей, крім правильного добору репертуару і його використання, потрібно знати профілактичні заходи, які запобігають різним змінам або захворюванням голосового апарату” [52, с. 172]. Тобто гігієна голосу полягає як в загальній, так і в індивідуальній гігієні всього організму співака.

Цінні поради педагога М. Печенюк, яка у методичному посібнику „Дзвінки голоси” зазначає, що зберегти природу голосу і навчити правильно виконувати вокальні твори, свідомо сприймати і відтворювати художній звук – обов’язок кожного педагога-вокаліста. Педагог-вокаліст пише, що більшість дітей від природи інстинктивно використовує вокально-акустичні можливості голосового апарату і тільки згодом, у зрілому віці, багато хто з них втрачає цю здатність. Тому розвивати вимову, голос і слух потрібно з раннього дитинства. Діти легко засвоюють правильне звучання слів, легко оволодівають вокально-акустичними правилами через психофізичні відчуття, а це у свою чергу, сприяє розвитку вокального слуху [192, с. 34].

Учитель, крім освітньої й виховної роботи, контролює розвиток голосів своїх учнів, вчить їх, як зберегти голос. Він має добре пам’ятати та пояснювати учням, що розвиток їхніх голосів цілком залежить від стану їхнього здоров’я. Тому кожен мусить стежити за собою, суворо

дотримуватися певного режиму праці, підготовки до занять, відпочинку, харчування тощо. Урок співу в жодному разі не має перевтомлювати учнів. Навпаки, він має викликати почуття насолоди і приємного загального збудження. Правильний спів – це вже охорона голосу. Якщо для дорослих спів на відкритих естрадах можливий за температури +11–+12, то мінімальна температура для дітей має бути не менш як +16–+17. Не можна співати в сухих, запилених приміщеннях, а також на відкритих естрадах у спеку або у вітряну, вологу та холодну погоду.

Авторка посібника радить і в повсякденному житті дітям говорити правильно, тобто на мовній опорі, легко, вільно, невимушено. Харчуватися бажано 3–4 рази на день, уникаючи гострих страв. Не пити й не їсти дуже гарячих і дуже холодних страв. Після їди протягом однієї-двох годин не співати. Після концерту чи репетиції з тривалим навантаженням рекомендовано мовчати (не співати) аж до наступного дня. Не можна виходити на вулицю відразу після співу, особливо в холодну погоду, треба побути в приміщенні 10–15 хвилин, щоб охолонули голосові складки. Кожен учень має виробити також власні, суто особисті прийоми та правила, особисту індивідуальну гігієну праці, занять, харчування, відпочинку. Проте всі якоюсь мірою мають дотримуватися загальних правил, установлених практикою [192, с. 28–29].

На організаційно-мотиваційному етапі ми діагностуємо тип голосу учня і складаємо перспективний план розвитку його голосу за примарним тоном, тембром, діапазоном, перехідними звуками та здатністю витримувати ту чи іншу теситуру. Фоніатричний огляд може доповнити загальну картину стану голосового апарату дитини.

Визначення голосу у дітей безпідставно вважають більш простим, ніж у дорослих, оскільки нібито здебільшого доводиться мати справу лише з двома типами: високим або низьким голосом – дискантом або альтом. Голоси, неясково виражені, зазвичай зараховують до середніх. Це неправильна

позиція щодо проведення діагностики. До визначення голосу у дітей потрібно бути особливо уважним.

Як і в методах визначення голосів дорослих, ми маємо кілька різних ознак, які характеризують цей вид голосу:

- 1) діапазон;
- 2) тембр;
- 3) здатність витримати теситуру (наприклад, поступово на фрагментах пісні, яка транспонується вище і нижче);
- 4) перехідні регістрові ноти: у дискантів хлопчиків та сопрано дівчаток для переходу з грудного регістра в мікст характерні ноти „мі”, „фа” першої октави, рідко „ля”, „сі” першої октави і з міксту в головний „мі”, „фа” другої октави, а для альтів „сі”, „до” другої октави; у хлопчиків-альтів грудний регістр нерідко доходить до „до” другої октави і вище, у низьких альтів перехід буває на „фа”, „ля” першої октави;
- 5) у дитячому голосі одним з дуже вдалих прийомів для встановлення типу голосу слугує примарний тон. Завдяки тому, що дитячий голос на початку навчання у віці 6-9 років буває менш зіпсований, ніж голос дорослих, примарний тон у дітей виявляється легше і звучить яскравіше. Нормальні ноти примарного тону для високих голосів „сі бемоль” першої – „до” другої октави; виявивши примарний тон, на цих нотах добре спробувати „мі” та „фа дієз” другої октави, які мають звучати в головному резонаторі. Для альтів характерні примарні тони „фа”, „соль”, „ля–бемоль” першої октави з перевіркою сусідніх нот донизу і доверху (щоб установити, що ми маємо справу з другим чи першим альтом).

Примарним тоном у вокальній педагогіці називають природний, вільно і легко озвучений тон у верхній частині першої октави голосу [73, с. 258]. У примарному тоні криються в початковому вигляді основні якості голосу з усіма його індивідуальними властивостями: тембром, атакою звука, опорою.

Розглянемо історичні передумови і значення так названого „концентричного“ методу виховання голосу, який є основним як в італійській, російській, так і в українській вокальній школі.

Відповідно до концептуальної ідеї нашого дослідження зазначимо, що М. Леонтович у методиці навчання співу дітей на початковому етапі відштовхується від примарних тонів, які беруть без зусиль, від середини діапазону, поступово розширюючи діапазон, захоплюючи звуки, які оточують їх зверху донизу [127, с. 106]. Він зазначає: „Щодо звукового матеріалу, то вже на перших ступенях навчання ми мусимо додержатися пісень у межах мажорного тетрахорду (до, ре, мі, фа) і добирати відповідних пісень, пристосованих до дитячого віку. Цього тетрахорду треба вивчити співати на букву „А“ і слідкувати, щоб діти досить одкривали рота (два пальці мають уміститись межі верхніми і нижніми зубами). Вибирається тон не високий і не низький (наприклад, „фа“)... Діти не повинні дуже голосно співати або кричати: це вадить і стоїть на перешкоді розвитку музичного слуху” [127, с. 170–171].

О. Юрко в методичному посібнику „Вокальне виховання дітей у мистецьких закладах початкової спеціалізованої освіти” зазначає, що видатний російський композитор і педагог М. Глінка в праці „Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио“ (Москва, 1951) радить: „За мою методикою потрібно спочатку удосконалити натуральні ноти (тобто які без будь-яких зусиль беруть), бо удосконаливши їх, мало-помалу потім можна обробити і довести до можливої досконалості і решту звуків” [248, с. 34].

Подібні висловлювання ми знаходимо і в К. Еверарді, італійця з походження, співака й педагога-вокаліста, професора Петербурзької консерваторії, який у 1890–1897 роках викладав і в Києві.

Спів високих або низьких звуків допускали тільки після вироблення гарного звучання середніх. Ф. Ламперті, професор Міланської консерваторії, автор праць з вокальної педагогіки, називав середній регістр „ключом“ до

оволодіння верхнім регістром. Ось чому у вокальній педагогіці найчастіше починають навчання зі звучання примарного тону, йдучи від нього у висхідному чи низхідному русі по хроматизму, намагаючись вирівняти звучання суміжних тонів зі звучанням примарного тону.

Примарний тон розшукують на голосний „А”, але може бути і так, що в учня краще звучить інший голосний. У такому випадку під час нейтралізації голосних і пошуку примарного тону потрібно відштовхуватися від краще виконуваного голосного [20, с. 50–52].

б) фоніатричний огляд не має вирішального значення, тільки доповнює та уточнює картину; бажані при цьому виявлення довжини та ширини голосових складок, загальної структури голосового апарату, переважно твердого піднебіння, стробоскопічні дослідження вібрацій у різних регістрах на типових для голосу звуках: на примарному тоні, на перших до низу грудних нотах, у мікстовому регістрі, на перших верхніх головних звуках. На початку навчання бажаний і навіть обов'язковий медичний огляд для з'ясування придатності загального стану здоров'я й голосового апарату дитини до вокального навчання. Тільки сукупність усіх цих обстежень сприяє правильному визначенню типу голосу [73, с. 256].

Щодо формування критерію „Міра здатності до правильного слухового оцінювання якості звучання власного голосу та голосу інших”, показником якого слугує постійний слуховий контроль за якістю звука та здатність адекватно оцінити виступ іншого, велике значення у його виробленні має вокальний слух педагога.

Слушно зауважує К. Малініна: „Вокальний педагог, який отримав вокальну освіту в оточенні дорослих, нагромаджує у своїх слухових уявленнях звучання голосу дорослої людини з його силою, різноманітними тембрами, діапазоном, який має мало спільного з голосом дитини чи підлітка, і таким чином його слуховий аналізатор підготовлений до сприймання звучання голосу дорослої людини, а не дитячого голосу, який характеризується специфічними особливостями” [145, с. 14]. Саме ця

обставина і є важливим чинником у навчанні дітей. А оскільки вокальний слух насамперед здатність точно відчувати і правильно уявляти собі діяльність різних частин голосовірного апарату: дихальної системи, гортані, резонаторів у процесі співу, точніше „вокально-педагогічний слух“, має вирішальне значення у вокальному вихованні дітей, стає очевидним, наскільки в педагогічному процесі важливе налаштоване вухо педагога до правильного сприймання вікових особливостей звучання голосу. Ось чому перед тим, як займатися з дітьми, вокальному педагогові бажано добре ознайомитися зі специфікою дитячого вікового звучання, тому що він може прищепити дітям вокальні навички, які не відповідають їхньому віку. Радимо завжди мати у своїй слуховій уяві „зразок“ звучання, до якого маємо прагнути.

Щодо останніх наукових розвідок у галузі формування вокально-слухових навичок доцільним буде навести визначення поняття „вокального слуху” та „вокально-слухових навичок” О. Маруфенко. А саме: „Вокальний слух – це здатність педагога володіти системою усвідомлених, цілеспрямованих, взаємопов’язаних розумових і практичних дій, які дозволяють йому успішно виконувати діагностичні, прогностичні та коригувальні функції в процесі вокально-педагогічної діяльності”. „Вокально-слухові навички – автоматизовані дії з аналізу та корекції процесу голосоутворення з контролем за роботою окремих складових як власного, так і дитячого співацького апарату” [143, с. 7]. Тобто вокальний педагог, який сам добре володіє вокально-слуховими навичками здатний сформувати такі у свого вихованця прийомом спонукування останнього до постійного аналізу та контролю власного звучання. Як зазначає О. Маруфенко: „Провідну роль у формуванні співацької культури школярів займають процеси „спостереження, самоаналізу та самоімітації” (за В. Ємельяновим). Головним завданням вчителя у цьому процесі є спрямування уваги співака-початківця на власні внутрішні відчуття” [142, с. 5-6].

Отже, для педагога-вокаліста важливо не тільки володіти теоретичними знаннями (історії вокального мистецтва, особливостей дитячого голосу, будови голосового апарату), а й мати розвинені професіональні якості (вокальний слух, вміти визначити вокальні задатки дитини, вбачати перспективу розвитку її співацького голосу), володіти низкою методів для формування основ вокальної культури дітей.

Усвідомлено-дієвий етап – формування вокальних навичок, які складають основи вокальної культури в процесі розспівування, виконання вокалізів, співу без супроводу та виконання вокально-педагогічного репертуару.

Як зазначає Г. Падалка: „...сам процес пошуку досконалості, свідоме прагнення до проникнення у глибини змісту музичного твору і шліфування виконавських засобів виразності стають підґрунтям, на якому може вирости духовна культура учнів. Стремління до естетичного ідеалу, до прекрасного в мистецтві – авангардна ланка формування духовної культури особистості в процесі мистецької підготовки, магістральний напрям мистецького навчання” [190, с. 36].

Усвідомлено-дієвий етап формування основ вокальної культури – це процес вироблення певних вокальних навичок.

У цьому процесі виділяємо три умовні етапи: етап знаходження правильної роботи голосового апарату, етап закріплення та уточнення цієї роботи й етап автоматизації та відшліфовування. Будь-яка навичка набуває цінності тільки в тому випадку, якщо вона має свідомий характер. У результаті правильного й систематичного виховання навичок, завдяки тривалим і повторювальним вправам, виробляємо свідоме вольове керування природними функціями голосового апарату.

Одним із найважливіших досягнень у процесі правильного засвоєння навичок є відсів усіх зайвих і гальмівних рухів і напруги непотрібних для роботи м'язів. Особливо це важливо для засвоєння навичок дихання. Важливу роль у прищепленні навичок співацького голосоутворення відіграє

слухова уява. Треба радити учням, перед тим як заспівати будь-який звук, слід подумки уявити собі його звучання як щодо звуковисотності, так і до сили та тембру, і тільки після того почати співати. Свідома вольова дія додає до своєї роботи мислення: учень мусить обдумати, який звук за висотою, силою і тембром він має заспівати (мета дії) і які рухи – артикуляційні або дихальні – йому потрібно відтворити (засоби досягнення). На момент цього звучання, щоб закріпити його, потрібно звернути увагу учня, повторивши вдале звучання; учню слід запам'ятати так звані м'язові відчуття, які супроводжують це звучання (фіксація).

Процес формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв треба починати з розспівування – незамінного виду діяльності для вироблення професійних вокальних навичок.

Термін „розспівування” увійшов у вокальну практику як один із способів підготовки співаків до оволодіння елементарними вокальними навичками. У словнику-довіднику „Музика“ подано таке визначення цього поняття. „Розспівування – виконання спеціальних вокально-технічних і слухових вправ для підготовки голосового апарату і слуху співака перед початком занять або концертного виступу“ [250, с. 227].

Те саме ми маємо і в вокальній практиці з дітьми. Для того щоб вокальні вправи, які повторюються на кожному занятті, почали подобатись учням, слід у техніку вокальних вправ внести усвідомленість, художність, цікавість: через свідомість, емоції, через художній образ – до оволодіння вокальними технічними навичками. І кожному викладачеві-вокалісту слід знати, що дітям складніше втричі, що їм багато чого потрібно зрозуміти і набути на „нецікавих розспівках”, а саме: вільне, без напруги положення корпусу і голови, правильне відкриття рота під час співу, уміння безшумно брати дихання, не піднімаючи плечей, втримуючи його до кінця фрази – все це потребує великої уваги дітей. Для полегшення процесу розспівування бажано використовувати поспівки на віршики, які легко запам'ятовуються (додаток Д). Також корисно включати в розспівку окремі важкі місця із

виконуваних творів: слова, пасажі, вокально незручні місця, бо навчання техніки співу у дітей підпорядковане основному завданню – природному розкриттю художньо-емоційного змісту пісні за допомогою вокальних навичок.

Відомо, що кантилена – основа вокальної культури. Її досягнення буде набагато ефективнішим, якщо вже з перших уроків викладач на нескладних розспівках, зручному і зрозумілому матеріалі, який учень може усвідомити, продемонструє основні прийоми голосоведення. Також важливо те, що під час розспівування викладач увагу звертає на те, що кожний звук мусить бути пов'язаний з попереднім і наступним тоном, і що, знайшовши правильне звучання одного звуку, всі наступні потрібно формувати за першим примарним звуком (не змінюючи місця).

Розспівування виконує дві функції: розігрів голосового апарату й роботу над вдосконаленням вокальної техніки. Час розспівування повністю залежить індивідуально від кожної дитини, а в середньому достатньо 10–12 хвилин для того, щоб повністю розспіватися. Розспівка для співу – аналогічна розминці спортсмена або балерини перед виступом.

Правильно розспіватись означає успішно виконати всі наступні співацькі завдання та труднощі у вокальних творах. Досвід свідчить що, розвиваючи вокальні навички, не потрібно відокремлювати технічну сторону від художньої, бо тільки в єдиному поєднанні техніки й художньої виразності у співаків-початківців можуть виникнути і плідно розвинути з раннього віку образна уява, без якої їх виконання залишиться „мертвим”. Ось чому кожна нескладна вправа підкріплюється художніми словами. Це можуть бути народні приказки, прислів'я, дитячі віршики, зрозумілі й цікаві для дітей молодшого віку (додаток Д).

Виконання вокальних вправ, починаючи від молодшого до старшого шкільного віку має на меті конкретні завдання, які сприяють:

- координації слуху з голосом;
- розвитку й закріпленню музичного слуху на ладовій основі;

- напрацюванню правильної вимови голосних і приголосних звуків;
- розвитку співацького дихання ;
- гнучкості та рухливості голосу;
- набуттю вокально-технічних навичок;
- набуттю художньої виразності під час виконання творів.

Усі ці завдання мають комплексно входити у щоденні заняття. При цьому педагог на занятті повинен визначати „домінанту” уроку поза вказаною темою програми, пам’ятаючи й про інші завдання. Радимо спочатку вправи виконувати зверху донизу, тому що у верхньому відрізку діапазону голосу краще відчувається головне резонування, найбільш характерне для дитячих голосів. Дзвінкий „головний” звук, який переходить на нижні звуки, сприяє однорідності звучання і нібито „охороняє” нижній відрізок діапазону дитячого голосу від перевантаження.

Спів у низхідному (зверху донизу) русі важливий ще й тому, що верхній звук, який володіє вищими частотами, фізіологічно спричиняє більше подразнення в слуховому відділі центральної нервової системи, що сприяє кращій координації слуху з голосом. Це підтверджено тим, що діти майже завжди безпомилково здатні повторити з першої спроби тонічний мажорний тризвук, який починається з V ступеня, і дуже важко з I ступеня, з нижчого звуку, який має менш високі обертони. А оскільки послідовність у роботі потребує сходження від простого до складного, ми починали виконання вокальних розспівок зверху донизу. Для вирівнювання голосних можна ввести вправи на одному звуці, чергуючи голосні у певному порядку, наприклад А-Е-І-О-У або І-Е-А-О-У.

Спочатку вправи слід виконувати у супроводі інструменту, але як тільки викладач почує та впевниться, що вправа інтонаційно засвоєна й закарбувалася у слуховій пам’яті учня, слід грати тільки перший звук. Діти молодшого віку співають перші вправи на склади із зубними й губними приголосними, які активізують рух язика (його кінчика), на голосному, який найкраще в них звучить. Завдяки високому положенню гортані у дітей цього

віку краще за все звучить голосний "І", тому розпочинаємо з нього, але довго не затримуємось, тому що з молодшого віку потрібно вирівнювати всі голосні. Над голосним „А” працюємо повсякчас, тому що цей звук – центральний і має звучати у всіх вікових категоріях дуже чітко, тим паче, що голосний „А” в молодшому віці, а нерідко і в середньому, буває у дітей відкритим, або „білим”. Цей недолік виправляється, якщо голосний „А” округлюють за допомогою більш темних голосних „О” і „У” (додаток В).

Спів вокалізів, крім артикуляційної, виконує ще цілу низку завдань: напрацювання різних видів вокалізації, динамічних відтінків, філірування, спів на голосні й різні склади – причому в різних стилях.

Вокалізацію вивчають ще й на різних вправах, але спів хоча б елементарних вокалізів, написаних в певній формі та певному стилі, й нерідко емоційно та динамічно різних, слугує надзвичайно важливою, обов'язковою підготовкою до виконання художніх п'єс репертуару. „Для дитячого співу вокалізи потрібні як перехідна сходинка до співу зі словами і як вправи з вокалізації” [20, с. 69]. Зауважимо, що під час співу вокалізів з назвою нот потрібно звертати особливу увагу на артикуляцію й звучання голосних і приголосних. Тільки напрацювавши правильне, тобто оперте й вільне резонувальне звучання на вправах і вокалізах, переходимо до виконання вокалізів з текстом, а потім до невеликих вокальних творів. На жаль, у нас немає спеціальних вокалізів для дітей, а діапазон і фактура навіть найпростіших вокалізів для дорослих майже недоступні дітям, але ми рекомендуємо вибрані вокалізи (додаток Е).

Співацький голос у цьому віці ще в „зародковому” стані. Він бідний за звучанням, оскільки в ньому ще немає в достатній мірі обертонів, які збагачують його, до нього треба підходити саме з цього погляду [165, с. 25].

Педагог-вокаліст І. Левідов ще в 50-х роках ХХ сторіччя виявив, що, коли діти в молодшому шкільному віці співають у легкій, некрикливій манері, коли добре спостерігається головне резонування, складки їх мають нормальний білий, „перламутровий” колір і такі діти не потерпають від

розладів голосу. За такої природної манери співу голос хлопчика мало чим відрізняється від голосу дівчинки [122, с. 67]. Коли ж, навпаки, діти співають напружено, форсовано, у яскраво вираженій крикливій манері, наслідуючи голос старших школярів або взагалі голос дорослої людини, складки в них бувають почервонілі, покриті слизом, а сам голос набуває грубого характеру, неприродного для дитячого звучання. Не бажано намагатися „обігнати природу” та прищеплювати дітям неприродне для них звучання дорослих голосів. За правильного розвитку голос дитини рано чи пізно сам досягне потрібної сили та наповненості обертонами [145, с. 22].

Оскільки мовлення дітей значно випереджає розвиток вокальних навичок, у співацькому вихованні маємо спиратися на мовленнєвий досвід дитини. Для цього потрібно знайти такі моменти в діяльності голосового апарату, які є спільними для мовленнєвої й вокальної функцій. Практика й теорія свідчать, що спільною для обох функцій є висота тону, на якій вільніше говорять діти. У молодших школярів найбільш повноцінний співацький тон формується першочергово на висоті, близькій до тону розмовної мови. Низькоспіваючих дітей нерідко вважають безслухими, немюзикальними, звільняють їх від занять вокалом. На нашу думку, і практика доводить це помилкове твердження, серед них є чимало дітей з чудовим слухом й хорошими музичними здібностями (а після спеціально організованої роботи з ними – з хорошим голосом). Таких дітей можна навчити співати правильно, якщо уважно поставитись до них на початкових заняттях в класі сольного співу. Тому є важливим питання про роботу з так званими „гудівниками” на усвідомлено-дієвому етапі вокального навчання.

„Гудівниками” називають дітей, які не вміють точно інтонувати, правильно відтворювати почуті звуки. Ці діти мають обмежений діапазон голосу, співають в низькій теситурі, у межах першої і малої октав, на кварту чи сексту нижче від інших дітей. Натуральні звуки у них зміщені вниз [93,с.6]. Причини цього явища складні і різноманітні: недостатньо розвинений музичний слух; неналагодженість вокально-слухової

координації; хвороба голосового апарату; брак співацького уміння (обмежений діапазон, погані артикуляція та дикція, поверхове дихання), низька розмовна мова, окремі психо-фізіологічні особливості розвитку дітей. Кожна з цих причин, що зумовлює низький спів, зазвичай виявляється комплексно з іншими відхиленнями від норми. Індивідуальні заняття особливо корисні дітям з деякими психо-фізіологічними особливостями, що заважають їхньому розвитку (соромливість, замкнутість тощо). Мета цих занять – знайти індивідуальний підхід до кожної дитини, зацікавити її, враховуючи характер, нахили, поведінку. Р. Зінич у методичному посібнику „Вчимося співати” пропонує три способи виправлення слуху й голосу у дітей, які низько або неправильно інтонують.

Перший спосіб – поступово розвивати голос, починаючи від низьких звуків до світлого, високого звучання. У додатку наводимо приклади примовок та скоромовок, пісні, призначені для цього завдання, зібрані автором (додаток Б).

Другий – розкриття верхнього регістру діапазону голосу (звуків ля, сі першої октави та до, ре другої октави). При цьому бажано, щоб побудова мелодії пісень йшла згори вниз і починалась з верхнього звука. Це відразу налаштовує голосовий апарат на високе, головне звукоутворення (додаток В).

Третій – одночасний розвиток слуху і голосу від нижнього і верхнього регістрів. Поряд з розвитком у дітей низьких звуків, потрібно відразу ж розвивати і розширювати діапазон, привчати дитячий голос до високих звуків [93, с. 7].

Ми використовуємо у своїй методиці поради Р. Зінич та додаємо, що розмовні інтонації та інтонації співу у дітей молодшого віку взаємопов’язані. Зазвичай, низькоспіваючі діти розмовляють на тих же тонах, що і співають – в малій октаві чи у межах малої та першої октав. Звикнувши розмовляти на низьких тонах і не маючи навичок співу, вони будують співочі інтонації подібно до розмовних. Тому потрібно працювати і над розвитком високих розмовних інтонацій низькоспіваючих дітей. Для цього перед заняттями

бажано проводити з дітьми бесіди та читання віршів на високих нотах (особливо корисні вірші з прямою мовою), а також ігри-вправи на звуконаслідування. При цьому спочатку дітям пропонуємо вимовляти окремі звуконаслідування на високих тонах без певної висоти, а потім – співати вправи з визначеною висотою (додаток Ж).

Важливий чинник формування основ вокальної культури – визначення поняття імпедансу. За Ю. Юцевичем, імпеданс – це головний критерій ефективності співацької техніки [250, с. 95]. Створення імпедансу – це найважливіший прийом у постановці голосу. Коли встановлено цей механізм, співак отримує можливість за порівняно малих затрат енергії голосових складок отримувати надзвичайно великий акустичний ефект. Напрацювання цього прийому важливе як для дорослих, так і для дітей.

Отже, весь процес постановки голосу й варто розглядати як знаходження правильного взаємозв'язку між резонувальною надставною трубкою й фонуючою голосовою щілиною, інакше кажучи, знаходження відповідності між надзв'язковим і підзв'язковим тиском.

Імпеданс (лат. *impeditio*, що означає „перепона”) – це акустична протидія, яку відчувають голосові складки з боку ротоглоткового каналу. Імпеданс знімає частину навантаження з голосових складок, що коливаються в їх „боротьбі” з проривним підзв'язковим тиском. Величина імпедансу залежить від довжини ротоглоткового каналу, наявності в ньому звужень, форми порожнини. Для дитячих голосів, які мають маленькі голосові складки, характерний невеликий імпеданс. Під час співу із закритим ротом утворюється дуже сильний імпеданс, що допомагає голосовим складкам в їх протидії підзв'язковому тиску. У процесі занять можна спостерігати, що настає час, коли спів учня стає легшим, а голос починає звучати повно, красиво, природно – це й є момент встановлення найкращої відповідності між резонаторною системою надставної трубки та джерелом звука – голосовою щілиною. Підгін, підбір найбільш вигідного імпедансу для цього

джерела звука – для гортані учня – становить один із найважливіших моментів процесу постановки голосу.

Для визначення типу дитячого голосу потрібно ознайомитись з такими вокальними поняттями, як діапазон, регістр та теситура.

Відомо, що діапазоном називається звуковий обсяг співацького голосу, що визначається відстанню (інтервалом) між найнижчим і найвищим звуками [250, с. 70]. Діапазон голосу дітей цього віку дуже обмежений, здебільшого в одну октаву, а деколи й менше; „робочий діапазон” у дітей шести-дев’яти років вміщується переважно в рамках „ре-мажорної” октави і, трохи розширюючись у віці 9-10 років, може бути доведений від „до дієз” мажору до „мі-мажорної” октави.

Фоніатр К. Гарі-Пшеничникова у своїх працях, які стосуються обстеження голосів дітей у загальноосвітніх школах, робить висновок, що діапазон голосів хлопчиків і дівчаток до мутації однаковий, а саме від 6 до 10 років „до” – „мі” другої октави (сопрано), „ля” малої – „ре” другої октави (альти) ; від 10 до 12 років: „до” першої октави – „фа” другої (сопрано), „соль” малої октави – „ре” – „мі” другої октави (дівчатка-альти), „фа” першої – до „до” другої (хлопчики-альти). У вокальних школах є збільшення діапазону не менше ніж на терцію ввєрх.

Кілька звуків співацького голосу, що характеризуються тим самим механізмом голосоутворення і схожими тембровими якостями, називаються регістром [250, с. 218]. Межі регістрів різних дитячих голосів різноманітні і багато в чому залежать від індивідуальних особливостей. Досить рельєфно виявляються три регістри: грудний, мішаний, головний. Головний регістр у сопрано називають сопрановим, у дискантів – дискантовим. Кордони між регістрами у дітей помітні різкіше, ніж у дорослих. Помилково гадати, що межа регістрів у всіх голосів одного типу буває завжди той самий звук. Перехідні звуки можуть різнитися на тон чи півтон, і навіть більше. Між регістрами грудного звучання і фальцетного („головного”) знаходиться „мікст” (середній голос). У верхніх звуках міксту лежать так звані „перехідні

звуки”. Межі мікстового регістра у хлопчиків-дискантів: зверху – „ре”, „мі” другої октави. Межі мікстового регістра у хлопчиків-альтів: зверху – „сі”, „до” другої октави. Альти можуть зберігати грудне звучання й на „ре”, „мі”, але це звучання, здебільшого має напружений характер і його слід уникати. Найкращого звучання дитячого голосу досягають на практичних заняттях за індивідуального підходу, який дуже часто вносить неочікувані зміни в загальноприйнятні схеми і таблиці діапазонів. Наголошуємо на тому, що всі ці приклади лише вихідна точка для творчого, індивідуального підходу до вокальних даних кожної дитини. Для прискорення оволодіння вокальними навичками не можна штучно формувати розширення діапазону.

За висловом метра вокальної педагогіки Ніссель-Саломан: „Розширення діапазону має відбуватися дуже поступово до верху й до низу, півтону на півроку“ [73, с. 45].

Високі голоси

The diagram for high voices shows a musical staff with a treble clef and a 6/4 time signature. It illustrates the vocal range from the chest register (грудний регістр) to the falsetto (дискант). The chest register includes the lower notes, followed by a mixed register (змішаний) and transition sounds (перехідні звуки). The head register (головний) is shown with notes on a higher staff, and the falsetto (дискант) is indicated by a bracket above the highest notes.

Низькі голоси

The diagram for low voices shows a musical staff with a treble clef and a 6/4 time signature. It illustrates the vocal range from the chest register (грудний регістр) to the head register (головний). The chest register includes the lower notes, followed by transition sounds (перехідні звуки), a mixed register (змішаний), and another set of transition sounds (перехідні звуки). The head register (головний) is shown with notes on a higher staff.

Рис. 1. Схема кінцевих кордонів регістрів діапазонів дитячих голосів

[153, с. 49]

Головним прийомом формування дитячого голосу є обережне і поступове округлення звуку в другій октаві. З яких звуків, у якому голосі потрібно починати округлення і яким має бути ступінь цього округлення визначає тільки індивідуальна практика. У дівчаток звуки „мі”, „фа” першої октави є межами грудного регістра. У дискантів хлопчиків перехід від міксту до дискантових звуків починається з „ре”, „мі” другої октави; у альтів з „сі” першої, „до” і „ре” другої октави. Ми порадимо педагогам з вокалу утримуватись від тривалого захоплення так званим „прикриттям звуку“ в дитячому голосі, за якого голос учня може втратити свою яскравість і дзвінкість. Відомо, що поняття „округлення звуку“ більш точно характеризує поступову зміну голосового механізму із переходом від одного регістра до іншого.

Регістри дитячих голосів такі самі, як і регістри дорослих, тобто дитячі голоси мають ті самі два регістри – грудний і головний (фальцетний) як основні, а іноді й мікст, тільки фальцет є найбільш раннім звучанням. Робота над „згладжуванням” регістрів потрібна й для дитячих голосів, причому у дискантів вона протікає успішніше й простіше, а в альтів – складніше.

Грудний регістр не тільки властивий дітям як природний, він являє собою один із найбагатших ресурсів вокального колориту. Однак його оброблення і згладжування спричиняють великі труднощі, особливо в альтів. Методи згладжування регістрів ті, що в дорослих, але оскільки головне або мікстоване звучання у дітей виявляється легше і природніше, ніж у дорослих, то в руках педагога завжди має бути засіб поширення мікстованого звучання до природних кордонів грудного регістра вниз, уникати якого в нормальному і нефорсованому вигляді немає ніяких підстав. Таким засобом є вправи зверху донизу поступово або тризвуки з підбором відповідних комбінацій голосних і приголосних чи окремих слів і навіть текстів, а пізніше – і знизу доверху з округленням голосних, що, до речі, складніше засвоюють учні.

Вокальна культура виявляється у співі в примарній, тобто зручній теситурі. Найбільша відповідність можливостям певного співацького голосу

– неодмінна умова повноцінного художнього виконання [250, с. 270]. Визначення „витримка теситури” визначає належність до того чи того типу голосу. Під теситурою в співі практично можна розуміти і ту частину діапазону, у якій дитині найлегше співати. Зручна теситура – це певний відрізок діапазону, у якому виявляються найкращі риси голосу: природність, краса, невимушеність і вільне володіння голосом. У визначенні теситури голосу дітей, їх „діапазону роботи” велике значення має примарний і мовний тони. У межах частини першої октави лежить теситура дитячого голосу у дітей шести років (тут варто наголосити на важливості індивідуального підходу).

Голоси дітей від шести до дев’яти років гарно звучать у тональностях „до-ре мажор”. Для визначення зручної для дитячого голосу теситури педагог має стежити за ненапруженим звучанням голосу, за якого зберігаються його найкращі риси: легкість, яскравість, дзвінкість. Буває, що вивчений твір починає звучати в учня напружено – це одна із ознак незручності його теситури. За транспонування твору на півтону вище чи нижче теситурні незручності зникають. Коли в голосі знайдено примарний тон або його зону, встановлено діапазон і виявлено тембр, також виявлено перехідні ноти і здатність дитячого голосу витримувати ту чи ту теситуру, то за сукупністю цих ознак можна вже говорити про тип голосу. Ларингологічний огляд може доповнити загальну картину стану голосового апарату дитини [61, с. 26–27].

У цей час у дитини в зв’язку з інтенсивним розвитком мовлення формується голосовий м’яз. Цим створюється можливість для перебудови голосового апарату – заміни фальцетного механізму на новий, більш удосконалений і перспективний – мішаний механізм голосоутворення. При цьому не відкидається функціонування й першого, фальцетного, але він починає працювати в координації з грудним [177, с. 36].

Третім розробленим нами критерієм ОВК є „Ступінь володіння елементарними вокальними навичками”.

Перша навичка – точність інтонації при передачі вокальної мелодії. Визнаючи якість дитячого співу, М. Руссель-Пуїль (Франція) твердить: „Гарний дитячий спів – це правильне виконання точним і гнучким голосом пісень: правильне відтворення звуків, ритму, добре розуміння їхнього змісту й відчуття їхньої краси” [255, с. 3].

У музиці інтонація – основний носій змісту. Музично й акустично точне відтворення висоти і характеру звуків голосом та комплекс характерних особливостей музичної форми (висотних, ритмічних, тембрових) зумовлюють її емоційне та смислове значення для сприймання [249, с. 99]. Точність вокальної інтонації охоплює кілька аспектів – чітке відтворення висотного положення вокальної мелодії, ритмічного малюнка та тембрового забарвлення звуків. Вона є головною та базовою навичкою у професійній вокальній школі. Пропонуємо кілька методів розвитку точного інтонування у молодших школярів шкіл мистецтв.

По-перше: схему процесу вироблення навички правильного інтонування у п’ять етапів:

1	2	3	4	5
Виразне мовне інтонування	Гра мелодії на інструменті і мовне інтонув.	Інтонування виразне вголос без супроводу	Перевірка на інструменті вок. партії	одночасне виконання голосом і на інструменті

По-друге, серед великого розмаїття методів (способів реалізації принципів) у молодших класах ПСМНЗ, на нашу думку, бажано використовувати такі методи формування співацького звуку – метод активізування сенсорно-слухових зв’язків і метод активізування голосових складок, найбільш доступні та зрозумілі для дітей шести-дев’яти річного віку.

Метод активізування сенсорно-слухових зв’язків застосовують у разі слабкої музичної підготовки, коли не розвинений нейронний зв’язок між слухом та голосом. У цьому разі слід активізувати вокальний слух через

постійну концентрацію уваги учня на точності інтонування, тобто на якісному утворенні звука (у межах можливостей кожного учня). Після виконання цього завдання на кількох середніх звуках домагаються плавного, але психологічно активного поєднання двох сусідніх тонів в одну вокальну послідовність із закритим ротом (*mormorando*). Після цього частину вправи проспівують закритим ротом, а іншу частину – відкритим на голосний звук „А”. Під час розкриття рота позиція звука змінюється, тому треба активізувати вольовий посыл енергії для зімкнення голосових складок та збільшити енергію видиху для збереження позиції.

Метод активізування голосових складок застосовують тоді, коли інтонування внаслідок їх пасивної роботи неточне. Голосові складки під час співу є головною ланкою, тому найбільш бажаним методом позбавлення від афонії має бути емоційно-вольовий стимул. Серед поширених прийомів можна застосовувати спів на стакато (*staccato*), який у цьому разі буде найбільш корисним [83, с. 35-36].

Ефективним методом, винайденим нами та перевіреном практикою, є метод ручних показів місцеположення звуків. Наприклад, тризвук „до мажору” співаємо і показуємо розміщення звуків на вертикальній лінії однією рукою перед собою. Також можна використовувати цей метод під час роботи над твором чи в поспівках (додаток Д).

Другим критерієм сформованості ОВК ми називаємо міру слухового оцінювання звучання власного голосу та голосу інших. Тобто постійний слуховий контроль за утриманням високої співацької позиції (проходженням звука через головний резонатор).

Для пояснення цього поняття потрібно розкрити питання про співацькі форманти, які відповідають роботі резонаторів – головному (висока форманта) та грудному (низька форманта).

У вокальній методиці відомо, що однією із цінних характеристик співацького голосу вважають наявність у ньому високої співацької форманти (відсоток високих частот – 2500–3000 герців в спектрі голосу), яка надає

голосу летючості, яскравості, природного сріблястого відтінку. У дитячому голосі висока співацька форманта досягає 4000 герців. Чим сильніше виражена висока співацька форманта голосу, тим більша його дзвінкість, летючість і сріблястість. Слід відзначити, що краса й виразність тембру залежать також від наявності в голосі низької співацької форманти (300–600герців), яка надає голосу м'якості й насиченості [160, с. 94].

Наявність високої співацької форманти в дитячих голосах відзначають як рідкісне явище [164, с. 95]. Але це не стільки властивість природи дитячого голосу, скільки результат неправильного його виховання і недостатньої уваги до нього. Безперечно, вияв високої співацької форманти в дитячих голосах не може бути настільки яскравим, як у голосі дорослого (це впливає із самої природи). Але під час мішаного звукоутворення і водночас невимушеної роботи співацького органу, коли легко знаходити і головне резонування, створюються сприятливі умови для виявлення в дитячому голосі високої співацької форманти. Про наявність високої співацької форманти в голосі у дітей можна судити ще за однією важливою обставиною.

Як відомо, за наявності в спектрі голосу високих обертонів співак легше оволодіває „високою позицією” звучання, голос краще відзвучує у верхніх резонаторах. Це зовсім не означає, що в цьому звучанні немає низької форманти (грудне резонування), – цього резонування тільки набагато менше, ніж у середньому або нижньому регістрах. Кількість низької форманти прямо пропорційна руху голосу вгору: чим вище, тим менше. Завдяки цьому голос вільніше „йде вгору”, і співак легше оволодіває верхньою частиною діапазону в мішаному регістрі [73, с. 458–459]. Те саме відбувається й у дітей. Навіть у деяких „дітей-альтів” голос природно розвивається у верхньому регістрі до „фа” другої октави за чітко вираженого змішаного характеру звучання. І це незважаючи на те, що діти-альти всі пісні й вправи співають у своїй теситурі, тобто не вище „до” другої октави. Летючість, яку дає висока співацька форманта, у голосах дітей має ще і те

важливе значення, що позбавляє їх від намагання співати голосно, форсувати звучання.

Зазначимо, що від голосного співу порушується злагоджена, закономірна робота всього голосового апарату: дихання стає напруженим, уривчастим, м'яке піднебіння – пасивним. Голосовим складкам гортані важко переборювати великий тиск повітря під час видиху, вони втрачають пружність і рівномірність коливання [233, с. 67].

Показником критерію „Ступінь володіння елементарними вокальними навичками” слугує правильне співацьке дихання.

Щодо навички правильного дихання під час співу у дітей є дві думки: одні вважають, що під час навчання дітей співу потрібно уникати неправильних зовнішніх прийомів дихання – таких, як піднімання плечей, грудей, переповнення диханням, шумне дихання; інші ж вважають, що потрібно з самого початку навчання привчати дітей до правильного нижньореберно-діафрагмального дихання, однак поступово та з допомогою прямих вказівок на зовнішні прийоми й відчуття правильного дихання, а також показом (В. Багадуров, Л. Дмитрієв).

Прихильники першого погляду відзначають, що будь-які розмови про той чи той тип дихання в дитячому співі (і тим паче в співі дітей молодшого шкільного віку) не мають об'єктивних підстав. Єдиним диханням в їхньому співі залишається вільне природне дихання, у якому природно бере участь весь м'язовий та еластичний апарати – поперечно-смугасті м'язи живота, міжреберні м'язи, діафрагма та еластична тканина, гладкі м'язи бронхів і трахеї. Різниця лиш у тому, що друга фаза дихання (видих) продовжується за рахунок першої. Але, як уже зазначено, головний, рівномірний видих природного дихання порушується нашаруванням другорядного порядку мовних модуляцій діафрагми. З цього випливає, що завдання вокальної педагогіки й полягає в тому, щоб звільнити безумовний рефлекс природного дихання від мовних нашарувань.

Що стосується навичок дихання як окремо взятих прийомів, то ми їх трактуємо так: можна навчити дітей вдиху, бо це простий довільний акт, але тут головне навчити дітей саме видиху. Ми маємо навчити дітей вдиху через ніс із напіввідкритим ротом, тому що, як відомо, у верхніх і нижніх дихальних шляхах є спеціальні рецептори, які сприймають подразнення від потоку повітря, що рефлекторно веде до глибокого ритмічного дихання. Постановка питання про рівномірний, плавний видих у співі маленьких дітей як окремо взяту самостійну навичку, протиставлена розумінню співацького акту як цілісного, складного, ланцюгового руху. Тому досвідчений викладач працює не над окремою навичкою видиху, а над грамотним виконанням музичної інтонації в органічному поєднанні з поетичним текстом, також органічно злитим із живим музичним інструментом – голосом. У всіх випадках конкретним поняттям для дітей буде музичний образ і кантиленне звучання фрази загалом, а не окремий видих або якийсь інший технічний прийом.

Щодо другого погляду на вироблення навички правильного дихання, то варто зазначити, що на перших роках навчання немає потреби пояснювати всю складність нижньореберно-діафрагмального дихання. Дихання дітей цього віку поверхневе, коротке, ключичного характеру, часто плечі піднімаються догори. Якщо це відбувається, то викладач має покласти руки на плечі учня під час співу й не давати можливості їх піднімати. Позитивний результат швидко буде досягнуто. Звикнувши до того, що під час вдиху не можна піднімати плечі, дитина інстинктивно перейде від ключичного до нижньореберно-діафрагмального дихання. Слід показати учневі, що найбільш важливим під час співу є не те, щоб набирати велику кількість повітря, а те, що набране повітря потрібно повільно та поступово використовувати. Після вдиху потрібно на короткий час його затамувати, у цей момент змикаються голосові складки й утворюють перепону для видихуваного повітря, тим самим створюються умови для економного його

розподілу під час співу. Цей прийом важливо прищеплювати поступово та природно, щоб дитина на „замкнулася” в собі.

Надзвичайно важливо під час співу зберігати вдихальну установку, тобто розширену нижню частину грудної клітини й спокійне положення плечей, ключиці та верхньої частини грудної клітки. Коротке „затамування” дихання, тривале збереження під час співу вдихальної установки, а також загальмований вихід повітря й прийом позіху – усе це сприяє напрацюванню та знаходженню складного специфічного комплексного відчуття – опори звука. Це відчуття має бути напрацьоване природним чином, без затискування, приблизно на третьому-п'ятому році навчання. Діти, користуючись поверхневим ключичним диханням, співають красивим, але „знятим” з опори звуком. Під опорою голосу потрібно розуміти неперервне підтримування під час співу підкладкового тиску дихання, зумовленого, з одного боку, напругою складок, а з другого – концентрацією дихання, яка виникає під складками під дією м'язів, які вдихають, і роботи гладкої мускулатури. Правильне співвідношення між напругою складок і силою підкладкового тиску є основою співу. Тривалої й еластичної опори звука на диханні досягають швидше під час нижньореберно-діафрагмального дихання.

Опора звука пов'язана не тільки з функцією дихання, але й з роботою гортані (змиканням складок) та артикуляційних органів (нижня щелепа, губи, язик, піднебінна завіса). Відчуття опори в поєднанні з чіткою роботою артикуляційного апарату, органічний зв'язок усіх органів голосоутворення зумовляють природне звучання голосу учня. Спокійне, природне дихання під час співу створює умови для „опертого” звука („опертий” звук – наслідок акустичного протитиску, який виникає від звуження входу в гортань під час співу). Такий звук сприймається на слух як красивий, повний та досить сильний. Інакше кажучи, опора звуку – уміння співати на економному розподілі дихання за досить активного змикання голосових складок.

Треба навчити дітей робити спокійний та короткий вдих і повільний видих, брати дихання залежно від змісту фрази пісні, речення, вокального твору загалом. Корисним прийомом у роботі над співацьким диханням є відчуття легкого позіху на вдиху, який розширює глотку, підготовлює форму резонаторів і регулює роботу гладкої мускулатури трахеї та бронхів. Невимушеність співацького руху, його динаміка і глибина – обов'язкова умова органічного співу. Ці ж якості слугують об'єктивним критерієм оцінки голосу в процесі його формування. Якщо ми чуємо форсований, „поставлений на груди” спів, то це означає, що щиточерпакуватий м'яз і всі звужувачі працюють більше, ніж їм потрібно за нормою. І навпаки, в'ялий спів свідчить про те, що ці м'язи недостатньо беруть участь у голосоутворенні. Звучання добре опрацьованого дитячого голосу має бути бадьорим, яскравим і м'яким, а головне, завжди опертим на дихання. Уміння „тягнути” звук потрібно прищеплювати з самого початку навчання і на кожному занятті перевіряти та розвивати.

Навчання дітей співацького дихання залежить від росту всього організму – грудної клітки, дихальної мускулатури, об'єму легень. Те, що у дітей молодшого шкільного віку спостерігається поверхневе дихання – наслідок слабкого розвитку діафрагми, а також міжреберних і грудних м'язів. Дихальні шляхи в цьому віці вузькі порівняно з об'ємом легень. Позаспівацьке (життєве) дихання у дітей молодшого шкільного віку загалом збігається зі співацьким. Розвиток дихання в цьому віці стимулює дихальна гімнастика, а також вокальні вправи, які розвивають тривалість видиху, вчать правильно робити вдих.

Пропонуємо такі способи вироблення правильного дихання. Вдих – „нюхаємо квіточку”, видих – дуємо сфокусовано на долоню, повільно та рівномірно, при цьому намагаємося не опускати нижні ребра, які перебувають в позиції вдиху. Або всі довгі фрази спочатку мовно відпрацьовуємо на одному диханні, тому що при цьому залишається мовний слід у центральній нервовій системі, що полегшує вокальне виконання.

Ознайомившись з тренувальними вправами для розвитку співацького дихання, які використовують у практиці (К. Малініна, О. Жорнова [86, с. 5–7]) ми розробили комплекс вправ для вироблення правильного співацького дихання для молодших школярів. Пропонований комплекс може одночасно слугувати й дихальним тренуванням і відпочинком для голосу.

Вправа № 1. „Червона троянда”. Безшумно, ледь помітно коротко вдихнути через ніс. Затримати дихання і подумки лічити до трьох. Ще раз вдихнути і затримати дихання. Видихнути, плавно випускаючи повітря, широко відкривши рота, на склад “фа”.

Вправа № 2. „Потяг”. Прямий корпус. Ноги на ширині плечей. Руки на талії. Губи м’яко зімкнуті. На „раз” – піднятися на носки із вдихом через ніс, „два!” – опускати на п’ятки з видихом через ніс. Повторити 3–5 разів.

Вправа № 3. „Потяг зупиняється”. Вихідне положення вправи № 2. На „раз!” – вдих і піднятися на носках. На „два!”, „три!” – більш повільно опускати на п’яти з уповільненим видихом.

Вправа № 4. „Не згаси свічку”. Зробити активний вдих, намагаючись якомога більше набрати в легені повітря, відчутти як розширюються нижні ребра. Видихати повільно, випускаючи повітря через рот вузьким струменем.

Вправа № 5. „Застудились”. В основу вправи покладено прийом Л.Работнова для відчуття стану діафрагми в тонусі. Бажано звернути увагу дітей, що саме таке положення діафрагми потрібне для співу „на опорі”. Затиснувши ніс пальцями і щільно стуливши губи, вдихнути. Ледь затримати дихання, повільно видихнути, трохи розкривши рота.

Вправа № 6. „Обійми себе”. Під час глибокого вдиху розвести руки в сторони, на видих обійняти себе за плечі (права рука на лівому плечі, ліва – на правому). Ця вправа допомагає дітям самостійно контролювати своє дихання: вдихати носом, видихати ротом. Під час виконання вправ доречно використовувати музичний супровід.

Зауважимо, що викладач вокалу має пам’ятати: одна із важливих умов виховання правильного співацького дихання – правильна природна співацька

постава – положення корпусу, голови, рота під час співу, про що йшлося вище.

Наступним показником критерію оволодіння елементарними навичками з основ вокальної культури ми називаємо атаку звука.

Загальновідомі три основні типи атаки: м'яка, коли голосові складки змикаються одночасно з надходженням повітря з легенів; тверда, коли складки змикаються, а повітря сильним поштовхом „проривається“ з легенів, та придихова, коли повітря з легенів проходить між складок і вони, змикаючись, переривають його потік.

Від типу атаки залежить співацька техніка та створення художнього образу. Якщо для художньої мети навчений дорослий співак може використовувати різні атаки звука – м'яку, тверду, придихальну, то для дитячого співу рекомендують тільки м'яку атаку, тому саме в цьому полягає головна профілактика молодого незміцнілого голосу – це погляд К.Малініної. Ми більше схилиємося до позиції професора В. Багадурова з цього питання, а саме, що доцільніше використовувати активну подачу звука, для виправлення в'ялості голосоутворення у дітей, яка здебільшого переважає. Тут стає зрозумілим, що форсування звука при цьому виключається [20, с. 60]. Точна атака є показником основ вокальної культури учня.

Основним видом голосоутворення при співі є кантилена (*cantilena*), тобто плавний, зв'язний спів, що слугує п'ятим критерієм у низці показників основ вокальної культури співака.

Перша умова розвитку кантилени – знаходження правильної координації всіх органів голосового апарату, за якої з'являються основні риси опертого, природно озвученого голосу. Друга умова – вміння співати легато (*legato*), тобто гарно зв'язувати звуки. Ідеальна кантилена потребує повноцінного тривалого звучання кожного голосного у відведеній йому музичній долі часу, чи то чверть, восьма або шістнадцята. Голосний має звучати свій час, не вкорочуючись і не „засмічуючись“ раніше вимовленими приголосними. Виховати в голосі дітей наспівність, протяжність, навчити їх

„тягнути звук” – одне із головних вокальних завдань та показник сформованості основ вокальної культури.

З перших занять педагог-вокаліст, уважно спостерігаючи за диханням і артикуляцією, має наполегливо домагатись протяжності, „тягучості” співацького тону. Працюючи з учнем над виробленням кантиленного звучання потрібно досягнути такого положення гортані, щоб під час вимови приголосних гортань мінімально відходила від вихідної співацької позиції. Це дасть змогу зберегти співацьку установку, а разом із нею і забезпечити постійну кантилену.

Практика доводить, що надзвичайно важливе для природної співацької установки гортані відчуття легкого позіху, який зумовлює вільний, дещо розширений стан глотки і понижене положення гортані і разом з прийомом низького дихання дає свободу роботі голосових складок, готуючи правильне положення резонаторів надставної трубки. Підходити до установки гортані потрібно якомога просто й природно, використовуючи такі прийоми, за допомогою яких гортань стає в положення найбільш зручне для співу. Але дітям не потрібно розповідати про положення гортані, це завжди призводить до неприродного і вимушеного звучання. З перших занять потрібно намагатись встановити нормальне, світле звучання на меццофорте (*mezzoforte*) з легкою невимушеною опорою, прагнучи до поєднання звуку з диханням. Ми вважаємо, що виконання поспівок і фраз зі словами можливе навіть на першому етапі навчання дітей співу, оскільки в цьому разі не тільки звучання голосу, але й мелодичний хід фрази (виходячи із змісту та емоцій, вкладених у текст) дитина засвоює краще, ніж на вправах із вокалізаціі.

Показником критерію володіння елементарними вокальними навичками виступає артикуляція та вокальна дикція. За Ю. Юцевичем, артикуляція – чітке, виразне вимовляння голосних у співі, що залежить від способу організації роботи голосового апарату. Вимовляння приголосних у співі називається дикцією. Якість артикуляції великою мірою залежить від індивідуальних архітектонічних особливостей ротової порожнини учня.

Якщо в одних дітей анатомічна будова ротової порожнини має „горизонтальну” архітектоніку і з нею рівнішу форму піднебіння, то й окраса голосу таких учнів характеризується відповідним цій будові звучанням, тобто воно світліше, а інколи й занадто відкрите, яке треба „затемнити“.

Навпаки, якщо ротова порожнина має „овальну” форму, звук буває більш тьмяним, а інколи й „втопленим” [250, с. 6]. Залежно від будови ротової порожнини з одними учнями слід більше працювати на так званих „темних” голосних “О” та “У”, а з іншими – на „світлих” – “І”, “Е”, “А”. Розвиток голосу проходить у сумісній, тісно взаємообумовленій роботі гортані та артикуляційного апарату. Останній слід розвивати з самого початку, маючи при цьому на увазі, що „утворення співацького голосу вирішується на базі правильного формування співацького звука” [73, с. 474].

Виходячи з положення, що голосні в співі мають „вирівнюватися”, прикро, що діти їх часто з самого початку слабо артикулюють. Отже, напруженому звукові сумнівної якості приноситься в жертву все багатство різнобарвного звучання голосу на різних голосних, що є одним з головних засобів художньої виразності вокальної мови. За такого підходу нижня щелепа залишається затиснутою, а це, у свою чергу, заважає нормальній роботі гортані.

Відомо, що в дорослих співаків розкуття нижньої щелепи переростає в цілу проблему [250, с. 168]. У дітей цю проблему не потрібно створювати, і тоді простіше вирішується не тільки проблема дикції, але й успіх усієї вокальної роботи. Водночас у процесі співу імпеданс кожну мить змінюється залежно від сили звука, якості голосного, висоти та завдань художньої виразності (за Р. Юссоном). А це означає, що знайдення імпедансу – дуже важлива частина вокальної техніки. Але величина імпедансу під час співу регулюється щомиті за допомогою артикуляційного апарату, який творить ротогорловий канал. Звідси можна зробити важливий висновок: техніка артикуляції визначає не тільки техніку дикції, вимову, але й вокальну техніку загалом. Але оскільки якість дикції значною мірою залежить, як уже

зазначено, від тембру голосу, то маємо звертати увагу насамперед на правильне формування голосних фонем. На такій основі вимова приголосних не спричиняє труднощів. Тим більше, що у вимові приголосних дитина достатньо практикується у мовленні. Відомо, що приголосні в мовленні та співі майже не різняться, а якщо й різняться, то передусім тембром.

Отже, значно важливіше з перших кроків учити дітей добре відкривати рот на голосних „У”, „О” та „А”. Наприклад:

- голосний “У” утворювати опускаючи підборіддя вниз, губи витягнути вперед, між зубами залишити простір;
- “О” – губи витягнути вперед, рот має бути у вигляді овалу;
- “А” – рот відкривати широко, язик торкається нижніх зубів. Звук “А” округлюється завдяки наближенню до голосного “О”;
- “І” – губи напівпосміхаються;
- “Е” – верхні зуби прикриті верхньою губою, нижня щелепа вільно опущена.

Бажано вже на перших уроках вчити дітей правильно артикулювати, не співати крізь зуби. Критерієм правильності артикуляції завжди буде її природність у зв’язку з виразним звучанням голосу, його тембру. Хороші співаки артикулюють активно і тому їхнє виконання яскраве та переконливе.

Потрібно вчити дітей правильно відкривати рот і в пісні на кожному відкритому голосному. Використання вокально-ладових вправ робить це легко досяжним, а саму вокальну роботу – цікавою для дітей. „Вирівнювання” голосних відбувається не штучно, а в процесі формування вокальної мови.

Питання вокальної дикції вирішується специфічними засобами власне вокалу, тому не треба звертатись до штучних прийомів розвитку дикції на мовному матеріалі, на скоромовках або декламуванні тексту пісні. Учитель повинен постійно звертати увагу (свою і учня) на тембр, форму і художній зміст характеру голосних, оцінюючи вокальні і художні переваги та можливості кожної із них, а також їх сполучень. За такої роботи над вправами навіть не доводиться хвилюватись про „вирівнювання” голосних,

про „округлення” звуку – усі ці якості формуються самі собою. Учитель має стежити тільки за тим, щоб діти співали вправи правильно і музикально. Із різних видів неправильної дикції особливо часто трапляються такі:

1. В’яла дикція, під час якої приголосні вимовляють дуже нечітко, а голосні втратили властиві їм характерні звукові якості: наприклад, „А” звучить не досить ясно і точно, а наближується за своїм забарвленням до „Є”, „І”; також невизначено звучать й інші голосні. Артикуляційні органи – губи, язик і нижня щелепа – малорухливі, а рот під час співу відкривається недостатньо. Вираз обличчя (міміка) дитини, яка співає, – байдужа: відчувається, що спів не пов’язаний у дитини ні з якими емоційними хвилюваннями. Неправильна артикуляція голосних і приголосних негативно позначається на звучанні голосу, який значною мірою втрачає властиву тільки для дитячих голосів дзвінкість.
2. Перебільшена дикція, під час якої приголосні звучать досить чітко, але голосні вимовляються „плоско”, занадто „відкрито” („білий звук”) і втратили ту „вокальність”, яка потрібна для „округленості”, яка є неодмінною умовою правильного співацького звуку. І тільки таку дикцію, у якій чітка вимова приголосних збігається з правильним звучанням голосних, коли останні, зберігаючи свою визначеність („А” звучить чітко, як „А”), все ж таки мають в собі спеціальну вокальну „округлість” і „глибину” – тільки таку дикцію можна вважати правильною, яка задовольняє вимоги художнього співу. Художній спів висуває до дикції специфічні вимоги; використання в співі суто мовних установок і напружень артикуляційного апарату не може дати ні чіткої вимови слів, ні гарного звучання голосу. За спостереженнями, діти під час співу використовують ті самі артикуляційні навички, які вони напрацювали в побуті. Ось чому серед дітей молодшого шкільного віку надзвичайно поширені найрізноманітніші форми дефектів мови (шепелявість, картавість),

мовні навички під час співу мають піддаватись корегуванню. Тут потрібне виховання інших, специфічних для співу артикуляційних навичок, і однією із проблем методики дитячого співу є розвиток у дітей правильної вокальної дикції [122, с. 40].

Дикція помітно погіршується у співі складів на верхніх звуках. Особливо це характерно для дитячих і жіночих голосів. У багатьох випадках дикція погіршується на перехідних звуках діапазону. Фонетичний аналіз дикції голосів співаків засвідчив, що дефекти дикції виникають насамперед унаслідок недостатньої артикуляції приголосних. Погіршення голосних можна спостерігати тільки на кінці діапазону і, найчастіше у жіночих і в дитячих голосів [203, с. 110].

Отже, специфіка вокальної артикуляції полягає у виробленні:

- 1) наспівності голосних;
- 2) навичок вимови голосних у різних регістрах;
- 3) точному та природному звучанні голосних;
- 4) швидкої вимови приголосних на висоті наступних за ними голосних;
- 5) вимови приголосних у кінці складу, на початку наступного складу.

Навичку правильного фразування, яка слугує основою музикальності співака ми називаємо у групі показників критерію володіння елементарними вокальними навичками. Термін „фразування” означає виразне виконання музичної фрази для досягнення найбільш яскравого, виразного і правильного розкриття образного змісту твору, що визначається логікою розвитку музичної думки [250, с. 295]. Звідси для правильного фразування слід уміти аналізувати форму виконуваного твору.

Музичний твір, як відомо, – це єдине ціле, яке складається із елементів форми, органічно пов'язаних між собою. Розподіл мелодії на окремі ланки: мотиви, фрази, речення, періоди – допомагає музичній свідомості дитини охопити з цих частин мелодію загалом, в її художній єдності. Як і в літературному тексті, у музичній партії є свої розділові знаки (каденції, паузи), які поділяють її на фрази, речення і періоди. Як і у виразному читанні,

у співі треба виконувати твір так, щоб окремі частини музичної думки слухачі могли легко розрізнити, щоб логічний наголос і акценти було правильно розставлено, і дотримано знаків музичного виконання.

Вокальне дихання – це дуже важливий елемент музичного фразування. З погляду фразування є кілька правил правильного взяття дихання під час співу:

- не можна брати дихання серед слова;
- дихання можна брати тільки між фразами або реченнями, чи в паузах, не порушуючи потоку музично-вокальної думки;
- не можна відділяти диханням іменник від прикметника, дієслово від додатка, означення від означуваного слова;
- якщо немає паузи для дихання, потрібно дещо скорочувати останню ноту попередньої музичної фрази. Таке дихання буде, звичайно, неповним і називається напіввдихом, на відміну від повного вдиху;
- вирішальним для дихання у вокальному творі є зміст музичного й поетичного тексту, його емоційна виразність, залежно від яких і беруть дихання: то довге, то коротке; то вольове, активне; то невелике, глибоке.

Крім виявлення змісту та об'єднання в єдиному художньому задумі музичної і текстової форми твору у співі важливе фразування, а також вміння використовувати потрібні для художньої інтерпретації засоби виразності, використовувати різні прийоми виконання, які відтіняють смисловий та емоційний зміст вокального твору.

У дитячому співі вимоги, які ставлять до фразування, мають бути елементарними. Не можна розраховувати, що дитина самостійно засвоїть і правильно застосовуватиме засоби виразності. Тут на допомогу має прийти педагог. Власним виконанням і тлумаченням твору він зобов'язаний пояснити учневі форму твору його зміст, стиль виконання і ті художні засоби, які потрібно в ньому застосовувати.

Динамічні відтінки – найбільш виразний засіб фразування. Правильний розподіл акцентів, а потім застосування форте (f), піано (p) та інших динамічних нюансів у фразах та реченнях і навіть у цілих частинах пісні у вигляді контрастів (у повторах), зіставлення або виділення окремих фраз – усе це різноманітні та ефективні засоби виразності [16, с. 81]. Правильне фразування відкриває шлях до виразного та усвідомленого співу.

При роботі з молодшими школярами ми не можемо оминати поняття мішаного звукоутворення. Це процес вироблення навички узгодженої роботи голосового апарату, результатом якого є вільне, природне звукоутворення.

Умови формування мішаного механізму голосоутворення:

1. Невимушеність звукоутворення, найбільша свобода і зручність співу. Невимушена робота голосового апарату має величезне значення для координації голосу зі слухом, оскільки під час природного (без напруги) звучання голосу прокладення шляху від одного джерела збудження до іншого, тобто від рухового до слухового і навпаки, відбувається значно швидше [145, с. 25].

2. Правильний вибір висоти тону, з якого починається вокальна робота з дітьми, діапазону і теситури, в яких робота ведеться. Діапазон вокального голосу у переважній більшості учнів–початківців майже збігається з діапазоном мовних тонів („мі-сі” малої октави у хлопчиків, „ре-соль” першої октави у дівчаток). Наведені приклади діапазонів дуже відносні, бо чинник індивідуального підходу відіграє вирішальну роль.

3. Вибір на початку роботи відповідного голосного й доцільна послідовність включення в подальшу роботу решти фонем та їх сполучень. Практика роботи підтверджує, що тут також важливий індивідуальний підхід (через специфіку побудови артикуляційного апарату). Специфіка дитячого навчання виявляється в тому, що діти набагато важче засвоюють мелодію без слів (розспівку) (додаток В).

Ось чому поряд із вправами на зручний голосний слід включати маленькі поспівки зі словами (додаток Д).

4. Поступове оволодіння основними прийомами дихання на практиці, не вдаючись ні в які фізіологічні й анатомічні пояснення.

Викладач сам ілюструє швидкий і мінімальний вдих, який виникає, коли немов несподівано перелякались або здивувались і швидко вимовляємо „ах!”, втягуючи при цьому повітря, або це природне стогнання, коли так звана функція діафрагми включається в роботу природно. І головними критеріями в цій роботі мають бути природність і зручність для кожного конкретного учня.

Отже, і теорія, і досвід підтверджують, що формування мішаного голосоутворення в дитячому віці створює великі перспективи у формуванні високої співацької форманти в спектрі голосу у подальшому житті співака. Голос може розвиватись правильно тільки в тих випадках, коли використовують природу „сьогоднішнього“ , а не „завтрашнього“ дня.

Агогіка – один із засобів музичного виконання, що полягає в короткочасних відхиленнях від рівного темпу і ритму, за умови їх збереження загалом [59, с. 5]. Вироблення цієї навички не обов'язкове для співу дітей молодшого шкільного віку, бо потребує вже глибших знань та умінь. Тому ми не будемо широко його розкривати.

Останнім показником у групі критерію „Ступінь володіння елементарними вокальними навичками” є суто виконавські навички – музикальність та емоційність (В).

Ці навички виконання неможливі без точної передачі методів музичної виразності голосом. Методи розвитку виразності полягають у створенні атмосфери, яка допоможе підбадьорити дитину, викликати в неї емоційний стан, який невимушено спонукатиме її увійти в образ виконуваного твору. Важливо розвивати у дітей їхню уяву й фантазії. Іноді елементарна театралізація викликає в учня той настрій, який не виникає в статичній обстановці. Дітям молодшого шкільного віку властиве конкретне мислення, і

тому найпримітивніші рухи спонукають дітей включатися в пісню, як у живу гру. Загальновідомо, що рухи допомагають виробленню чіткого ритму. Тому в практичній роботі особливо з найбільш важкими для дітей ритмічними угрупованнями слід їх проплескувати або притупцювати.

Наводимо послідовність впливу на емоційність учня.

ПРИЙОМ	МЕТА	ЗАВДАННЯ
Прочитання тексту пісні виразно	За допомогою слова зробити музику більш зрозумілою	Перенести інтонацію вірша на інтонацію фрази
Створення психологічного підтексту	За допомогою психологічного стану тих чи тих героїв розбудити фантазію і почуття дитини,	Виконати пісню, думаючи про психологічний підтекст
Пов'язати сюжет пісні з життям учня	Згадати власні емоції в схожій ситуації	Заспівати від себе

Наприклад: Пробудженню емоційності учня під час виконання твору Є.Карпенка „Іде, іде ворона” може слугувати прийом малювання комічної ситуації, про яку йде мова в пісні. Смішним видається те, що коли ми бачимо ворону, яка ходить на березі річки, ми не можемо навіть уявити, що вона переймається тим, скільки черв'яків накопали рибалки. Методи розвитку виразності допоможуть розвитку природної музикальності учня, їх ми розглянемо нижче.

Музикальність, одна з найбільш суб'єктивних граней обдарування дитини, становить компонент сфери її образної музичної уяви. Уміння вникнути у зміст музичної мови, зрозуміти її характер та емоційну виразність залежить від багатьох рис індивідуальності учня. Ці риси як складові чинники його духовно-психічного життя формуються на основі типу його темпераменту, емоційно-психічної вразливості та загального інтелектуального розвитку. Для розвитку вокальної техніки на заняттях використовують розспівування, працюють над вокальними вправами та

вокалізами. “Художні“ ж риси – загальна інтелігентність, шляхетність, аристичність, вразливість, проникливість – виявляються само собою; спеціальних вправ для їх розвитку як таких немає. Це природні дані, талант, даний природою. Художнє і технічне виконання твору нерозривно взаємопов’язані. Вони потребують і природних даних, і цілеспрямованої праці.

Безумовно, що кожний учень сприймає вокальний твір на основі своїх життєвих вражень, тому створення концепції виконання має завжди індивідуальний характер. Це пояснює різні творчі варіанти виконання того самого твору. Педагог, урахувавши вікові особливості психіки дитини, мусить розкрити специфіку музичної виразності. Пошуки „підтексту“ потребують фантазії, натхнення та інтуїції дитини. Для розвитку цих рис психіки, інтелекту та темпераменту учня потрібно багато різносторонньої та свідомої праці. Цей показник нерозривно поєднаний з показниками першого критерію, а саме ступенем сформованості позитивного ставлення до занять співом, коли йде процес нагромадження музичних вражень: знайомство з музикою в доброму виконанні, а також з літературою, театром, живописом, пошуки паралелей між творами різних видів мистецтва дають можливість учневі відчутти („побачити“) особливості змісту та стилю виконуваного твору [37, с. 41–42].

Практичний досвід свідчить, що у навчанні дітей співу сила голосу має другорядне значення, важливу роль відіграє тембр, виявлення якого і становить основне завдання початкового навчання, а відповідно до нашої методики тембр дитячого голосу є показником оцінювально-слухового критерію молодших школярів.

Дорослі завжди мають конкретний голос і тембр, у дитини найчастіше голос потрібно виявити або викликати.

Тембр – забарвлення голосу – характерна індивідуальна риса людського голосу. „Тембр співацького голосу залежить від наявності в його спектрі відповідних формант, а також вібрато. Певною мірою на тембр

впливають матеріал вібрато, спосіб звуковидобування, форма резонаторів, а також акустичні якості середовища, у якому виникає і поширюється звук. Тембр і його зміни – важливий засіб музичної виразності“ [250, с. 268].

Звук людського голосу, який утворюється в гортані, унаслідок коливання голосових складок, являє собою комбіноване звучання, яке складається з основного тону і низки обертонів або часткових тонів, які збагачують, прикрашають основний тон. Головним вихідним показником правильності формування голосу за мішаного голосоутворення є тембр. Весь процес знаходження правильного мішаного голосоутворення зводиться до вирішення проблем формування найкращого тембру голосу. Це особливо стосується виховання дитячого голосу, а саме його тембру, оскільки він формується у зв'язку з ростом і формуванням голосового органу, усього організму загалом, і разом з цим у зв'язку з формуванням особистості дитини.

Досвід свідчить, що з тембром голосу тісно пов'язане формування у дітей і такої важливої художньої якості вокального мовлення, як ясна й виразна вокальна дикція. Правильно сформований у дитини тембр не тільки умова ясної та виразної вокальної мови, але й є водночас гарантія точної музичної інтонації. Зосереджуючи увагу учня на якості (тембрі) звуку, неодмінно треба також навчити його розуміти м'язові рухи свого голосового апарату – прищеплювати йому так зване м'язове відчуття. Ось чому корисно після вдало виконаного звука, вправи або музичної фрази зупиняти учня і, повторюючи їх, рекомендувати запам'ятати ті відчуття, які він відчуває під час правильного голосоутворення.

Отже, і досвід, і теоретичні роздуми запевняють нас у тому, що напрацювання всіх, або майже всіх, якостей співацької мови прямо чи опосередковано пов'язане з напрацюванням тембру голосу. Саме в тембрі криється летючість і окраса голосу, його діапазон, виразність та ясність вокальної мови, музична інтонація, співацьке вібрато та опора.

Звідси робимо висновок: оскільки всі риси вокальної мови залежать від тембру голосу, то раннє виявлення його і формування на більш доскональній основі мішаного голосоутворення має відкривати найкращі можливості для розвитку всіх інших рис вокальної мови, причому не тільки в дитячому, а й у старшому віці. З цим, у свою чергу, пов'язана перспектива розвитку музичних і загальних здібностей людини. Уже в молодших класах доцільно виробляти навичку – змінювати тембр голосу відповідно до змісту та настрою виконуваного твору, аби в учнів старших класів це не спричиняло проблеми. Пропонуємо кілька методів вироблення навички зміни тембру відповідно до вимог кожного виконуваного твору:

- слухання пісень, романсів у професійному виконанні;
- знання епохи, місця та часу написання твору;
- знання особливостей стилю авторів твору – композитора та автора слів;
- ототожнення себе героєм твору.

Музичні акустики встановили властивості нормального звучання співацького голосу, який розвивається і природного тембру голосу. Це – дзвінкість, рівність, летючість (тобто за правильного звучання голосу звук легко розходить у просторі, нібито летить вдалечінь) [233, с. 67].

У розширеному визначенні поняття „вокальної культури” ми зазначали такий показник, як правильне відтворення стилю вокального твору. Це комплексне та складне завдання, яке потребує знань з історії вокального мистецтва, загальної музичної теорії та методики викладання вокалу. Тому до дітей молодшого шкільного віку відчуття стилю як показник не застосовують. Вивчення вокальних стилів починають з сьомого-восьмого класу. Ось чому ми розкриємо це питання як складову вокальної культури.

Музичний стиль – це історично встановлена спільність ритмоінтонаційних, гармонічних, вокальних та композиторських норм. Відчуття вокального стилю охоплює знання стильових особливостей вокальної музики 17–18 сторіччя, 19 та 20 сторіччя (специфіка вокального

звукоутворення епохи бароко, віденського класицизму, романтизму, веризму, сучасної музики), риси національного колориту у творах українських авторів та в обробках українських народних пісень.

Сольний спів, що утвердився як самостійний і основний вид вокального мистецтва на рубежі 16–17 ст., є вищою формою у розвитку природних і художніх здібностей окремої особи і вищою формою вираження індивідуальних переживань у співі. Б. Гнидь у методичному посібнику „Історія вокального мистецтва” виділяє три основні способи співу або три вокальні стилі:

1. Співочий стиль, де панує широка, плавна мелодія – кантилена, що становить основу класичного вокального мистецтва. У цьому стилі написано, наприклад, арію Джильди („Ріголетто” Дж. Верді), каватину Антоніди („Життя за царя” М. Глінки).
2. Декламаційний стиль, що наближається до інтонації мови (речитатив). До цього стилю належать монолог Бориса Годунова („Борис Годунов” М. Мусоргського), опера „Гравець” С. Прокоф'єва.
3. Колоратурний стиль, у якому тією чи іншою мірою втрачається зв'язок із текстом і спів за характером наближається до гри на музичному інструменті. Стиль характеризується багатством вокальних прикрас та пасажів, які виконують у швидкому темпі з розбивкою на окремі склади або голосні (арія Розіни із „Севільського цирульника” Дж. Россіні, каватина Людмили із опери „Руслан і Людмила” М.Глінки). Різноманітні вокальні стилі часто використовують в одному творі. Основними жанрами вокального мистецтва в класичній музиці є опера і камерний спів [54, с. 6]. Для ознайомлення та засвоєння вокальних стилів учнями в класі сольного співу слугують інноваційні технології: прослуховування записів на CD, DVD, відео записів відомих опер. Також для слухання зразків класичної вокальної музики доцільно використовувати мережу Інтернет.

В учнів молодшого шкільного віку ми починаємо виробляти таку навичку як спів без супроводу (а *caprella*). На початку цей процес може здатись складним та неможливим, але якщо його пропустити, то в старших класах його вироблення може стати проблемою.

Процес відтворення звучання у вокаліста зводиться до основної схеми: „Чую – рухаюсь”, у якій провідну роль відіграє перша частина (слух). На відміну від інших виконавців вокаліст не має готового інструмента, який має бути з налаштованою механікою, готовим тембром та фіксованою висотою звучання. Усі якості звуку: висоту, силу і тембр співак створює сам. Звідси зрозуміло, що фундаментом усього педагогічного процесу у вокальному класі є виховання слуху учня. Найбільш сприятливі умови для розвитку внутрішнього слуху виникають під час співу без супроводу, коли співак створює звукові уявлення усвідомлено.

Отже, спів а *caprella* виховує внутрішній слух і сприяє розвитку самостійності та самоконтролю. Практика довела, що з переходом до співу без супроводу краще виявляється природний тембр голосу, особливо у ненавчених співаків, але з позитивними якостями яскравіше виявляються і недоліки звучання: горловий звук, носовий призвук. Позитивні якості: зменшується сиплий призвук у голосі. Такий вид виконання допомагає позбавитись форсованого звучання.

Спів без супроводу інструмента є інтонування в умовах нетемперованого ладу. Ось чому навчання учнів має спиратись на свідоме використання закономірностей інтонування при нетемперованому ладі. Такими закономірностями є виконання:

- а) стійких ступенів ладу I і V в мажорі і III ступінь у мінорі;
- б) II і VII ступенів – ввідні тони виконуються завжди гостро, вище, ніж під фортепіано;
- в) IV і VI ступенів – нестійкі;
- г) потреба розширювати і зменшувати малі інтервали під час виконання вокальної мелодії;

д) діатонічні й хроматичні півтони виконуються по-різному (за М.Менабені) [153, с. 57].

Перші кроки вокального інтонування без супроводу раціонально починати з простих гарно засвоєних вправ з послідовним зняттям супроводу та тональної опори. Найбільш зручним художнім матеріалом для формування цієї навички є народні пісні.

Головне правило для початку роботи над співом без супроводу – міцне засвоєння учнем мелодії та тексту пісні. Бажано вибирати пісні з дуже обмеженим діапазоном (не більше октави) і виконувати їх у зручній для учня тональності, щоб теситура пісень була наближена до примарної зони звучання голосу. Цим вимогам відповідають українські народні пісні, такі, як: „Веснянка”, „Подільянка”, „Ой піду я до млина”.

Під час інтонування широких інтервалів для збереження рівності і всіх інших якостей звучання потрібні спеціальні вміння – нижній звук у висхідному русі співати високо, а із рухом мелодії донизу нижній звук витримувати у високій позиції. Ускладнюють виконання пісень без супроводу паузи всередині фраз, а також звуки на стакато. Знаходження нюансів звучання, правильної інтонації, її збереження значною мірою залежить від емоційного настрою, ступеня виконавської активності співака, тобто „робочого тону”. Але маємо спиратися і на емоційний підтекст пісні.

Отже, добре засвоєне, повноцінне, вокальне, виразне звучання і стійка інтонація під час співу без супроводу на нескладному мелодичному, але який потребує достатнього володіння голосом матеріалі (за теситурою, рухом мелодії, динамікою звука, змістовним і правильно поставленим художньо-музичним завданням) дають можливість учневі надалі без особливої затрати праці впоратись з ускладненням інтонації.

Художньо-орієнтований етап методики спрямований на творче застосування учнями отриманих знань і вмінь в умовах прилюдного виконання.

Сценічне виконання вокального твору підсумовує спільну роботу учня та викладача. Перед учнем постає кардинальна виконавська проблема: різниця між тим, що потрібно зробити для того, щоб уміти це вільно виконати. На підґрунті цього психологічного конфлікту в учня перед концертом і під час виконання на сцені з'являється невідомий йому до цього часу емоційно-психологічний стан неспокою, який називають передконцертним або сценічним хвилюванням [37, с. 216].

Слід наголосити на важливості правильного настрою дитини перед сольним виступом. Для цього педагог має знати всі тонкощі характеру та темпераменту свого вихованця, резерви його нервової системи, досконало вивчивши особливості його психофізіологічних процесів. Учні найчастіше хвилюються перед виступом та багато втрачають з цього приводу. Тому педагог постійно має налаштовувати вихованця на публічний виступ.

Практикувати якомога більше таких виступів, щоб учень звик до виступів перед аудиторією. У разі скутості корпусу, голови чи шиї дозволяти учневі в класі багато рухатись, ходити, навіть виконувати вправи, такі, як крутити руками коло, кругові рухи головою тощо, щоб зняти напругу м'язів. Але якщо таких рухів буде забагато, то вказати на них і запобігти їх появі під час виступу. Головне на сцені – спокійна, врівноважена поведінка, приємний вираз обличчя, плавні, органічні рухи відповідно до змісту виконуваного твору та очі, які випромінюють світло. Учень повинен усвідомлювати, що спів перед публікою – це його звіт про роботу у вокальному класі, який він повинен виконати добре, і продемонструвати все те, чого він навчився і вмів виконувати на даний момент.

Що ж до поведінки вокаліста, то на сцену він виходить першим, помірним легким кроком, дивлячись вперед та стає у заглиблення роялю, за ним займає своє місце концертмейстер. Учень може опустити голову донизу, зібравшись з почуттями та пригадавши перші слова твору, налаштуватись на відповідний настрій твору. Піднята голова – це знак для концертмейстера, що учень готовий до виступу. Грубою помилкою учня є „відключення” від

вступу чи програшу. Слушна порада тут – слухати гру концертмейстера та „бути в тій музиці”. Намагатись не робити різких рухів руками, корпусом чи головою, якщо ці рухи потрібні, то вони мають відповідати змісту твору, бути плавними. Пальці рук слід скласти красиво. Постановка ніг має бути зручною та стійкою. Обов’язковий невеликий уклін головою в кінці виступу та вихід за куліси першим, другим виходить концертмейстер.

Велике значення як естетичне так і виховне має одяг співака на сцені. Для академічного співу вже встановлено традиції естетики одягу. У хлопчиків – строгий костюм з білою сорочкою та „метелик” на шиї, начищене взуття та коротка, охайна зачіска. Дівчатка можуть бути одягнені в темну спідничку, не занадто коротку, та світлу, одного тону сорочку або в академічне плаття. Туфлі – обов’язковий атрибут на сцені, не босоніжки й не чобітки. Більш естетичний вигляд має волосся дівчаток не розпущене, а зібране, що відкриває чоло. Вульгарним у юному віці є зловживання косметикою та біжутерією. Потрібно з перших занять виховувати в учнів повагу до сцени та своєї майбутньої професії.

Отже, складність і специфічність методики вокального виховання дитини дає право розглядати питання, що стосується кваліфікації викладача. Викладач, який веде вокал, повинен не тільки мати відповідну кваліфікацію, але й бути ерудованою особистістю, володіти останніми науковими досягненнями в галузі вокального мистецтва, вокальної педагогіки, знати особливості співацького голосу, володіти методикою його розвитку.

Для педагога-вокаліста важливо не тільки володіти теоретичними знаннями (з історії вокального мистецтва, особливостей дитячого голосу, будови голосового апарату), а й мати розвинені професіональні якості (вокальний слух, голос, уміння діагностувати дитячий голос, визначати вокальні задатки дитини, вбачати перспективу розвитку її співацького голосу тощо), володіти методикою формування основ вокальної культури дітей молодшого шкільного віку.

Відповідно до завдань розроблена методика активізує процес навчання молодших школярів сольного співу у школах мистецтв, використовує теоретичні відомості щодо методики розвитку дитячого голосу з національної та світової спадщини, використовує методи та прийоми вироблення елементарних вокальних навичок відповідно до визначених етапів, виховує художньо-виконавську культуру молодших школярів. Це підтверджують результати проведеної експериментально-дослідної роботи, наслідки якої викладені в підрозділі 2.4.

2.4. Аналіз результатів дослідно-експериментальної роботи

Експериментальну апробацію ефективності розробленої методики з формування основ вокальної культури проводили на базі шкіл мистецтв Хмельницького та міста Мукачеве, ДМШ міста Богодухова Харківської області, у Кам'янець-Подільській дитячій хоровій школі Хмельницької області та на вокальному відділі музичної студії Хмельницького музичного училища імені В. Заремби.

Результати впровадження в навчально-виховний процес розробленої методики досліджували методом констатувальних зрізів на початку і наприкінці експерименту. У формувальному експерименті взяли участь загалом 272 респонденти, з них 180 учнів. 90 учнів утворили контрольну групу та 90 – експериментальну.

Було визначено такі завдання експериментального етапу дослідження:

- довести потребу формування основ вокальної культури у молодших школярів на уроках індивідуального вокалу;
- підтвердити правомірність визначених педагогічних умов формування ОВК;
- простежити динаміку зміни кожного критерію ОВК молодших школярів;
- визначити відповідні методи та прийоми роботи для формування основ вокальної культури (до кожного критерію);
- узагальнити результати ефективності впровадження розробленої методики.

Відповідно до цих завдань було визначено способи їх вирішення:

- побудова музично-освітнього процесу з дотриманням принципів вокального навчання і виховання;
- виявлення потенційної спроможності викладачів вокалу до практичного втілення розробленої методики в навчальний процес;

- застосування завдань згідно з індивідуальними можливостями кожного реципієнта.

Відповідно до визначених структурних компонентів основ вокальної культури ми розробили критерії й показники їх сформованості, а саме: ступінь сформованості позитивного ставлення до розвитку власного голосу. (показником цього критерію є яскраве прагнення до: нагромадження музичних та вокально-слухових вражень; систематичних занять співом; розвитку власного голосу); ступінь засвоєння елементарних знань із галузі вокального мистецтва (знання будови голосового апарату; обізнаність з елементарними поняттями із галузей вокальної методики та вокального мистецтва; вміння класифікувати дитячі голоси), міра здатності до правильного слухового оцінювання якості звучання власного голосу та голосу інших (постійний слуховий контроль за якістю звуку; здатність адекватно оцінити виступ іншого); ступінь володіння елементарними вокальними навичками (правильне відтворення вокальної мелодії виконуваного твору, розспівки чи вокалізу, перевага головного резонування під час співу, переважне використання нижньо-реберного діафрагмального дихання, точна атака звуку, м'яка або тверда залежно від характеру виконуваного твору, вміння „тягнути звук” або „зв'язувати” звуки, зрозумілість змісту пісні слухачам, емоційне і музикальне виконання вокального твору); міра здатності до сценічного втілення художнього образу вокального твору, що виявляється у спроможності до емоційного-художнього показу під час прилюдного виконання та здатності до перевтілення і передачі художнього образу.

У всіх школах, обраних для проведення дослідно-експериментальної роботи, було створено відповідні умови.

У Хмельницькій школі мистецтв у класі, де вже 20 років викладає випускниця диригентсько-хорового відділу Хмельницького музичного училища – І. Голоднюк, було створено подіум для виступів, клас уже мав фортепіано, фонотеку та відеотеку, наочні матеріали, посібники, таблиці,

багатий вокально-педагогічний матеріал. Кам'янець-Подільська хорова школа мала камерну залу для виступів учнів вокального відділу. Викладачі школи, наприклад, І. Нетеча (30 років педагогічного стажу) мають вагомий досвід, високий професіоналізм та відданість справі виховання юних вокалістів.

У Богодухівській музичній школі відділ „Спів” працює тільки п'ять років. Його викладач – випускниця відділу „Академічний спів” Харківського музичного училища О. Білозір. Незважаючи на невеликий педагогічний досвід викладача, адміністрація школи, директор М. Павленко та завуч О.Козловська постійно допомагають молодому викладачеві та створюють відповідні педагогічні умови для занять: великий клас з подіумом, налагоджене фортепіано, зал для виступів на концертах, професійний концертмейстер, проводиться регулярна робота з батьками та бесіди по заохоченню учнів до навчання в класі вокалу.

Вокальну студію Хмельницького музичного училища імені В. Заремби створено 2004 року. З цього ж року академічний спів викладають за програмою Л. Гавриленко. У студії ще викладають О. Лапко – випускниця Одеської державної консерваторії імені А. Нежданової (клас бандури) та Г.Грушка – випускниця магістратури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, відділ музики та педагогіки. Кожний викладач має окремий клас з подіумами, великий обсяг вокально-педагогічного репертуару, аудіо- та відеозаписи, методичні посібники та наочний матеріал, професійних концертмейстерів.

Дослідження інтенсивності вияву показників ОВК здійснювалось за різними формами – від спостереження за навчальною діяльністю учня на уроці до оцінювання на академічному концерті у 2 семестрі (3 клас).

Загальним був метод парних порівнянь, оскільки ми мали дві групи досліджуваних – КГ і ЕГ.

Досліджуючи зміну першого критерію „Ступінь сформованості позитивного ставлення до розвитку власного голосу” ми користувалися

виключно методом анкетування учнів 3-го класу та їх батьків (для цього використовували знову анкети із додатку А1, А2).

В експериментальній групі для вироблення першого критерію застосовувалися такі форми роботи як слухання зразків класичної інструментальної та вокальної музики, відвідування концертів та аналізу власного виступу й співу інших.

Наочно результати вимірювання інтенсивності вияву показників за даним критерієм показані у таблиці 2.5.

Таблиця 2.5

Рівні за критерієм „Ступінь сформованості позитивного ставлення до розвитку власного голосу” (у%)

Критерій ОВК	Учні КГ (90 осіб)				Учні ЕГ (90 осіб)			
	Н	С	Д	В	Н	С	Д	В
Ступінь сформованості позитивного ставлення до розвитку власного голосу	16,7	34,4	25,6	23,3	–	15,5	46,7	37,8

Дані результати свідчать про те, що 15 учнів КГ залишились на низькому рівні за даним критерієм, 31 посіли середній рівень, 23 достатній та 21 учень вийшли на високий рівень. На відміну від них учні ЕГ мають такі результати: низький рівень за три роки навчання ліквідований повністю, 14 учнів вийшли на середній рівень, 42 на достатній, 34 учні посіли високий рівень. У середньому учні ЕГ у півтора рази випереджають учнів КГ за першим критерієм.

Визначені показники учнів контрольної й експериментальної груп свідчать про те, що впроваджена методика формування ОВК зі своєю програмою впливає на вироблення в учнів молодших класів позитивного ставлення до професійного розвитку власного голосу. І якщо три роки навчання не зрушили мотиваційну сферу учнів контрольної групи, то учні

експериментальної групи, навпаки, показали зацікавленість процесом співом і зростаюче прагнення до вироблення вокальних навичок і вмінь.

Визначаючи наступний критерій ОВК „Ступінь засвоєння елементарних знань у галузі вокального мистецтва”, ми звернулися до контрольних уроків з вокалу, які проходять в середині семестру. Метод контролю мав форму опитування за такими запитаннями:

- знання будови голосового апарату;
- обізнаність з елементарними поняттями галузі вокальної методики та вокального мистецтва (примарний тон, діапазон, регістри, спів кантилена, тембр, види вокалізації, співацьке дихання, атака звука, вокальні жанри);
- уміння класифікувати типи дитячих голосів.

Показники рівнів за цим критерієм подані у таблиці 2.6.

Таблиця 2.6

Рівні ОВК за критерієм „Ступінь засвоєння елементарних знань у галузі вокального мистецтва” (у%)

Критерій ОВК	Учні КГ (90 осіб)				Учні ЕГ (90 осіб)			
	Н	С	Д	В	Н	С	Д	В
Ступінь засвоєння елементарних знань у галузі вокального мистецтва	13,4	37,8	24,4	24,4	1,1	20	36,7	42,2

Одержані результати показують, що інтенсивність вияву показників засвоєння елементарних знань у галузі вокальної методики в учнів ЕГ вища, ніж в учнів КГ. Це дає можливість зробити висновок – традиційна система навчання в класі сольного співу спрямована, переважно, на загальний музичний розвиток і не забезпечує учнів необхідними вокально-методичними знаннями, що створюють базу вокальної професійності. Підтвердження цьому – результати опитування за складеними запитаннями,

які показали, що тільки 22 учнів КГ знають усі формулювання вокальних понять, а 12 учнів зовсім не орієнтуються у цих питаннях.

Введення у навчальну програму розробленої нами методики формування ОВК внесло певні зрушення у процес вокального виховання дітей експериментальної групи. На низькому рівні за даним критерієм залишився тільки один учень, 18 посіли середній рівень, 33 – достатній, а 38 учнів ґрунтовно й переконливо відповіли на всі запитання викладача. Тобто, за високим рівнем учні ЕГ випереджали учнів КГ на 17,8%.

Третій критерій „Міра здатності до правильного слухового оцінювання якості звучання власного голосу та голосу інших”, показником якого є постійний слуховий контроль за якістю звука та здатність адекватно оцінити виступ іншого ми оцінювали також в кінці другого семестру (3 клас). Результати подані у таблиці 2.7.

Таблиця 2.7

Рівні ОВК за критерієм „Міра здатності до правильного слухового оцінювання якості звучання власного голосу та голосу інших” (у%)

Критерій ОВК	Учні КГ (90 осіб)				Учні ЕГ (90 осіб)			
	Н	С	Д	В	Н	С	Д	В
Міра здатності до правильного слухового оцінювання якості звучання власного голосу та голосу інших	12,2	41,1	26,7	20	4,4	22,2	26,7	46,7

Результати показали, що 42 учні ЕГ мають високий рівень здатності до правильного слухового оцінювання якості звучання власного голосу та голосу інших, 24 – достатній та 20 – середній, 4 – низький. Учні КГ показали такі результати: 18 – високий, 24 – достатній, 37 – середній, 11 – низький. Учні високого рівня експериментальної групи випереджають учнів контрольної групи на 26,7%.

Одержані результати дозволили зробити висновок, що запропонована методика розвиває слуховий контроль учнів за власним виконанням та розвиває здатність до об'єктивної оцінки виступу іншого.

Встановлюючи інтенсивність зміни четвертого критерію „Ступінь володіння елементарними вокальними навичками” ми здійснювали виміри кожного показника протягом 2005-2008 років.

Перший показник названого критерію – точність інтонації (І) вокальної мелодії. Відсоткове співвідношення на початку дослідження в контрольній та експериментальній групах було високим. Ми стверджуємо, що розвитку інтонації сприяють постійний слуховий контроль учителя та самого учня, релятивна система сольфеджування вокальної мелодії, використання в роботі поспівок на звуконаслідування, поданих у додатку (додаток Д, Ж). Серед великого розмаїття методів доцільно скористатись двома, про які зазначає доцент Львівської державної академії імені М. Лисенка М. Жишкович в методичному посібнику „Основи вокально-педагогічних навиків,” – метод активізування сенсорно-слухових зв'язків та метод активізування голосових складок [83, с. 35–36]. Докладніше ми описували їх в розділі 2.1. Такі методи використовувались у роботі з учнями всіх експериментальних груп. Так, викладач Кам'янець-Подільської хорової школи І. Нетеча, керуючись нашою методикою, для активізування голосових складок використовує „розминку-веселинку”, де кілька вправ для розминки артикуляційного апарату спонукають дітей до налаштування на радісний настрій, який є головною умовою стимуляції голосових складок та ефективної роботи на уроці вокалу (додаток Б).

Точність інтонації (І) (у %)

І	2005		2006		2007		2008		Разом	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
ХШМ	40	40	50	60	60	65	65	75	25	35
К-ПДХШ	46,7	40	53,3	56,7	56,7	63,3	63,3	76,7	16,6	36,7
МС(ХМУ)	37,5	25	50	62,5	62,5	75	75	87,5	37,5	62,5
БДМШ	41,7	30	50	58,3	58,3	66,7	66,7	83,3	25	53,3
МШМ № 1	50	37,5	62,5	75	75	87,5	75	100	25	62,5

Формуючи основи вокальної культури у дітей, ми спиралися на праці видатних вітчизняних педагогів та музикантів – М. Леонтовича, Я. Степового, М. Лисенка, Ф. Колесси, які відстоювали положення про збереження дзвінкості, „сріблястості” дитячого голосу під час занять співом з дітьми молодшого шкільного віку. Точніше вони відстоювали збереження високої співацької позиції, що є основою природного та вільного звукоутворення у дітей. Високу співацьку позицію формують за допомогою постійного слухового контролю як учителя так і учня протягом всього заняття.

Наприклад, викладач вокальної студії Хмельницького музичного училища О. Лапко відповідно до нашої методики на кожному занятті ставить перед учнем завдання „підняти” кожний звук у головний резонатор з обов’язковим слуховим контролем для того, щоб звук став дзвінким, летючим та красивим. Також викладач постійно використовує розспівки та поспівки з додатку та відповідно до вимог класу вивчає вокально-педагогічний репертуар (додаток Д, В, З).

Висока позиція (ВП) (у%)

ВП	2005		2006		2007		2008		Разом	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
ХШМ	35	30	40	50	45	60	50	75	15	45
К-ПДХШ	33,3	36,7	40	46,7	46,7	50	50	56,7	16,7	20
МС (ХМУ)	37,5	37,5	50	62,5	62,5	75	75	87,5	38,5	50
БДМШ	41,7	30	41,7	50	50	58,3	66,7	83,3	25	53,3
МШМ № 1	40	40	45	50	50	60	55	75	15	35

Кантилена – головна ознака професіонального співацького голосу й один із важливих критеріїв виміру вокальної культури. Важливо вчити дітей з молодшого віку співати зв'язно мелодію, не поділяючи її на чверті чи восьмі. „Нанизувати” мелодію ніби намисто в один ланцюжок – дихання, розвивати навичку „зв'язувати” звук. Проспівувати голосні, при цьому чітко та швидко промовляти приголосні. Успішна в цьому напрямі робота викладача вокаліста І. Голоднюк (Хмельницька школа мистецтв). Викладач перед початком співу використовує прийом декламування тексту твору за схемою вокального фразування. Наприклад, арієта В. Моцарта „Сум за весною”. Схема фразування має відповідати логічному наголосу в кожному реченні:

Прийди, весна, і *знову* хай пущі оживуть,

Під спів струмка *лісного* фіалки зацвітуть.

Таблиця 2.10

Вироблення кантиленного звучання (К) (у %)

К	2005		2006		2007		2008		Разом	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
ХШМ	30	30	40	40	40	50	50	65	20	35
К-ПДХШ	33,3	26,7	40	46,1	46,1	50	50	56,6	16,7	29,9
МС(ХМУ)	37	37	50	62	62	75	75	87	38	50
БДМШ	41,7	30	57,1	66,6	66,6	83,3	75	89	33,3	59
МШМ № 1	30	35	40	45	45	60	50	75	20	40

Таблиця 2.11

Співацьке дихання (СД) (у %)

СД	2005		2006		2007		2008		Разом	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
ХШМ	30	25	35	40	40	50	45	55	15	30
К-ПДХМ	26,7	23,3	33,3	40	40	46,7	46,7	50	20	27,7
МС(ХМУ)	30	25	37,5	50	50	75	62	87,5	37	62,5
БДМШ	25	30	41,7	50	50	58,3	58,3	66,7	33,3	36,7
МШМ № 1	40	35	45	50	50	60	55	75	15	40

Співацьке дихання ми розвивали за допомогою таких ігрових вправ, які розширено описували у розділі 2.3.: „Червона троянда”, „Потяг”, „Потяг зупиняється”, „Не згаси свічечку”, „Застудились”, „Обійми себе”. Під час виконання вправ доречно використовувати музичний супровід.

При цьому під час уроку постійно звертали увагу на важливість правильного співацького дихання для побудови кантилени та вироблення для подальшого дорослого життя навику „опори звука”.

Природним умінням дихати діафрагмою володіють одиниці дітей. Засвоєння правильного співацького дихання пов'язане із значними труднощами, які можна подолати наполегливістю викладача та терпеливістю учня, а також за умови, що викладач сам добре опанував техніку дихання. Метод активізування співацького дихання [83, с. 36] також корисний, якщо звук не забезпечено плинністю або не вистачає дихання на довгий відрізок фрази. Для збільшення фази видиху слід тренувати не дихання, а мислення, тому що дихання завжди відповідь на запити музикальності і думки. Якщо ж учень не думає, про що співає, то і дихання ніби й не бере участі у співі – воно лише виконує функцію газообміну. Отже, спершу треба думати про музику, а вже пізніше і про органіку. Наприклад, викладач О. Білозір (Богодухівська музична школа імені В. Борисова), керуючись нашою методикою, на уроці з молодшими школярами для вироблення співацького

дихання використовує ігровий метод: розповідає казочку про ведмедика Бо, який дуже хотів гарно співати.

Таблиця 2.12

Дикція та артикуляція (ДА) (у %)

ДА	2005		2006		2007		2008		Разом	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
ХШМ	35	30	40	50	45	60	50	75	15	45
К-ПДХШ	33,3	30	40	46,7	46,7	50	50	56,7	16,7	26,7
МС (ХМУ)	25	37,5	50	62,5	62,5	75	75	87,5	50	50
БДМШ	30	30	41,7	50	50	58,3	66,6	83,3	36,6	53,3
МШМ № 1	40	35	45	50	50	60	5	75	15	40

Ця таблиця відображає зростання двох важливих критеріїв вокальної культури – артикуляції (виразний спів голосних) та дикції (чітка та правильна вимова приголосних під час співу) в учнів молодших класів шкіл мистецтв. Цього досягали такими двома методами:

- 1) чіткою вимовою тексту вокального твору;
- 2) вправами на розвиток культури мови (скоромовками, примовками, логопедичними вправами (додаток Б).

Для вироблення артикуляції та дикції викладач Мукачівської школи мистецтв № 1 імені С. Мартона Т. Тягур застосовує, наприклад, афоризм „голосні – ріка, приголосні – береги”, який містить не лише артикуляційний зміст, а й акустичний, орієнтуючи співака-початківця на те, щоб звук мав спрямування.

Таблиця 2.13

Атака звука (АЗ)(у%)

АЗ	2005		2006		2007		2008		Разом	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
ХШМ	30	35	40	45	45	55	50	65	20	30
К-ПДХШ	33,3	30	40	46,7	46,7	53,3	50	63,3	16,7	33,3
БДМШ	41,7	41,7	50	57,1	57,1	75	66,7	83,3	25	41,6
МС(ХМУ)	50	50	62,5	75	75	87,5	87,5	100	37,5	50
МШМ № 1	40	30	45	50	50	60	55	75	15	40

Від типу атаки залежить співацька техніка та створення художнього образу. Якщо для художньої мети навчений дорослий співак може використовувати різні атаки звука – м'яку, тверду, придихальну, то для дитячого співу рекомендують м'яку атаку, тому що в ній полягає головна профілактика молодого незміцнілого голосу, але за в'ялого звукоутворення та неточної інтонації доцільно використати тверду атаку, тобто спів на стакато. У цьому разі стає зрозумілим, що форсування звука неможливе.

Викладач вокалу Мукачівської школи мистецтв № 1 імені С. Мартона Т.Тягур для визначення та вироблення правильної атаки звука використовує прийом порівняння змісту та характеру творів (українська народна пісня в обробці К. Домінчена „Марина” та українська народна пісня в обробці Ф.Надененка „Дінь, дінь”).

Навички вироблення точного виконання ритму та темпу вокального твору входять до загальномузичного розвитку і здебільшого виробляються на заняттях сольфеджіо та фортепіано, але є суто вокальні нюанси, такі, як виконання голосом складних ритмічних груп – синкоп, пунктиру, четвертної з крапкою, форшлагу, групи шістнадцятих. Викладачі Кам'янець-Подільської хорової школи та Хмельницької школи мистецтв – І. Нетеча та І. Голоднюк відповідно до нашої методики на практиці використовували дидактичні картки з цими ритмічними групами, виділяли для роботи над ними 5–10 хвилин уроку, разом з учнем прописували динамічний план твору.

Таблиця 2.14

Емоційність та музикальність (В) (у %)

Ф	2005		2006		2007		2008		Разом	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
ХМШ	30	20	35	40	40	50	55	75	25	55
К-ПДХШ	26,7	23,3	33,3	40	40	46,7	46,7	56,7	20	33,4
БДМШ	30	25	41,7	50	50	66,7	58,3	75	28,3	50
МС(ДМШ)	37,5	37,5	50	75	75	87,5	87,5	100	50	62,5
МШМ № 1	25	30	35	40	40	50	55	65	30	35

У молодших класах на уроках сольного співу починають закладати основи музичальності та емоційності. Музичальність та емоційність (В) виховують за допомогою методу просторових уявлень, який допомагає виробляти вміння абстрагуватися у конкретній ситуації. Це неодмінна умова для вокаліста. Мета цього методу – розвиток образного мислення і творчої фантазії, а також розвиток уміння відчувати простір навколо себе та „вписуватись” у нього. Голос – це інструмент, на якому грають не руками, а головою. Тому мислення співака слугує головним „вихователем” його успіху. Уявити себе королем, а не бідняком – означає поліпшити тембр і силу свого голосу. Ось суть цього методу, і в педагогічній практиці слід звертатись до уяви учня, щоб позбавити його від затиску тіла. О. Лапко для налаштування учня на правильний стиль виконання старовинної арії Дж. Перголезе „Ах, зачем я не лужайка” на уроці читає вголос сонети Петрарки та Шекспіра. Вивчаючи у другому класі з сопрано твір А. Кос-Анатольського „Озерце в Карпатах”, демонструє фото та ілюстрації природи Карпат.

Таблиця 2.15

**Динаміка формування основ вокальної культури
за критерієм „Ступінь володіння елементарними вокальними
навичками” у вокальній студії ХМУ імені В. Заремби (у %)**

КОВК	2005		2006		2007		2008		Зростання	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
I	37,5	25	50	62,5	62,5	75	75	87,5	37,5	62,5
ВП	37,5	37,5	50	62,5	62,5	75	75	87,5	38,5	50
К	37,5	37,5	50	62	62	75	75	87	38,5	50
СД	30	25	37	50	50	75	62	87,5	32	62,5
ДА	25	25	50	62,5	62,5	75	75	87,5	50	52,5
АЗ	50	50	62	75	75	87	87	100	37	50
В	37,5	37,5	50	75	75	87,5	87,5	100	50	62,5

Таблиця 2.16.

Динаміка формування основ вокальної культури за критерієм „Ступінь володіння елементарними вокальними навичками” в експериментальних групах усіх шкіл (у%)

КВОВК	ХМШ		МС(ХМУ)		К-ПДХШ		БДМШ		МШМ № 1	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
I	25	35	37,5	62,5	16,6	36,7	25	53,3	25	62,5
ВП	15	45	38,5	50	16,7	20	25	53,3	15	35
К	20	35	38,5	50	16,7	29,9	33,3	59	20	40
СД	15	30	32	62,5	20	27,7	33,3	36,7	15	40
ДА	15	45	50	52,5	16,7	26,7	36,6	53,3	15	40
АЗ	20	30	37	50	16,7	33,3	25	41,6	15	40
В	25	55	50	62,5	20	33,4	28,3	50	30	35
Серед. ріст	19,3	39,3	41,9	57,1	17,6	29,7	29,4	49,6	19,3	41,7

Результати формувального експерименту за критерієм „Ступінь володіння вокальними навичками” зазначено в таблицях 2.15 та 2.16.

У середньому зростання в експериментальних групах становить у Хмельницькій школі мистецтв порівняно з контрольною групою 20 %, в музичній студії Хмельницького музичного училища імені В. Заремби – 15,2%, Кам’янець-Подільській хорівій школі – 12,1 %, Богодучівській ДМШ – 20,2 %, Мукачівській школі мистецтв № 1 – 22,4 %.

Таблиця 2.17

Показники рівнів за критерієм ОВК „Ступінь володіння елементарними вокальними навичками” (у%)

Критерій ОВК	Учні КГ (90 осіб)				Учні ЕГ (90 осіб)			
	Н	С	Д	В	Н	С	Д	В
Ступінь володіння елементарними вокальними навичками	11,1	36,8	28,8	23,3	3,3	18,9	36,7	41,1

Розглядаючи критерій „Міра здатності до сценічного втілення художнього образу вокального твору”, що виявляється у спроможності до емоційного-художнього показу під час прилюдного виконання слід наголосити на важливості правильного настрою дитини перед сольним виступом. Для цього педагог має знати всі тонкощі характеру і темпераменту свого підлеглого, резерви його нервової системи, досконало вивчивши особливості його психофізіологічних процесів. Учні дуже часто хвилюються перед виступом та багато втрачають через це. Ось чому педагог постійно повинен налаштовувати вихованця на публічний виступ.

Потрібно практикувати якомога більше таких виступів, щоб учень вільно себе почував перед аудиторією. Головне на сцені – спокійна, врівноважена поведінка, приємний вираз обличчя, плавні, органічні рухи відповідно до змісту виконуваного твору та очі, які „випромінюють світло”. Учень має усвідомлювати, що спів на публіці – це його робота, яку він повинен виконувати добре і показувати все те, що він уміє в цей момент.

Наприклад, учениця 2-го класу вокальної студії Хмельницького музичного училища М. Нечипорук (викладач Л. Гавриленко) довго не могла справитись з хвилюванням на сцені, яке заважало вдало розкрити її гарні природні голосові дані та показати роботу викладача. Викладач для подолання цього комплексу своєї учениці почала постійно залучати її до участі в концертах, які проходили в загальноосвітніх школах та училищі. Це дало змогу Марії побороти хвилювання та в кінці року вдало скласти іспит.

Ми зробили контрольний зріз на іспиті в кінці третього року навчання та отримали результати, подані у таблиці 2.18.

Таблиця 2.18

Рівні сформованості ОВК за критерієм „Міра здатності до сценічного втілення художнього образу вокального твору” (у %)

Критерій ОВК	Учні КГ (90 осіб)				Учні ЕГ (90 осіб)			
	Н	С	Д	В	Н	С	Д	В
Міра здатності до сценічного втілення художнього образу вокального твору	7,8	22,2	44,4	25,6	7,8	12,2	42,2	37,8

Одержані результати, підтверджують ефективність розробленої методики. 20 учнів контрольної групи перейшли до середнього рівня, 40 посіли достатній рівень, і тільки 23 учня впевнено себе почували на сцені. На відміну від них 34 учні ЕГ показали високу сценічну культуру під час іспиту, 38 – достатню, 11 – середню. Однаковий показник низького рівню (7 учнів) як у ЕГ так і в КГ засвідчив, що сформувати за три роки сценічну культуру у дітей молодшого шкільного віку неможливо. Цей процес має продовжуватися у старших класах.

Статистичний аналіз та узагальнення результатів експериментального дослідження забезпечили достовірну оцінку ефективності розробленої методики формування основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв і теоретично обґрунтованих педагогічних умов. Зіставлення у середньому процентного співвідношення кожного критерію дозволило зафіксувати базовий рівень сформованості ОВК в учнів молодших класів шкіл мистецтв. Результати впровадження запропонованої методики відображено в таблиці 2.19.

Таблиця 2.19

Динаміки сформованості основ вокальної культури молодших школярів

Рівень	Експериментальна група				Контрольна група			
	До початку експерименту		Наприкінці експерименту		До початку експерименту		Наприкінці експерименту	
	Абс.	%	Абс.	%	Абс.	%	Абс.	%
Високий	9	10	37	41,1	10	11,1	21	23,3
Достатній	23	25,6	34	37,8	22	24,4	27	30
Середній	38	42,2	16	17,8	37	41,1	31	34,4
Низький	20	22,2	3	3,3	21	23,4	11	12,3

Перевірка ефективності запропонованої методики формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв охоплювала проведення двох діагностичних зрізів (початкового та контрольного) в експериментальній та контрольній групах. Під час цієї роботи застосовували такі методи діагностики: опитування, спостереження, порівняльний та узагальнений аналіз результатів виконання вокальних завдань, виступів учнів на концертах та академічних концертах, за виведеними нами критеріями ОВК. Для обробки результатів дослідження найчастіше використовують статистичні методи. Для глибшого професійного аналізу використовують критерій Стьюдента. За допомогою цього методу проаналізуємо результати експерименту в середині кожної групи та між групами використовуючи дані з таблиці 2.19. Ми оцінювали відповіді та виконання учнів за 12-бальною системою, поданою у підрозділі 2.1., але для полегшення обрахування перевели 12-бальну систему у 5-бальну. Таблиця 2.20 містить показники балів, які набрали учні кожного рівню відповідно 5-бальній системі.

Таблиця 2.20

Рівні	Експериментальна група		Контрольна група	
	До початку експерименту	Наприкінці експерименту	До початку експерименту	Наприкінці експерименту
високий	45	185	50	105
достатній	92	136	88	108
середній	114	48	111	93
низький	40	6	42	22

Для аналізу результатів експериментальної групи, занесемо дані у робочу таблицю.

Таблиця 2.21

Розрахунок критерію Стьюдента для експериментальної групи

До початку експерименту x_i	Наприкінці експерименту y_i	Різниця показників $z_i = x_i - y_i$	$z_i - \bar{Z}$	$(z_i - \bar{Z})^2$
45	185	140	69	4761
92	136	44	-27	729
114	48	66	-5	25
40	6	34	-37	1369
$\bar{X}=72,75$	$\bar{Y}=93,75$	$\bar{Z}=71$		$\Sigma=6884$

Для розрахунку середніх показників використовуємо формули 2.1:

$$\bar{X} = \frac{\sum x_i}{n_x}; \quad \bar{Y} = \frac{\sum y_i}{n_y}; \quad \bar{Z} = \frac{\sum z_i}{n_z} \quad (2.1)$$

де x_i, y_i, z_i – варіанта

n_x, n_y, n_z – обсяг вибірки

Критерій Стьюдента розрахуємо за формулою 2.2

$$t_{\beta} = \frac{|\bar{Z}| \cdot \sqrt{n \cdot (n-1)}}{\sqrt{\sum (z_i - \bar{Z})^2}} \quad (2.2)$$

$$t_{\beta} = \frac{|71| \cdot \sqrt{4 \cdot (4-1)}}{\sqrt{6884}} = 2,96$$

Для підтвердження достовірності результатів потрібно визначити число ступенів свободи k :

$$k = 2(n-1) = 2(4-1) = 6$$

У педагогічних дослідженнях використовують рівні значущості:

1. Рівень 5% ($p=5\%$; $\alpha=0,05$).
2. Рівень 1% ($p=1\%$; $\alpha=0,01$).

З таблиці t-критеріїв визначимо, що результати достовірні за I порогом рівнів значущості.

Аналіз за допомогою критерію Стьюдента підтвердив, що експериментальна група показала значно кращі результати після експерименту.

Проаналізуємо результати контрольної групи. Перенесемо дані в робочу таблицю.

Таблиця 2.22

Розрахунок критерію Стьюдента для контрольної групи

До початку експерименту x_i	Наприкінці експерименту y_i	Різниця показників $z_i = x_i - y_i$	$z_i - \bar{Z}$	$(z_i - \bar{Z})^2$
50	105	55	26,75	715,56
88	108	20	-8,25	68,06
111	93	18	-10,25	105,06
42	22	20	-8,25	68,06
$\bar{X}=72,75$	$\bar{Y}=82$	$\bar{Z}=28,25$		$\Sigma=956,75$

Критерій Стьюдента розрахуємо за формулою 2.2:

$$t_{\beta} = \frac{|2825 \cdot \sqrt{4 \cdot (4-1)}}{\sqrt{95675}} = 3,16$$

В результаті аналізу підтверджено достовірність результатів за I порогом рівнів значущості.

Контрольна група також показала значно кращі результати по закінченню експерименту. Для аналізу результатів експериментальної та контрольної груп між собою сформуємо робочу таблицю.

Таблиця 2.23

Розрахунок критерію Стьюдента

Результат експериментальної групи	Результат контрольної групи
140	55
44	20
66	18
34	20
$\Sigma=284$	$\Sigma=113$

Для даного випадку використовується формула розрахунку критерію Стьюдента:

$$t_{\beta} = \frac{M_e - M_k}{S_{M_e - M_k}} \quad (2.3)$$

де M_e , M_k – середні арифметичні для експериментальної та контрольної групи;

$S_{M_e - M_k}$ – стандартна похибка різниці середніх арифметичних, яка розраховується за формулою:

$$S_{M_e - M_k} = \sqrt{\frac{SS_e + SS_k}{N_e + N_k - 2} \cdot \left(\frac{1}{N_e} + \frac{1}{N_k}\right)} \quad (2.4)$$

де SS_e , SS_k – сума квадратів відхилень від середньої арифметичної для експериментальної та контрольної груп, розраховується за формулою:

$$SS = \sum (x_i)^2 - \frac{(\sum x_i)^2}{N} \quad (2.5)$$

Використовуючи математичні методи обробки даних, сформулюємо статистичні гіпотези:

1. H_0 – головна, нульова гіпотеза, у якій висувається припущення, що експериментальна група немає переваг над контрольною.

2. H_1 – альтернативна гіпотеза №1 – припущення про перевагу експериментальної групи над контрольною та підтвердження гіпотези дослідження.

3. H_2 – альтернативна гіпотеза №2 – припущення про вагому перевагу контрольної групи над експериментальною.

Прийняття однієї з статистичних гіпотез та формулювання остаточного висновку здійснюють шляхом порівняння обчисленого значення критерію Стьюдента з його критичним значенням ($t_{кр}$).

Нульову гіпотезу відкидають за умови: $|t| > t_{кр}$.

Гіпотезу H_1 приймають, якщо $t > t_{кр}$,

Гіпотезу H_2 – у решті випадків (рис. 2.1).

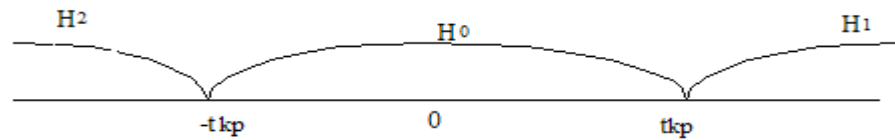


Рис. 2.1. Прийняття гіпотези

Для визначення $t_{кр}$ необхідно розрахувати число ступенів свободи (k) за формулою:

$$k = N_e + N_k - 2 \quad (2.6)$$

Використовуючи дані таблиці 4 розрахуємо всі необхідні показники:

$$SS_e = 27048 \frac{284}{4} = 6884$$

$$SS_k = 4149 \frac{113}{4} = 95675$$

$$S_{M_e - M_k} = \sqrt{\frac{6884 + 95675}{4 + 4 - 2} \cdot \left(\frac{1}{4} + \frac{1}{4}\right)} = 2556$$

$$t_{\beta} = \frac{71 - 2825}{2556} = 1,67$$

$$k = 4 + 4 - 2 = 6$$

Використовуючи таблицю t-критеріїв Стьюдента робимо висновок, що дані є достовірними за I порогом значущості. Розраховане значення критерію більше за критичне, тобто гіпотеза дослідження є підтвердженою – результати експериментальної групи переважають контрольні.

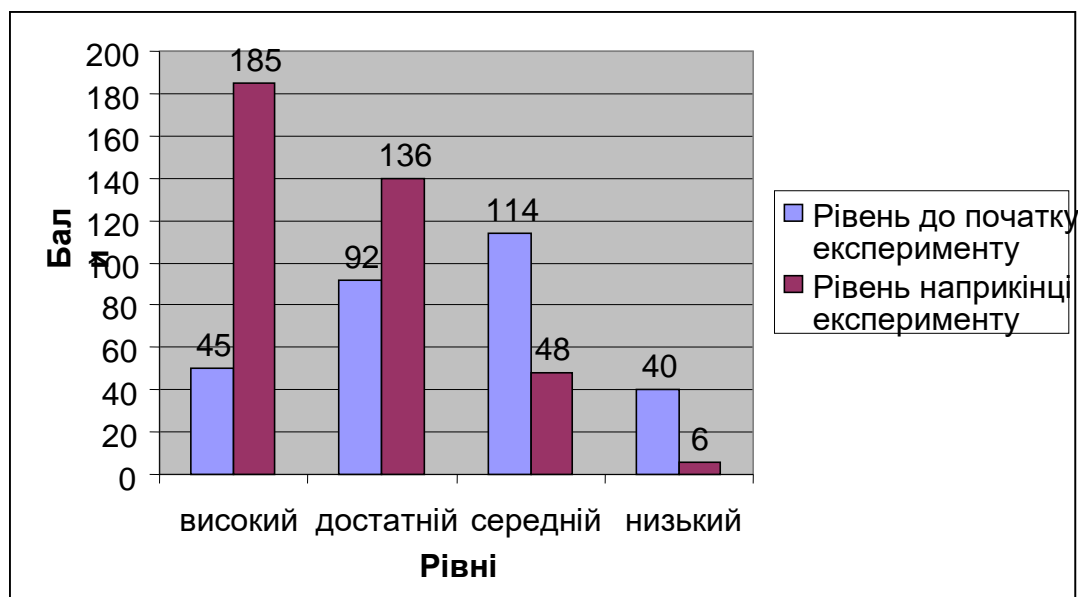


Рис.2.2. Порівняння динаміки формування основ вокальної культури молодших школярів в експериментальній групі

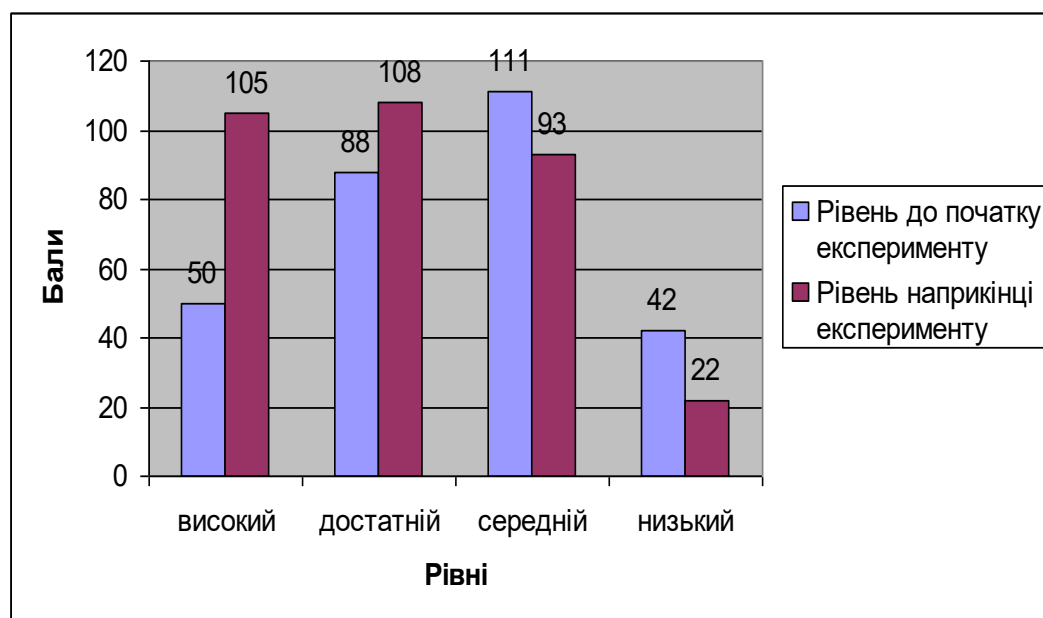


Рис.2.3. Порівняння динаміки формування основ вокальної культури молодших школярів в контрольній групі

Отже, за результатами формувального експерименту доведено правомірність висунутих завдань експерименту, а саме: потребу формування основ вокальної культури у молодших школярів на уроках індивідуального вокалу, підтверджено правомірність визначених педагогічних умов формування ОВК. Весь хід дослідницької роботи та її результати засвідчили ефективність методики формування основ вокальної

культури молодших школярів та доцільність її впровадження у навчальний процес позашкільних закладів освіти та застосування у гуртковій й позакласній роботі загальноосвітніх шкіл.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Анкетування та усне опитування викладачів під час проведення констатувального експерименту у початкових спеціалізованих мистецьких закладах виявило такі проблеми:

- гостру потребу у професійних викладачах академічного співу;
- незабезпеченість шкіл науково-методичною літературою та технічним оснащенням, вокально-педагогічним репертуаром з сольного співу, україномовними програмами, методикою вокального навчання і виховання дитячого голосу;
- малий попит на заняття академічним співом;
- недостатня зацікавленість, підтримка та пропаганда академічного співу.

Констатувальний експеримент дав змогу визначити суть означеної проблеми з формування основ вокальної культури. Майже половина учнів молодших класів шкіл мистецтв на початку експерименту знаходилися на середньому рівні (41,1% КГ та 42,2% ЕГ). Перевага середнього рівня пояснюється тим, що на вокальний відділ шкіл мистецтв вступають діти, які вже мають природні голосові дані, але їх вокальні навички та вміння потребують професійного виховання. Перевага низького рівня над високим спричинена тим, що більшість вступників не володіє співом кантілена, їхнє виконання характеризується неточністю інтонації, в'ялою дикцією та непевною атакою звука, не вихована художньо-виконавська культура.

Для вирішення цих проблем ми створили методичку, яка складається з таких етапів: *організаційно-мотиваційного* – присвяченого створенню позитивної мотиваційної установки до розвитку власного голосу дітей

молодшого шкільного віку, накопичення у них відповідних знань та слухових уявлень, *усвідомлено-дієвого* – етапу формування вокальних навичок, *художньо-орієнтованого* – спрямованого на творче застосування учнями отриманих знань і вмінь в умовах прилюдного виконання .

Концептуальною ідеєю нашого дослідження є створення методики формування основ вокальної культури, яка базується на досвіді національної вокально-естетичної спадщини з використанням творів українських композиторів.

Педагогічними умовами, які ми розглядаємо як структурний компонент методики формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв, було визначено:

- створення позитивної атмосфери навчання в класі сольного співу.
- здійснення систематичного педагогічного впливу на вокально-художній розвиток молодшого школяра у єдності із постійним спонуканням його до самоконтролю і самооцінки.
- проведення занять у поєднанні із слуханням та аналізом зразків вокальної музики.
- розширення обізнаності у вокально-педагогічному репертуарі у єдності із піклуванням про збереження в учнів індивідуальних художніх нахилів.
- постійна спрямованість учня на оприлюднення результатів вокально-художньої роботи.

Аналіз результатів формувального експерименту дає змогу стверджувати про ефективність розробленої нами методики.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що створену методику можна впроваджувати в практику роботи не тільки шкіл мистецтв, а й усіх закладів початкової спеціалізованої мистецької ланки, в яких у навчально-виховний процес включають уроки сольного співу, це – гімназії, коледжі, ліцеї мистецтв, музичні студії при середніх спеціальних та вищих навчальних закладах, а також у загальноосвітніх школах. Запропоновану

методику можна використовувати у середніх спеціальних та вищих навчальних закладах як мистецьких, так і педагогічних у викладанні дисциплін „Методика навчання співу”, „Охорона дитячого голосу”, „Сольний спів“, „Постановка голосу“, у проведенні педагогічної та виконавської практики.

Результативність проведеної дослідно-експериментальної роботи перевіряли на основі порівняльного аналізу рівнів сформованості основ вокальної культури молодших школярів контрольної та експериментальної груп. Отримані дані доводять істотне збільшення кількості учнів в експериментальній групі з високим (на 31,1%) та достатнім (на 12,2%) рівнями, що значно переважає аналогічні показники у контрольній групі (на 12,2 % та 5,6 % відповідно).

Матеріали другого розділу висвітлені автором у наступних статтях: [46, 48, 49, 51].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У дисертації викладено теоретичне узагальнення та запропоновано практичне вирішення проблеми формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв. Спираючись на здобутки вітчизняної музично-педагогічної спадщини у галузі вокального виховання дітей молодшого шкільного віку, систематизовано критерії виміру основ вокальної культури, розкрито сутність поняття „основи вокальної культури“, розроблено та апробовано методику формування основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв. Результати проведеного дослідження дали змогу зробити такі висновки:

1. Аналіз науково-методичної розробки проблеми розвитку дитячого голосу дав можливість визначити недостатнє вивчення проблеми формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв, обґрунтувати потребу дослідження педагогічних умов і розробки методики формування основ вокальної культури у класі сольного співу.

2. Спираючись на здобутки вітчизняної музично-педагогічної спадщини у сфері вокального виховання дітей молодшого шкільного віку, розкрито сутність поняття „основи вокальної культури”. Основи вокальної культури – це здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності елементарних знань з вокального мистецтва та виконавських навичок. Вироблення основ вокальної культури слугує підґрунтям майбутнього професіоналізму та розвитку особистості дитини. Вокальна культура вимагає втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності вокально-виконавських навичок, які характеризуються точною інтонацією; відповідною атакою звука; правильним диханням; кантиленою, високою співацькою позицією, чіткістю вимови приголосних та виразною артикуляцією; точністю передачі ритмічного малюнка, темпу; вільним та природним звукоутворенням; правильним фразуванням; емоційністю та музикальністю виконання; тембральним забарвленням звука; відчуттям стилю виконуваного твору;

художньо-виконавською культурою. Основи вокальної культури включають такі компоненти: організаційно-мотиваційний, когнітивно-інформаційний, оцінювально-слуховий, усвідомлено-дієвий, виконавсько-творчий.

3. Відповідно до визначених структурних компонентів основ вокальної культури розроблено критерії й показники їх сформованості: ступінь сформованості позитивного ставлення до розвитку власного голосу (нагромадження музичних та вокально-слухових вражень, систематичні заняття співом, розвиток власного голосу); ступінь засвоєння елементарних знань з вокального мистецтва (знання будови голосового апарату; обізнаність з елементарними поняттями вокальної методики та вокального мистецтва; вміння класифікувати дитячі голоси); міра здатності до правильного слухового оцінювання якості звучання власного голосу та голосу інших (постійний слуховий контроль за якістю звука, здатність адекватно оцінити виступ іншого); ступінь володіння елементарними вокальними навичками (правильне відтворення вокальної мелодії, перевага головного резонування, переважне використання нижньореберного-діафрагмального дихання, точна атака звука, вміння „тягнути звук”, виразне відтворення змісту твору, емоційне і музикальне виконання вокального твору); міра здатності до сценічного втілення художнього образу вокального твору (спроможність до емоційного-художнього показу під час прилюдного виконання; здатність до перевтілення й передачі художнього образу).

4. Визначено стан сформованості основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв. Низький рівень переважає над високим удвічі. Майже половина учнів молодших класів шкіл мистецтв на початку експерименту знаходилися на середньому рівні (41,1% КГ та 42,2% ЕГ). Перевага середнього рівня пояснюється тим, що на вокальний відділ шкіл мистецтв вступають діти, які вже мають природні голосові дані, але їх вокальні навички та вміння потребують професійного виховання. Причини переваги середнього рівня сформованості основ вокальної культури у школах мистецтв пояснюються браком програм та дієвих методик, недостатнім

технічним оснащенням та забезпеченням вокально-педагогічним репертуаром, незабезпеченість викладачами вокалу. Серед найпоширеніших недоліків у молодших школярів виявлено такі, як незнання елементарних понять з вокального мистецтва, відсутність слухового контролю за якістю звука. Більшість учнів не володіє кантиленим співом, їхнє виконання характеризується неточністю інтонації, в'ялою дикцією та непевною атакою звука. Під час прилюдних виступів вони демонструють відсутність емоційної передачі змісту виконуваного твору та низьку художньо-виконавську культуру.

5. Запропонована методика має визначене концептуальне положення, яке відрізняє її від існуючих методик – формування основ вокальної культури на національних здобутках. У розробленій методиці визначено мету, завдання, методи та прийоми формування основ вокальної культури молодших школярів шкіл мистецтв. Методика складається з трьох етапів: організаційно-мотиваційного, усвідомлено-дієвого та художньо-орієнтованого, відповідно до яких упорядковано методи. Педагогічними умовами визначено: створення позитивної атмосфери навчання на уроці сольного співу, здійснення систематичного педагогічного впливу на вокально-художній розвиток молодшого школяра в єдності із постійним спонуканням його до самоконтролю і самооцінки, постійна спрямованість учня на оприлюднення результатів вокально-художньої роботи, проведення занять у поєднанні із слуханням та аналізом зразків вокальної музики, розширення обізнаності у вокально-педагогічному репертуарі в єдності із піклуванням про збереження в учнів індивідуальних художніх нахилів.

Застосування розробленої методики формування основ вокальної культури позитивно вплинуло на зміни в ієрархії визначених рівнів. Так, якщо до проведення експерименту високого рівня сягали 10% досліджуваних експериментальної групи, то після проведення експерименту їхня кількість збільшилася до 41,1%. Низький рівень помітно зменшився від 22,2% до 3,3%. Це свідчить про ефективність запропонованої методики формування основ

вокальної культури та доцільність її використання у навчально-виховному процесі шкіл мистецтв.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що створену методику можна впроваджувати в практику роботи не тільки шкіл мистецтв, а й усіх закладів початкової спеціалізованої мистецької ланки, в яких у навчально-виховний процес включають уроки сольного співу, це – гімназії, коледжі, ліцеї мистецтв, музичні студії при середніх спеціальних та вищих навчальних закладах, а також у загальноосвітніх школах. Запропоновану методику можна використовувати у середніх спеціальних та вищих навчальних закладах як мистецьких, так і педагогічних у викладанні дисциплін „Методика навчання співу”, „Охорона дитячого голосу”, „Сольний спів“, „Постановка голосу“, у проведенні педагогічної та виконавської практики.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів визначеної проблеми. Подальшого вивчення потребують питання екстраполяції висновків цієї роботи на інші вікові групи та на зміст викладання дисциплін „Музика”, „Музичне мистецтво” у загальноосвітній школі й „Методики навчання співу” у вищих навчальних закладах I-II рівнів акредитації.

ДОДАТКИ

Додаток А

Анкета-опитування викладачів шкіл мистецтв

1. Який навчальний заклад Ви закінчили?.....
.....
2. За якою спеціальністю?.....
.....
3. Скільки років працюєте в школі?.....
4. Який викладаєте предмет?.....
.....
5. Чи обов'язкове, на Вашу думку, в школі мистецтв викладання такого предмета як „сольний спів”?.....
6. На якому рівні у Вашій школі викладають вокал:
естрадний.....
народний.....
академічний.....
7. Причини, якщо рівень не високий?.....
.....
8. За якою програмою з вокалу Ви займаєтесь?.....
.....
9. Чи важливі знання з основ вокальної культури для молодших школярів у їх подальшій професіоналізації?
.....
.....
10. Чи важливі знання з основ вокальної культури для естетичного, ширше особистісного росту дітей молодшого шкільного віку?
.....
.....
11. Назвіть, на Вашу думку, кілька ознак основ вокальної культури молодших школярів?
.....
.....
.....

Додаток А1

Анкета-опитування учнів шкіл мистецтв молодшого шкільного віку

1. У якому класі Ти навчаєшся ?.....
2. Чи подобається Тобі співати? Якщо так, то чому?.....
.....
.....
3. Яким співом Ти хотів би займатись у школі мистецтв?.....
академічним.....
естрадним.....
народним.....
4. Чи потрібно дітям Твого віку розвивати співацький голос? Якщо так, то чому?.....
.....
.....
5. Основи вокальної культури. Що включає в себе це поняття? (Твоя думка).....
.....
.....
.....
6. Який співак на сцені тобі б сподобався?.....
.....
.....
.....
7. Чи хотів би Ти в подальшому житті стати професійним співаком?.....
8. Ким Ти плануєш стати?.....
9. Чи буде у Твоєму житті місце для пісні?.....
.....

Додаток А 2

Опитувальний лист для батьків,
діти яких навчаються у класі сольного співу

1. Ім'я та прізвище дитини.....
2. Ваш соціальний статус
3. Чому Ви віддали на навчання свою дитину в клас сольного співу?.....
.....
.....
4. Що дає дитині навчання в школі мистецтв?.....
5. Чи задоволені Ви викладанням дисципліни “Сольний спів“?.....
.....
.....
6. Що змінилося у характері Вашої дитини від того часу, як вона почала займатись вокалом?.....
7. Чи маєте бажання, щоб Ваша дитина у майбутньому присвятила себе музиці?
-
-
-

Додаток А 3

Опитувальний лист для адміністрації шкіл мистецтв

1. Скільки дітей навчається в школі?.....
 2. Який процент учнів займає клас сольного співу?.....
 3. Назвіть досягнення учнів-вокалістів Вашої школи.....
.....
 4. За якою програмою викладають дисципліну „Сольний спів“?.....
.....
 5. Які педагогічні умови створено для роботи в класах сольного співу?.....
.....
.....
 6. Чи відповідає матеріальне забезпечення Вашої школи сучасним вимогам?
.....
.....
 7. У чому причини недостатнього рівня формування основ вокальної культури у Вашій школі? (Ваша думка).....
.....
.....
 8. Чи проводиться робота з батьками з питань охорони та збереження дитячого голосу?.....
.....
 9. Що плануєте щодо розширення роботи відділу “Спів“?.....
.....
- Школа....., посада.....

Додаток Б

1. Вправи на вироблення вокального дихання:

- рахувати від одного до двадцяти на одному диханні;
- прочитати вірш на одному диханні

Крутими верховинами
 Барвистими долинами
 Лугами, сінокосами
 Гаями стоголосими
 Степами, перелогами
 Широкими дорогами
 Барвінками уквітчана,
 Піснями закосичена
 Гучна, ясна, красна
 Іде весна.

2. Вправи на розвиток чіткої дикції та виразної артикуляції:

- бі, би, бе, ба, бо, бу, ві, ви, ве, ва, во, ву, гі, ги, ге,
 га,го,гу,ді,ди,де,да,до,ду,жі,жи,же,жа,жо,жу,зі,зи,зе,за,зи,за,зо,зу,кі,ки,ке,ка,к
 о,ку,лі,ле,ли,ла,ло,лу,мі,ми,ме,ма,мо,му,ні,ни,не,на,но,ну,пі,пи,пе,па,по,пу,рі,
 ри,ре,ра,ро,ру,сі,си,се,са,со,су,ті,ти,те,та,то,ту,фі,фи,фе,фа,фо,фу,хі,хи,хе,ха,х
 о,ху,ці,ци,це,ца,цо,цу,чі,чи,че,ча,чо,чу,ші,ши,ше,ша,шо,шу,щі,ще,ща,що,щу;
- піббі, пибби, пєббе, пабба, поббо, пуббу, бббін,бббин,бубен,бубон,бббун;
- Прийшов Прокіп – кипів окріп, пішов Прокіп – кипів окріп, як при Прокопі
 кипів окріп, так і без Прокопа, кипів окріп;
- На дворі трава, на траві дрова, раз дрова, два дрова, три дрова;
- Наш паламар усіх паламарів перепаламарював, нашого паламаря ні один
 паламар не перепаламарює;
- Ходить перепел перед перепелятами зі своєю перепелихою;
- Карл у Клари украв коралі, Клара у Карла украла кларнет;

- Вибіг Гришка на доріжку, на доріжці сидить кішка, взяв з доріжки Гришка кішку – хай спіймає кішка мишку;
- Стоїть піп на попі – ковпак на попі, копна під попом, піп під ковпаком;
- Микито, чи це ти, чи це не ти, Микито, чи це ти, чи це не ти, Микито, чи це ти, чи це не ти?;
- Ми ходили дещо, говорили про що, тільки коли я хоч абищо.

Додаток В

РОЗСПІВКИ

№ 1. Вправа виконується закритим ротом з метою пробудження головного резонування

1

кря - кря - кря. Дзень - дзе - лень.

№ 2. Вправа на знаходження правильного співацького тону, розвиває дихання та виробляє навичку „тягнути” один звук з точною інтонацією

2

му - му - му, мо-ло-ка ко - му?

№ 3. Вправа на вирівнювання звучання та „округленість” голосних

3

Дя - ку - є - мо.

№ 4. Вправа на вироблення легато на гамоподібному русі до низу зі збереженням високої позиції звуку.

4

Со - неч - ко мо - є.

№ 5. Вправа на розвиток кантилени на мажорному тризвучі, та навички „пролиття” верхнього звука

5

Мо - я ро - о - за.

№ 6. Вправа на розвиток рухливості голосу на діапазоні квінти та на вироблення чіткої дикції.

6

На гор-бо-чок під-ня-лись, до-до-му ско-ти-лись.

№ 7. Вправа на активізацію точної атаки звука побудована на принципі будування скачку в одній позиції

7

ма - - - - мі

№ 8. Вправа на звуконаслідування та на чергування двох видів вокалізації: стакато та кантিলени

8

Ку - ку, ку - ку, чу - ти в ліс - ку.

№ 9. Вправа на розвиток рухливості голосу та вироблення твердої атаки звука

9

льо - - - - льо

Додаток Д

ПОСПІВКИ

1 
 Ко-тик ма - ленький вуш-ка бі - ленькі.

2 
 Ї - жачок, ї - жачок, в ньо-го з го-лок ко-жушок.

3 
 До-мі - ре, до-мі - ре, че-ре - паш - ка пов - зе.

4 
 Ве-се-ло, ра-діс-но нам ве-сел-ка ся - є.

5 
 Бджі-лка лі - та - є, мед нам зби-ра - є.

6 
 Це го-динник на сті-ні і вдень, і вночі. Роз-мов-ля - є на-ми так: "Тік-так - тік - так".

7 
 ї - жак яб-луч-ка зби-ра - є, та на зи-му їх хо-ва-є.

8 
 Жу-рав-лі ле-ті - ли, криль-ми ло-по-ті - ли: жух-жух-жух, пих-пих-пих, а по-тім звук стих.

9 
 Ду-же смачні со-ки, пий же-бо, нів-ро - ку. Хай ру-м'я-нить лич-ко гро-но не-ве-лич-ке.

10 
 За рі - ко - ю, за го - ро - ю, йхо - дять зай - ці че - ре - до - ю.

11 
 Йди, те - лят - ко, йди, йди, йди, йди ма - лень - ке, ди - би, ди.

12 
 Со - ло - вей - ко га - ї, ве - се - ло спі - ва - є. Сон - це зуст - рі - ча - є, сон - це про - вод - жа - є.

13 
 Помірно Швидко
 Ніч - ніч. Клич - клич. Йду - йду. Туп - туп. Дуб - дуб. Луп - луп. Дзень - Дзень. День!

14 
 Гу - си, гу - си до во - ди: "За - раз, за - раз! Ги - ги - ги! Го - го - го - го! Гу - гу - гу - гу,

15 
 гі - гі - гі - гі, га - га - га - га, ге - ге - ге - ге, так!"

16 
 Стримано
 Мі - мо - ма - мо - йді - мо - стань - мо - тут - тут - тут так.

17 
 Вор - ко - ті - ли, стре - ко - ті - ли, вор - ко - ті - ли, стре - ко - ті - ли кур - ча вкра - ли, та зле - ті - ли.

Додаток Е

Вокалізи

Молодший вік (I-III класи)

№1

Ф. Абт (1819-1885)

Moderato

Ми ре до ре ми фа ми соль ля

6 си ля соль фа соль соль ля си до си ля

11 соль фа ми ми ре ми фа соль соль фа ми ре до.

Moderato

№2

P. Воронін
О. Вороніна

Спокійно



mf

mp

7

7

14

14

№3

P. Воронін
O. Вороніна

Пожвавлено

The musical score is written for voice and piano. It is in the key of D major (indicated by two sharps) and 3/4 time. The piece is titled "Пожвавлено" (Pozhvaleno) and is composed by P. Voronin and O. Voronina. The score is divided into three systems. The first system begins at measure 8, the second at measure 7, and the third at measure 13. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include mezzo-forte (mf) and forte (f). The piece concludes with a double bar line at the end of the third system.

№4

Moderato

фа ля соль соль си

p Moderato

4

ля ре до си ля

7

соль ми ре до соль

10

до фа ре

10

13

ре до си ля до си ре соль фа ля соль фа

13

№7

P. Воронін
O. Вороніна

Помірно

mf

mp

mf

mf

1. 2.

dim.

dim.

№4

Ф. Абт

Molto moderato, con potamento

фа ми соль фа ля соль фа ми ре

Molto moderato, con potamento

8 до до ре ми фа фа соль ля соль ля си

16 <до до си ля ля соль фа фа ми ре до до ре ми фа

dim.

dim.

№5

Ф. Абт

Andante

до си ля соль ми соль фа ми ре до ми ре ми фа ре

Andante

ми фа соль соль ля си до до си до ре си до ре до си ля соль ми

соль фа ми ре до ми фа соль ля ля соль фа ми ми фа соль ля си до

rit.

rit.

№8

Г. Панофка

Allegretto

The musical score is presented in three systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegretto'. The first system (measures 1-5) features a violin melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, ending with a half note E5. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 6-11) shows the violin melody continuing with a half note D5, a quarter rest, a half note E5, and a quarter note F#5. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. The third system (measures 12-17) shows the violin melody with a half note G#5, a quarter rest, a half note A5, and a quarter note B5. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte) throughout the piece.

2

18

p

18

p

24

p

24

p

30

rit.

f

30

Додаток Ж

Пісні на звуконаслідування для "гудівників"

Зозуля

Музика М. Красева
Слова М. Клокової

Досить швидко

Зам - рі - я - ну спі - ван - ку, схо - вав-шись хо - лод - ку, спі - ва зо - зу - ля зран - ку: "Ку - ку! Ку - ку!" Там ро-си, як пер - ли - ни бли - щать на мо - ріж -

2
16

ку. Зо - зу - лі піс - ня ли - не: "Ку - ку! Ку - ку!"

p

p

Осінь грає на дуду

Музика В. Костенка
Слова І. Кульської

Не поспішаючи

А хто у на-шо-му са-ду сьо-год-ні гра-є

p

mf

p

на ду-ду? Ой, ду-ду! Ой, ду-ду! О-сінь гра-є на ду-ду! Ой, ду-ду!

mf

f

mf

f

Ой, ду-ду! О-сінь гра-є на ду-ду! А на ду-ду!

1.2.

3.

mf

А хто у нашому саду
Сьогодні грає на дуду?
Ой, ду-ду! Ой, ду-ду!
Осінь грає на дуду!

А хто із яблуньок та слив
Барвисте листя обтрусив?
Ой, ду-ду! Ой, ду-ду!
Осінь грає на дуду!

А хто колише сад: «Засни,
Дрімай спокійно до весни!»
Ой, ду-ду! Ой, ду-ду!
Осінь грає на дуду!

** дві останні стрічки повторюються двічі*

Годинник

Муз. М. Кульбовського

Сл. Л. Савчук

Allegro

Тік - так! Тік - так! На сті - ні,

на сті-ні. То го - дин - ник лі - чить час день при дні, день при дні.

- Тік-так! Тік-так! -
 На стіні, на стіні.
 То годинник лічить час
 День при дні, день при дні.

Бігла стрілочка велика
 І мала, і мала,
 Погляда, котра година
 Вже прийшла, вже прийшла.

Хлюп, хлюп, водиченько

Музика Ю. Рожавської
Слова Г. Бойка

Не швидко. Весело

5

Ми бу - ли на річ - ці, гра-лись на тра - ви - ці, по - тім роз - дя -

5

10

га - лись, ве - се - ло ку - па - лись, ве - се - ло, ве - се - ло,

10

2
15

ве - се - ло ку - па - лись. Хлюп, хлюп, во - ди - чень - ко, хлюп, хлюп,

15

20

на ли - чень - ко, і на руч - ки, і на ніж - ки, хлюп, хлюп, хлюп.

20

25

1. Хлюп, хлюп, хлюп!

2. Хлюп, хлюп, хлюп!

25

2. На піску лежали
Дружно загоряли
Після загорання
Знов було купання
Знов було, знов було
Знов було купання!

ДОДАТОК 3

Орієнтовний вокально-педагогічний репертуар

І–ІІ класи

Твори вітчизняних композиторів-класиків

Високі голоси

1. Українська народна пісня в обр М. Лисенка „Ой піду я до млина”
2. Українська народна пісня в обр М. Лисенка „А вже весна”
3. Українська народна пісня в обр К. Домінчена „Вербовая дощечка”
4. Українська народна пісня в обр К. Домінчена „Дінь, дінь”
5. Українська народна пісня в обр К. Домінчена „Ходить сонко по вулиці”
6. Українська народна пісня в обр К. Стеценка „Журавель”
7. Українська народна пісня в обр. Я. Степового „Зайчику, зайчику”
8. Українська народна пісня в обр. Я. Степового „Ой ходила дівчина бережком”
9. Українська народна пісня в обр Л. Ревуцького „Прийди, прийди, сонечко”
10. Українська народна пісня в обр Л. Ревуцького „Іди, іди, дощику”
11. Українська народна пісня в обр Л. Ревуцького „Ой єсть в лісі калина”
12. Українська народна пісня в обр Л. Ревуцького „Подольночка”
13. Українська народна пісня-гра в обр В. Верховинця „Рій гуде”
14. Укр. нар. пісня в обр. М. Дремлюги „Як діждемо літа”
15. А. Кос-Анатольський. „Мурашка”
16. А. Кос-Анатольський „Виноград”

Твори зарубіжних та сучасних композиторів України

1. М. Балема, сл. П. Карася „Лелека”
2. М. Балема, сл. А. Пасічника „Топі, топі...”
3. М. Балема, сл. А. Пасічника „Котик”
4. В. Верменич „Повертайся ластівко”
5. Л. Бетховен, сл. Г. Гете „Сурок”
6. О. Толстікова, сл. О. Лихогляд „Дощик”
7. О. Толстікова, сл. О. Лихогляд „Лисичка і їжачок”

8. Є. Карпенко, сл. В. Кухалашвілі „Я уже дорослий”
9. Є. Карпенко, сл. І. Муратова „Ми з Оверком дружимо”
10. М. Кармінський, сл. С. Єфремова „Новорічна”
11. М. Кармінський, сл. В. Кудрявцевої „Літо”
12. І. Кириліна, сл. П. Воронька „Засмутилось кошеня”
13. Ж. Колодуб, сл. А. Драгомирецького „Перший раз у перший клас”
14. В.А. Моцарт, обр. Коле „Рассказать ли в тишине”
15. В. Шаповаленко, сл. О. Олеся, переклад з рос. Т. Волгіної „Дощик”

Твори сучасних українських композиторів

Низькі голоси

1. Укр. нар. пісня в обр. М. Лисенка „Ой джигуне джигуне”
2. О. Толстікової, сл. Л. Браверман „Музиканти”
3. О. Толстікової, сл. Л. Браверман „Щедрий ведмідь”
4. О. Толстікової, сл. О. Лихогляд „Наша Батьківщина”
5. Ж. Колодуб, Н. Забіла „Курчата”
6. Ж. Колодуб, Д. Чередниченко „Два ведмеді танцювали”
7. Є. Карпенко, сл. А. Костецького „Дощик”

Ансамбль

Тосі-тосі (Віночок подільських дитячих пісень) обр. М. Балеми

III–IV класи

Твори зарубіжних та сучасних вітчизняних композиторів

Високі голоси

1. М. Балема, сл. М. Воньо „Рідна калина моя”
2. Є. Брилін, сл. І. Ільченко „Чому мені не везе?”
3. М. Завалішина, сл. М. Стельмаха „Ми любимо весну”
4. М. Завалішина, сл. Н. Забіли „Годинник”
5. М. Завалішина, сл. Я. Зіскінда „Будиночок краси”
6. Є. Карпенко, сл. В. Степанова, переклад М. Гриценка „Іде, іде ворона”

7. Є. Карпенко, сл. Т. Коломієць „Ліпим бабу снігову”
8. Є. Карпенко, сл. В. Скомаровського „Сліди”
9. Є. Карпенко, сл. А. Костецького „Грудень”
10. М. Кармінський, сл. В. Левіна „Веселий поїзд”
11. М. Кармінський, сл. М. Познанської „Журавлики”
12. І. Кириліна, сл. П. Воронька „Засмутилось кошеня”
13. А. Кос-Анатольський „Сестричка Марійка”
14. А. Кос-Анатольський „Журавлик”
15. Ю. Рожавська, сл. Г. Бойка „Конвалія”
16. М. Дремлюга, сл. Д. Луценка „Чорногуз”
14. Н. Рубальська „Пісня річечки”
15. Б. Фільц „Берізки по коліна у воді” із циклу „Весняні сценки”
16. Моцарт В., сл. Кр. Овербека „Сум по весні”
17. М. Чембержі, сл. В. Малишка „Колискова для мами”
18. М. Чембержі, сл. В. Крищенко „Останній дзвінок”

Низькі голоси

1. М. Балема, сл. М. Вонь і П. Карся „Козацькому роду нема переводу”
2. А. Скарлатті „Ах, нет сил сносити терзанья”
3. Я. Степовий, сл. В. Пачовського „Я молодий веселий птах”
4. Я. Степовий, сл. Т. Шевченка „Зоре моя вечірня”
5. Ф. Колесса „Стоїть явір”
6. Укр. нар. пісня в обр. А. Єдлиčka „Задумала вража баба”
7. О. Толстікова, сл. О. Лихогляд „Кіт Васька”
8. Є. Брилін „Великий і малий”
9. А. Кос-Анатольський „Помідорчик”
10. М. Балема, сл. П. Карся „Одуд грає на дуду”
11. Л. Дичко „Весна”
12. І. Кириліна, сл. П. Воронько „Не такий апельсин”
13. В. Шаповаленко „Нам без книг ніяк не можна”

14. Ю. Рожавська „Кульбаба”
15. М. Дремлюга, сл. М. Познанської „Мій квітник”
16. К. Мясков, сл. В. Скомаровської „Сплять над озером ялинки”
17. К. Мясков, сл. Т. Ковалевської „Буратіно”
18. Л. Авдієнко, перекл. з рос. В. Грінчака „Їжачок”
19. М. Завалішина, сл. О. Ющенко „Моя таємниця”

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абт. Ф. Школа пения: сб. упражнений для голоса и фортепиано / Ф. Абт; сост. Г. Тиц. — М. : Сов. композитор, 1960. — 35 с.
2. Абдуллин Э. Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе: пособ. для учителя / Э. Б. Абдуллин. — М. : Просвещение, 1983. — 112 с.
3. Алєйніков М. М. Розвиток музично-творчих здібностей молодших школярів у ігровій діяльності (на матеріалі ДМШ та музичних студій): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики” / Алєйніков М. М. — К. : Київський державний інститут культури, 1995. — 26 с.
4. Азарова Л. Г. Формирование вокально-речевой культуры студентов педвуза: дис. канд. пед. наук : спец. 13.00.01 / Азарова Л. Г. — Луганск, 1994. — 148 с.
5. Антонюк В. Г. Постановка голоса: навч. посіб. для вищих муз. навч. закл / В.Г. Антонюк. — К. : Українська ідея, 2000. — 68 с.
6. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей. — К. : Поліфаст, 1999. — 23с.
7. Антонюк В. Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект: дослідницька праця / В. Г. Антонюк. — К. : Українська ідея, 1999. — 24 с.
8. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект: наукове дослідження / В. Г. Антонюк. — К. : Українська ідея, 1999. — 24 с.
9. Античная музыкальная эстетика / [Вступление. Очерк и собр. текстов проф. А. Ф. Лосева]. — М. : Госмузизд., 1960. — 303 с.
10. Академія Музичної еліти України. Історія та сучасність: До 90-річчя НМАУ. — К. : Муз. Україна, 2004. — 560 с.

- 11.Аліксійчук О. С. Дитячий фольклор Поділля (антологія народної творчості) / О. С. Аліксійчук. — Кам'янець-Подільський. : Кам'янець-Поділ. держ. ун-т, 2006. — ч.2 — 60 с.
- 12.Аліксійчук О. С. Морально-естетичне виховання учнів в початкових класах засобами української народної музики / О. С. Аліксійчук — Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Поділ. держ. ун-т, 2004. — 124 с.
- 13.Амонашвілі Ш. О. Школа життя. Трактат про початковий ступінь освіти, заснований на принципах гуманно-особистісної педагогіки / Ш.О.Амонашвілі.; [пер. з рос.]. — Хмельницький. : Подільський культурно-просвітительський центр ім. М. К. Реріха, 2002. — 169 с.
- 14.Архімович Л. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість / Л.Архімович, М. Гордійчук: — 2-ге випр. і доп. вид. — К. : Мистецтво, 1963. — 354 с.
- 15.Апраксина О. А. Методика музикального виховання в школі: учеб.пособ. / О. А. Апраксина. — М. : Просвещение, 1983. — 224 с.
- 16.Аскоченский В. И. Киев с древнейшим его училищем академиею: в 2 т / В.И. Аскоченский. — К. : Киево-Могилянская академия, 1856. — Т.2. — 566с. —Т.1. — С. 127.
- 17.Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса / Д. Л. Аспелунд; [под ред. М.Львова] — М. ; Л. : Музгиз, 1952. — 188 с.
- 18.Асратян С. А. Иван Петрович Павлов 1849-1936гг. / С. А. Асратян. — М. : Изд-во „Наука”, 1974. — 455 с.
- 19.Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики / В.А.Багадуров. — 2-е перераб. и допол. изд. — М. : Госмузизд, 1956. — 267с.
- 20.Багадуров В. А. Вокальное воспитание детей / В. А. Багадуров. — М. : АПН РСФСР, 1953. — 95 с.
- 21.Барановська І. Г. Методичні засади художньо-творчої самореалізації підлітків у умовах діяльності ансамблю народної музики: автореф. дис. на

- здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики” \ Барановська І. Г. — К, 2007. — 20 с.
22. Баренбойм. Л. А. Путь к музицированию / Лев Аронович Баренбойм. — М. ; Л. : Сов . композитор, 1973. — 269 с.
23. Бех І. Д. Емоції в процесі морального виховання молоді / І. Д. Бех // Початкова школа. — 1996. — № 10. — С. 8–11.
24. Браніцька Т. Р. Методичні засади формування інтересу до народно-інструментального виконавства молодших школярів у позаурочний час: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики” / Браніцька Т. Р. : К, 2005. — 18 с.
25. Бодрова Т. О. Підготовка майбутніх учителів музики до використання української музично-педагогічної спадщини у професійній діяльності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец 13.00.04 „Теорія та методика професійної освіти” / Бодрова Т. О. — К, 2006. — 18с.
26. Богун З. Роль співу і вокальних занять у формуванні духовної культури особистості / З. Богун, Г. Манюк // Рідна школа. — 2006. — № 11. — С.64-65.
27. Блинова М. П. Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников в свете учения о высшей нервной деятельности : пособ. для учителя / М.П.Блинова. — М. ; Л. : Музыка, 1964. — 104 с.
28. Булучевский. Ю. Краткий музыкальный словарь для учащихся / Ю.Булучевский, В. Фомин . — изд.10-е. — Л. : Музыка, 1990. — 342 с.
29. Булучевский Ю. Краткий музыкальный словарь для учащихся / Ю.Булучевский, В. Фомин. — Спб.; М. : Музыка, 1998. — 461 с.
30. Василенко Л. М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики: дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики” / Василенко Л. М. : К, 2003 — 190 с.

31. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини / Н. О. Ветлугіна. — К. : Муз. Україна, 1978. — 256 с.
32. Венгер Л. А. Психологія: учеб. пособ. для пед. училищ. / Л. А. Венгер, В.С. Мухина. — М. : Просвещение, 1988. — 336 с.
33. Венгрус Л. А. Пение и фундамент музыкальности / Л. А. Венгрус. — Великий Новгород. : Новгород. гос.ун-т им. Ярослава Мудрого, 2000. — 203с.
34. Вільчківська А. Музика в системі шкільної освіти в країнах Західної Європи / Анастасія Вільчківська // Мистецтво та освіта. — 2002. — №2 — С.17–20.
35. Віардо-Гарсія П. Время упражнений : экзерсисы для женского голоса: в 2 ч. / Полина Віардо-Гарсія. — М. : [Б.И.] , 1924. — Ч. 2. — 67 с.
36. Вишневский Д. К. Киевская академия в первой половине XVIII ст. / Д.К.Вишневский. — К. : Киево-Могилянская академия, 1903. — 487 с.
37. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано / Т.П.Воробкевич — Львів : Логос, 2001. — 222 с.
38. Володченко Ж. М. Проблема формування уміння діагностики співацького голосу / Ж. М. Володченко // Актуальні проблеми сучасної музичної освіти: матеріали всеукр. наук.-практ. конференц. (Ніжин, 12-16 травня). — Ніжин : Ніжин. держ. пед. ун-т ім. М. В. Гоголя, 2005. — С. 13–20.
39. Вопросы вокальной педагогики: сб.статей / ред В. А. Багадурова. — Л. : Музыка, 1982. — Вып. 6. — 236 с.
40. Вопросы вокальной педагогики : сб.статей / под. ред. А. Л. Доливо. — М. : Музыка, 1964. — Вып. 2. — 244 с.
41. В мире искусства: словарь основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства / [сост. Т. К. Каракаш, А.А.Мелик-Пашаев]. — М. : Музыка, 2001. — 384 с.
42. Вчимося співати: збірник пісень для 1-3 класів / [упорядн. М.К.Яскулко]. — Х. : Ранок, 2000. — 126 с.

43. Гавриленко Л. М. Анатомо-фізіологічні особливості співацького голосу у дітей шести-дев'яти років / Лариса Гавриленко // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди: матеріали міжн. наук.-прак. конференц, (3–4 квітня), Харків. : ХДАК, 2008. — С. 139–141.
44. Гавриленко Л. М. Історико-культурологічний аспект проблеми розвитку дитячого голосу / Лариса Гавриленко // Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства: матеріали всеукр. наук.-практ. конференц, (Київ, 12–13 травня) — К, 2005. — Ч. 2 — С.31–36.
45. Гавриленко Л. М. Історико-культурологічний аспект проблеми розвитку дитячого голосу / Лариса Гавриленко // Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. праць НМАУ, Мелітопольський держ. пед. ун-т. — Мелітополь : Сана, 2006. — Вип 22. — С. 70–76.
46. Гавриленко Л. М. К проблеме мутационного периода / Л. Гавриленко // Педагогічні основи навчально-виховного процесу у вищих закладах освіти України. — Харків : Стиль-видат, 2004. — С. 238–248.
47. Гавриленко Л. М. Методичні засади навчання співу у працях вітчизняних педагогів-музикантів / Лариса Гавриленко // зб. наук. пр. — Кам'янець-Поділ. держ. ун-т; відп. ред. П. С. Каньоса. — Кам'янець-Подільський : ПП Мошак М.І., 2006. — вип. 9 — С. 131–133.
48. Гавриленко Л. М. Місце розспівування у формуванні основ вокальної культури молодших школярів (у початкових спеціалізованих мистецьких закладах України) / Лариса Гавриленко // Освіта, культура та мистецтво в добу цивілізаційної глобалізації: матеріали міжн. наук. конференц (22-23 листопада, 2008). — Харків. : ХДАК, 2008. — С. 139–141.
49. Гавриленко Л. М. Педагогічні умови формування основ вокальної культури учнів молодшого шкільного віку. Серія педагогічна / Лариса Гавриленко // зб. наук. праць Кам'янець-Поділ. нац. ун-т. : ПП Мошак М.І., 2008. — Вип. XIV. — С. 126–129.

- 50.Гавриленко Л. М. Психофізіологічний фактор як домінуючий у процесі вокального виховання дитини / Лариса Гавриленко // Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. пр. НМАУ, Мелітопольський держ. пед.ун-т. — Мелітополь : Сана, 2005. — Вип 20. — С. 86–92.
- 51.Гавриленко Л. М. Розспівування і вокаліз як складники вокального виховання учнів / Лариса Гавриленко // Мистецтво та освіта. — К, 2008 — №1 — С. 12–15.
- 52.Гадалова І. М. Методика викладання музики у початкових класах / І.М.Гадалова. — К. : Муз. Україна, 1994. — 272 с.
- 53.Гмиря Б. Р. Статті. Листи. Спогади. / Б. Р. Гмиря. К : Муз. Україна, 1975. — 432 с.
- 54.Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнидь. — К. : НМАУ, 1997. — 320 с.
- 55.Голубев В. Н. Советы молодым педагогам-вокалистам / В. Н. Голубев. — М. : Госмуз, 1963. — 88 с.
- 56.Гоноболін Ф. Н. Психологія: учб. посіб. для уч. пед.училищ за спец. №2001 "Викладання у початкових класах загальноосвітньої школи" / Ф.Н.Гоноболін. — К. : „Вища школа”, 1973. — 240 с.
- 57.Гонтаренко Н. Б. Сольное пение : секреты вокального мастерства / Н.Б.Гонтаренко. — Изд. 50е. — Ростов н/Д. : Феникс, 2008. — 183с.
- 58.Горбенко С. С. Українська дитяча хорова література: навч-метод. посіб. для вчителів шкіл різного типу та студентів вищих педагогічних навчальних закладів // Горбенко С. С. — К. : НПУ, 2001. — Ч.І. — 207с.
- 59.Горбенко С. С. Українська дитяча хорова література: навч-метод. посіб. для вчителів шкіл різного типу та студентів вищих педагогічних навчальних закладів // Горбенко С. С. — К. : НПУ, 2004. — Ч.ІІ. — 270с.
- 60.Груббер Р. История музыкальной культуры / Р. Груббер. — М. : Просвещение, 1953. — 423 с.

- 61.Гребенюк Н. Є. Програма и методика для музикальних школ и школ искусств „Сольное пение” / Н. Е. Гребенюк. — Х. : Харьков. обл. метод. кабинет, 1997. — 32 с.
- 62.Гребенюк Н. Є. Формування вокально-виконавських навичок та роль міжособистісного спілкування у класі сольного співу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 „теорія та методика навчання у мистецьких навчальних закладах” / ГребенюкН.Є. — К, 1994. —18с.
- 63.Губернський Л. В. Людина і світ: [підруч. для учнів загальноосвіт., проф.-техн. та вищих навч. закл I-II рівня акредитації] / Л.В.Губернський., В Г. Кремень, Л. Г. Приятельчук та ін.; голов. ред. Л.В. Губерський. — 2-ге вид., випр. і доп. — К. : „Знання”, КОО, 2001. — 349 с.
- 64.Гузий Н. В. Формирование музыкально-эстетической культуры школьников: автореф. на соискание науч.степени кандид. пед.наук по спец: 13.00.02 „Методика преподавания музыки” / Гузий Н. В . — К, 1990. — 20 с.
- 65.Давыдова М. А. Формирование интереса к музыке у шестилетних учащихся: автореф. на соискание науч. степени кандид. пед. наук по спец: 13.00.02 „Методика преподавания музыки” / Давыдова М. А. — М, 1990. — 18с.
- 66.Джола Д. М. Теорія і методика естетичного виховання школярів: навч. метод.-посіб. / Д. М. Джола, А. Б. Щербо. — К. : ІЗМН,1998. — 392 с.
- 67.Дилецький Н. Идея грамматики мусикийской [пуб. перевод. исслед. и коммент, В. Протопопова] / Николай Дилецький. — М. : „Музыка”, 1979. — 636 с.
- 68.Димова И. Г. Музыкальное воспитание на острове Свободы (Куба) / И.Г.Димова // Музыкальное воспитание в странах социализма. — Л. : Просвещение, 1975. — С.45–49.
- 69.Дем’янко Н. Л. Науково-методичні праці Василя Верховинця / Н.Л.Дем’янко // Мистецтво та освіта. — 1999. — № 3. — С.49–53.

- 70.Деніжна С. О. Формування музично-педагогічної культури майбутніх вчителів музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики” / Деніжна С. О. — К. — 1996. — 18 с.
- 71.Детские болезни : Новейший справочник. — М. : Эксмо, 2007. — 480с. : ил.
- 72.Детский голос:[экспериментальное исследование / под. ред. В.Н.Шацкой]. — М. : Педагогика, 1970. — 232 с., илл.
- 73.Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев — М. : Музыка, 1968. — 674 с.
- 74.Дмитриева Л. Г. Методика музыкального воспитания в школе: учеб. пособ. для уч.пед.уч-щ по спец. 03.05.00 „Муз.воспитание”, 03.07.00 „Преподавание в нач. классах общеобразоват. шк.” / Л. Г. Дмитриева, Н.М.Черноиваненко. — М. : Просвещение, 1989. — 207 с.
- 75.Доливо А. Певец и песня / А. Доливо. — М.; Л. : Музгиз, 1948. — 125 с.
- 76.Энциклопедический музыкальный словарь / [под ред. Б. С. Штейнпресса, И. М. Ямпольского] — изд.2-е испр. и доп. — М. : Сов.энциклопедия, 1966. — 631 с.
- 77.Євтушенко Д. Г. Питання вокальної педагогіки / Д. Г. Євтушенко, М.Б.Михайлов-Сідоров. — К. : Мистецтво, 1963. — 338 с.
- 78.Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос / Д. Г. Євтушенко. — К. : Муз.Україна, 1979. — 90 с.
- 79.Євстіфєєва І. М. Клас сольного співу / І. М. Євстіфєєва, М.М.Пілявський. — К. : Держ. метод. центр навч. закл. культури і мистецтв України, 2003. — 81с.
- 80.Егоров А. М. Гигиена певца / А. М. Егоров. — М. : Медгиз, 1955. — 147с.
- 81.Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В.В.Емельянов. — Спб. : Нева, 2000. — 167 с.

82. Ермолаєв В. Г. Особенности развития голосового аппарата у детей / В. Г. Ермолаєв, Н. Ф. Лебедев // Развитие детского голоса. — М. : АПН РСФСР, 1963. — С. 111–124.
83. Жишкович М. А. Основи вокально-педагогічних навиків: методичні поради для студентів вокальних ф-тів вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Мирослава Жишкович. — Львів. : Львів. держ. музична акад. ім. М. В. Лисенка, 2007. — 44 с.
84. Жишкович М. А. Вокально-педагогічні принципи Валерія Висоцького: методичні рекомендації для студентів вищ. навч. закл. культури і мистецтв / Мирослава Жишкович. — К. : Держ. метод. кабінет навч. закл. культури і мистецтв, 2004. — 40 с.
85. Жишкович М. А. Контрольно-кваліфікаційні завдання з предмета „Основи вокальної методики та педагогіки”: метод. посіб. для студентів вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Мирослава Жишкович. — К. : Держ. метод. кабінет навч. закл. культури і мистецтв, 2004. — 47 с.
86. Жорнова О. В. Сходінки до співацької майстерності / О. В. Жорнова // Мистецтво та освіта. — 2002. — № 1. — С. 4–8.
87. Забродський М. М. Основи вікової психології / М. М. Забродський. — Тернопіль. : Навч. книга — Богдан, 2001. — 110 с.
88. Завальнюк А. Микола Леонтович: дослідження, документи, листи (до 125-річчя від дня народження) / Анатолій Завальнюк. — Вінниця. : Поділля, 2002. — 256 с.
89. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. Загайкевич. — К. : Вид-во АН УРСР, 1960. — 146 с.
90. Зданович А. П. Некоторые вопросы вокальной методики / А. П. Зданович. — М. : Музыка, 1965. — 68 с.
91. Зеленецька І. О. Робота з нечисто інтонуючими учнями на уроках музики / І. О. Зеленецька // Мистецтво та освіта. — 2002. — № 1. — С. 27–38.

92. Зеленецька І. О. Співають діти / І. О. Зеленецька. — Кам'янець-Подільський. : Абетка, 2003. — 179 с.
93. Зінич Р. Ми вчимося співати / Р. Зінич. — К. : Муз. Україна, 1968. — 122 с.
94. Іванов В. Ф. Музична освіта в Україні XVIII століття: навч. посіб. / В. Ф. Іванов, Л. О. Іванова. — Миколаїв : Вид-во „Ліон”, 2008. — 352 с.
95. Из истории музыкального воспитания хрестоматия / сост. О. А. Апраксина. — М. : Просвещение, 1990. — 207 с.
96. Кабалеvский Д. Б. Воспитание ума и сердца: книга для учителя / Д. Б. Кабалеvский. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Просвещение, 1984. — 206 с. : ил.
97. Кабалеvський Д. Б. Прекрасне пробуджує добре. Статті, доповіді, виступи. [пер. з рос.] / Д. Б. Кабалеvський. — К. : Муз. Україна, 1978. — 288 с.
98. Калашникова Т. И. Роль педагога в воспитании учащихся детской музыкальной школы / Т. И. Калашникова // Музыка и время. — 2006. — №10. — С. 19–22.
99. Каменский В. В. Формирование детского голоса на уроках пения в 1-2 классах / В. В. Каменский // Развитие детского голоса. — М. : АПН РСФСР, 1953. — С. 33–37.
100. Кантарович В. С. Гигиена голоса / В. С. Кантарович. — М. : Музгиз, 1955. — 52 с.
101. Карпенко Є. В. Нові пісні для дітей / Є. В. Карпенко — Суми : МКВВП „Мрія”, 1993. — 36 с.
102. Кващук В. Формування вокальних навичок у молодших школярів / Вікторія Кващук // Мистецтво та освіта. — 2008. — № 1. — С. 5–12.
103. Кевішас І. Запам'ятовування музичного матеріалу молодшими школярами / І. Кевішас // Музичне виховання в школі. — М. : Музика. — 1976. — Вип. 2. — С. 45–47.
104. Кирилина И. Песни для детей / И. Кирилина. — К. : Муз. Україна, 1991. — 78 с.

105. Коваль О. В. Формування музичних здібностей молодших школярів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики” / Коваль О. В. — К, 2002. — 20с.
106. Козицький Г. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування / Г. Козицький . — К. : Муз. Україна, 1971. — 148 с.
107. Колесса Ф. Шкільний співаник: з педагогічної спадщини композитора / Ф.Колеса. — Вид.2-ге. — К. : Муз. Україна, 1993. — С. 7–13.
108. Колодуб Ж. Обробки пісень народів світу для дітей / Ж. Колодуб. — К. : Муз. Україна, 1979. — 55 с.
109. Комарович Г. Л. Практические советы начинающему певцу / Г.Л.Комарович. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 112 с.
110. Короткий термінологічний словник з української та зарубіжної культури / М. М. Корінний, Г. Г. Потапов, В. Ф. Шевченко. — К. : ВД „Україна”, 2000. — 182 с.
111. Корнілова О. П. Національна доктрина розвитку освіти в ХХІ столітті // Мистецтво та освіта. — 2002. — №1. — С.2–3.
112. Кочнева И. И. Вокальный словарь / И. И. Кочнева, А. Т. Яковлева. — 2-изд. — Л. : Музыка, 1988. — 70 с.
113. Климчик Т. В. Програма з предмету „Сольний спів” для ПСМНЗ / Т.В.Климчик. — К. : Держ. метод. центр навч. закл. культури і мистецтв, 2004. — 24 с.
114. Крюкова О. Л. Формування ціннісних орієнтацій молодших школярів у процесі сприйняття музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 „Теорія та методики навчання музики” / Крюкова О. Л. — К, 2004. — 18 с.
115. Кузьменко В. У. Психолого-педагогічні основи розвитку індивідуальності дитини від 3 до 7 років: дис. на здобуття наук. ступеня док. псих. наук: спец: 19.00.07 / Кузьменко В. У. — К. : НПУ ім.М.Драгоманова, 2006. — 519 с.

116. Кутішенко В. П. Вікова та педагогічна психологія: курс лекцій / В.П.Кутішенко. — К. : МАУП, 2005. — 201 с.
117. Кучменко Е. М. Культурологія / Е. М. Кучменко. — К : ПКДСЗУ, 2006. — 148 с.
118. Кучменко Е. М. Києво-Печерська лавра — пам'ятники історії та культури України / Е. М. Кучменко. — К : НКПМКЗ, 2006. — 426 с.
119. Кучменко Е. М. Інтересвітні аспекти глобально-культурологічних проблем цивілізацій у контексті формування громадянського суспільства / Е. М. Кучменко // Післядипломова освіта в Україні, 2008. — № 2. — С.3–7.
120. Лайко А. А. Дитяча отоляринологія / А. А. Лайко. — К. : Здоров'я, 1998. — 468 с.
121. Лайко А. А. Особливості клінічної анатомії та фізіології лор-органів у дітей / А. А. Лайко, Д. І. Заболотний, А. А. Косаківський. — К. : Логос, 2002. — 115 с.
122. Левидов И. И. Детское пение и охрана голоса детей / И. И. Левидов. — Л. : Просвещение, 1935. — С. 17–64.
123. Левидов И. И. Охрана и культура детского голоса / И. И. Левидов. — Л.; М. : Музгиз, 1939. — 85 с.
124. Левчук Л. Основи естетики / Л. Левчук, О. Оніщенко. — К. : Вища школа, 2000. — 270 с.
125. Левченко А. Інтонація / А. І. Левченко // Мистецтво та освіта, 2005. — №4. — С. 23–25.
126. Леонтович Микола. Спогади. Листи. Матеріали / Микола Леонтович [упоряд. В. Ф. Іванов]. — К. : Муз. Україна, 1982. — 238 с.
127. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України: з пед.спадщини композитора / М. Д. Леонтович. — упоряд. Л.О.Іванова. — К. : Муз. Україна, 1989. — 136 с.

128. Лебедева Г. Об усталости учеников на уроках музыки во втором классе / Г. Лебедева // Развитие детского голоса : материалы науч.конф. — под ред. В. Шацкой — М. : АПН РСФСР, 1963. — С. 34–36.
129. Ливанова Т. История Западноевропейской музыки до 1789 года : кн.1. / Т. Ливанова. — М. : Музыка, 1986. — 378 с.
130. Лисенко М. В. Молодощі / М. В. Лисенко — К. : Муз. Україна, 1976. — 113с.
131. Ліпська С. Л. Методичні засади удосконалення музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики” / Ліпська С. Л. — К, 2007. — 20с.
132. Локшин Д. Методическое пособие для учителя пения / Д. Локшин, Е.Давидов, В. Шацкая. — М. : Музыка, 1989. — 110 с.
133. Луканин В. М. Обучение и воспитание молодого певца / В.М. Луканин. — М. : Музыка, 1977. — 90 с.
134. Лукьянов Б. В мире эстетики: книга для учащихся / Борис Лукьянов. — 2-е изд., доп. и перераб. — М. : Просвещение, 1988. — 272 с.: ил.
135. Лушин Б. М. На уроках маэстро Барра / Б. М. Лушин // Вопросы вокальной педагогики. — Л. : Музыка, 1982. — Вып.6. — С. 123–140.
136. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: Т.1 / С.Людкевич. — Львів. : Нац. Академія України, Ін-т українознавства ім.І.Крип’якевича, 1999. — 496 с.
137. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. — Львів. : Нац. Академія України, Ін-т українознавства ім.І.Крип’якевича, 2000. — Т.2 — С. 257–265.
138. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. Люш. — К. : Муз. Украина, 1988. — 156 с.
139. Львов М. Л. Из истории вокального искусства / М. Л. Львов. — М.; Л. : Музыка, 1964. — 226 с.

140. Маруфенко О. В. Вокальне виховання учнів початкових мистецьких навчальних закладів / О. В. Маруфенко // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. праць — К. : Центр КНЛУ, 2008. — вип.35. — С. 112–114.
141. Маруфенко О. В. Методичні аспекти формування вокально-слухових навичок у школярів / О. В. Маруфенко // Мистецька освіта: сучасний стан і перспективи розвитку : зб. наук. праць Південноукраїнського держ. пед. ун-т. ім. К. Д. Ушинського. — Одеса. : ТДПУ ім.К.Д.Ушинського, 2007. — ч. 2. — С. 94–100.
142. Маруфенко О. В. Програма „Сольний спів” для музичної школи (музичних відділень початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів) / О. В. Маруфенко. — Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2007. — 20 с.
143. Маруфенко О. В. Формування вокально-слухових навичок майбутнього вчителя музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики” / Маруфенко О. В. — К, 2006. — 20 с.
144. Маркотенко І. Павло Васильович Голубєв — педагог-вокаліст / І.Маркотенко. — К. : Муз. Україна, 1980. — 74 с.
145. Малинина Е. М. Вокальное воспитание детей / Е. М. Малинина. — М.; Л. : Музыка, 1967. — 204 с.
146. Малышева Н. М. О пении / Н. М. Малышева. — М. : Сов. композитор, 1988. — 134 с.
147. Манжос Л. А. Методика постановки детского голоса / Л. А. Манжос. — Донецк. : [Б.И], 1996. — 74 с.
148. Макаров В. Л. Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе / В. Л. Макаров. — Х. : ХГИИ, 1997. — 120 с.
149. Максименко Т. Д. Інтонація – основа музики / Т. Д. Максименко // Мистецтво та освіта. — 2004. — № 2. — С. 23–25.

150. Максименко С. Д. Загальна психологія: [підруч. для студентів вищ. навч. закл.] / С. Д. Максименко, В. О. Зайчик, В. В. Клименко, В.О.Соловієнко. — К. : Форум, 2000. — 543 с.
151. Масол Л. М. Концепція загальної мистецької освіти / Л. М. Масол // Мистецтво та освіта. — 2004. — № 1. — С. 2–5.
152. Мельникова Н. Д. Песни и музыкальные произведения для слушания в детском саду / Н. Д. Мельникова, И. Н. Рудченко. — К. : Муз. Украина, 1969. — 248 с.
153. Менабени А. Г. Методика обучению сольному пению / А.Г.Менабени. — М. :Просвещение, 1987. — 95 с.
154. Методическая культура педагога-музыканта: учеб. пособ. для студентов высш. пед. учеб. заведений / Э. Б. Абдуллин, О.В Ванилихин, Н. В. Морозов и др. — М. : АКАДЕМИЯ, 2002. — 272с.
155. Михальчишин Я. В. З музикою крізь життя / Ярослав Михальчишин. — Львів. : Каменяр, 1992. — 231 с.
156. Милькович Ек. Систематизированный вокально-педагогический репертуар: [1-ые и 2-ые курсы муз.училищ] / Екатерина Милькович. — М.; Л. : Музыка, 1939. — 179 с.
157. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша [упоряд. М. Головащенко]. — К. : Муз. Україна, 1971. — 114 с.
158. Мистецтво [підручник 8 клас] / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, О.А.Комаровська, І. В. Руденко; за заг. ред. Л. М. Масол. — К. : Генеза, 2006. — 78 с.
159. Мистецтво України. — К. : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. — 400 с.
160. Митюров Б. Н. Развитие педагогической мысли на Украине в XVI-XVII вв / Б. Н. Митюров. — К. : Радянська школа, 1968. — 211 с. — С.179.
161. Михеева Л. В мире оперы: популярные очерки / Л. Михеева, Т. Розова. — Л. : Сов. композитор, 1989. — 168 с.

162. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. — М. : Музыка, 1965. — 124 с.
163. Морозов В. П. О детском голосе / В. П. Морозов. — М. : Просвещение, 1966. — 56 с.
164. Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. — Л. : Изд-во Академии наук СРСР, 1967. — 203 с.
165. Морозов В. П. Развитие физических свойств детского голоса / В.П.Морозов // От простого к сложному. — Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1964. — 87 с.
166. Морозов В. П. Искусство резонансного пения (об основных принципах развития резонансного пения у детей) / В. Морозов // Музыка в школе. — 2003. — № 3. — С. 22– 25.
167. Музичне мистецтво: програма для загальноосвіт. навч. закл. // Мистецтво та освіта, 2005. — № 1. — С. 2–7. — № 2. — С. 9– 10.
168. Музичне мистецтво України у ХІХ столітті: навч.посіб. / Авторський колектив під кер. Л. В. Яросевич. — Тернопіль: СМП „Астон”, 2002. — Ч.2. — Книга перша. — 148 с., нот.
169. Музично-педагогічні системи і концепції 20 століття: метод. рекомендації для вчителів музики загальноосвіт. шкіл, студентів пед. училищ та муз.пед. ф-тів. — К, 1995. — 33 с.
170. Музыкальное воспитание в странах социализма: [сб.статей]. — Л. : Музыка, 1975. — 257 с.
171. Музыкальная энциклопедия: в 6-и томах / [под. ред. Ю. В. Келдыша]. — М. : Просвещение. — 1968. — Т.1. — 790 с.
172. Надененко Ф. Дитячі пісні / Ф. Надененко. — К. : Муз. Україна, 1979. — 30 с.
173. Назаренко И. К. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике худож. пения: хрестоматия / И. К. Назаренко. — М. : Госмузизд. — [2-е изд, перераб. и допол]. — 1963. — 511 с.

174. Ніколайчук І. Пісня-гра на уроці музики / І. Ніколайчук, В. Тарантюк // Завуч. — 2005. — № 16. — С. 22–23.
175. Новикова Г. Н. Относительная и абсолютная сольмизация в музыкальном обучении младших школьников (к проблеме формирования музыкального слуха): автореф. на соискание науч.степени кандид. пед.наук по спец: 13.00.02 „Методика преподавания музыки” / Новикова Г. Н. : М, 1988. — 16 с.
176. Овсянкина Г. П. Современное музыкальное воспитание: некоторые этические и психологические проблемы / Г. П. Овсянкина // Педагогика культуры. — М. : Спб, 2005. — № 2 — С. 30.
177. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д. Огороднов. — К. : Муз. Украина, 1989. — 254 с.
178. Огороднов Д. Комплексное музыкально-певческое воспитание [метод. разработка для учителей муз. школ и школ искусств]. — М. : Центр. науч.-метод. кабинет, 1987. — 45 с.
179. Оголь А. І. Інтонація (розробка уроку в 2-му класі з поглибленим вивченням музики) / А. І. Оголь // Мистецтво та освіта. — 2003. — №1.— С. 17–19.
180. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посіб. / О. М. Олексюк. — К. : КНУКіМ, 2006. — 188 с.
181. Ольшевський В. Музика – мова, яку варто вивчати / В. Ольшевський // Педагогічна думка. — 2006. — № 3. — С.79–95.
182. Омельченко А. Музично-педагогічні традиції Києво-Могилянської Академії / Анетта Омельченко // Мистецтво та освіта. — 2001. — №2. — С.39–43.
183. Орлова Т. М. Учите детей петь: песни и упражнения для развития голоса у детей 6-7 лет / Т. М. Орлова, С. И. Бекиша. — М. : Просвещение, 1988. — 144 с.

184. Орлова Н. Д. Что нужно знать учителю о детском голосе / Н. Д. Орлова, Н. Н. Добровольская. — М. : Просвещение, 1960. — 58 с.
185. Орлова Н. Д. Развитие голоса у девочек / Н. Д. Орлова // Развитие детского голоса. — М. : АПН РСФСР, 1960. — С. 135–138.
186. Орфеев С. Д. М. Леонтович і українська пісня / С. Д. Орфеев. — К. : Муз. Україна, 1981. — 76 с.
187. Осипець Р. М. Українська народна пісня – основа музичного виховання / Р. М. Осипець // Мистецтво та освіта. — 2002. — № 3. — С. 6–10.
188. Островський В. М. Вчимося музиці: [посіб.-зошит 2 клас] / В.М.Островський, М. В. Сидір. — Тернопіль. : навч. книга — Богдан, 2006. — 64 с.
189. Падалка Г. М. Учитель, музика, діти / Г. М. Падалка. — К. : Муз.Україна, 1982. — 144 с.
190. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка. — К. : Освіта України, 2008. — 274с.
191. Пекарская Е. М. Вокальный букварь / Е. М. Пекарская. — М. : Госмузизд., 1999. — 56 с.
192. Печенюк М. А. Дзвінки голоси: пісенний матеріал [8-ий клас для шкіл різного типу навчання; навч.-метод. посіб] / М. А. Печенюк. — Тернопіль. : СМП „Астон”, 2002. — 164 с.
193. Печенюк М. А. Музиканти Кам’янецьчини: [біографічно-репертуарний довідник] / М. А. Печенюк. — Хмельницький. : Поділля, — 2003. — 480с.
194. Печерська Є. П. Уроки музики в початкових класах / Є. П. Печерська. — К.: Либідь, 2001. — 271 с.
195. Пилипенко Л. І. Про формування моральних почуттів молодших школярів / Л. І. Пилипенко // Психологія учбової діяльності школярів. — К.: Просвіта, 1982. — С. 35–37.

196. Погонина И. Музыкальное образование Античности / И. Погонина // Музыкальное образование. Уроки истории. — М, 1999. — С. 3–29.
197. Поясик О. Роль музики у духовному становленні особистості / О.Поясик // Морально-естетичне виховання школярів у системі громадянської освіти і виховання: матеріали всеук. наук. практ. конф. (Івано-Франківськ, 15-17 листоп. 2001). — Івано-Франківськ. : Прикарпат. держ. ун-т ім. В. Стефаника, 2001. — С. 172–173.
198. Прибутко П. С. Філософія: Посібник для підготов. до іспитів / П.С.Прибутко, Т. В. Кондратюк-Антонова, В. І. Стус. — 2-ге вид., стереотип. — К. : Вид. ПАЛИВОДА А. В., 2005. — 140 с.
199. Прянишников И. П. Советы обучающимся пению / И. П. Прянишников. — М. : Музгиз, 1958. — 56 с.
200. Работнов Л. Основы физиологии и патологии голоса певца / Л.Работнов. — М. ; Л. : Медгиз, 1932. — 138 с.
201. Раввінов О. Методика хорового співу / О. Раввінов. — К. : Муз. Україна, 1969. — 145 с.
202. Рагозіна В. Подорож до опери (екскурсія зі службового входу) / Вікторія Рагозіна // Мистецтво та освіта. — 2006. — № 4. — С. 45–47.
203. Развитие детского голоса : Материалы науч.-практ. конф. по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и молодежи.(Москва, 26-30 марта 1961г.) / под. ред. В. Н. Шацкой. — М. : АПН РСФСР, 1963. — 205с.
204. Рерих Н. К. О Вечном. / Николай Рерих. — М. : Политиздат, 1991. — 462с. : ил.
205. Романова Ж. Г. Особенности детского голоса / Ж. Г. Романова, Н.С.Конойко // Медицина . — Минск, 2004. — С. 45–47.
206. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі: навч. посіб / О. Я. Ростовський. — Тернопіль : Богдан, 2001. — С.26–30.

207. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль. : Астон, 2001. — С. 6–19.
208. Ростовський О. Я. Музична освіта в Україні на межі тисячоліть: стан, проблеми, перспективи / О. Я. Ростовський // Мистецтво та освіта. — 2002. — № 4. — С. 9–13.
209. Ростовський О. Я. Музика: [програма для серед. загальноосвіт. школи. 1-4 кл.] / О. Я. Ростовський, Л. О. Хлебнікова, Р. Т. Марченко // Мистецтво та освіта. — 2007. — № 1. — С. 2–6. — № 2. — С. 2–5.
210. Ростовська Ю.О. Формування педагогічних переконань у вчителів музики і хореографії у процесі методичної підготовки: дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики” / Ростовська Ю. О. : Ніжин, 2005 — 220 с.
211. Рудницька О. П. Світоглядна функція мистецтва / О. П. Рудницька // Мистецтво та освіта. — 2001. — № 3. — С. 10–13.
212. Савчук Г. О. Незабутній Кирило Стеценко (до 125-річчя від дня народження) / Г. О. Савчук // Мистецтво та освіта. — 2007. — № 4. — С.18, 60–61.
213. Сверлюк Л. І. Формування гуманних взаємин у дитячому хоровому колективі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики” / Сверлюк Л. І. : К, 2006. — 19 с.
214. Сивухина Е. А. Взаимосвязь категорий „вкус”, „стиль” и „смысл” в музыкальной педагогике / Е. А. Сивухина // Искусство и образование. — 2007. — № 2. — С. 102–104.
215. Сегеда Н. Професійне самовдосконалення учителя музики / Н. Сегеда // Мистецтво та освіта. — 2003. — № 1. — С. 2–6.
216. Спутник музыканта: популярный энциклопедический словарь-справочник / [ред.-сост. А. А.Островский]. — изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1969. — 400 с.

217. Смоленский В. Значение XVII века и его „кантов ” и „псалмов ” в области современного церковного пения и так называемого „простого напева” / В. Смоленский // Музыка. Старина. — Спб., 1911. — Вып. 5 — С. 62.
218. Стоковский Л. Музыка для всех нас / Леопольд Стоковский. — М. : Сов.композитор, 1963. — 56 с.
219. Степаненко М. „Сонце української музики” / Микола Степаненко // Музыка. — 2007. — № 2. — С. 2–5.
220. Степовий Я. Проліски / Яків Степовий. — К. : Муз. Україна, 1967. — 57с.
221. Стецюк К. В. Плекаймо бажання творити красу (розвиток музично-творчих здібностей учнів засобами хорового мистецтва) / К. В. Стецюк // Мистецтво та освіта. — 2005. — № 1. — С. 23–25.
222. Стецюк К. В. Чинники впливу на розвиток музично-творчих здібностей учнів мистецьких шкіл / К. В. Стецюк // Освіта Донбасу. — 2003. — №5–6. — С. 43–49.
223. Сухарев Є. В. Азбука-співанка: навч. посібник для дітей молодшого шкільного віку / Є. В. Сухарев. — Кам'янець-Подільський. : Абетка, 1999. — 96 с.
224. Сухомлинский В. А. О воспитании / В. А. Сухомлинский; [сост. и авт. вступит. очерков С. Соловейчик] — 4-е изд. — М. : Политиздат , 1982. — 270 с.
225. Сучасний тлумачний словник української мови / [за ред. доктора філол. наук В. В. Дубічинського.]. — Х. : ВД „Школа”, 2006. — 1008с.
226. Танько Т. П. Музично-педагогічна освіта в Україні / Т. П. Танько. — Х. : Основа, 1998. — 192 с.
227. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. [отв. ред. Э. А. Голубева, Е. П. Гусева, В. А. Кольцова, О. Е. Серова] — М. : Наука, 2003. — 379 с. (Памятник психологической мысли).

228. Уланова С. І. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання. Від античності до початку 20 століття / С. І. Уланова. — К. : Знання України, 2002. — 326 с.
229. Ушинский К. Д. Собрание починений / К. Д. Ушинский. — М. : Педагогика, 1950. — Т. 10 — 270 с.
230. Успенський Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н.Д.Успенский. — М. : Сов.композитор, 1971. — 623 с.
231. Фомичев М. И. Основы фониатрии / М. И. Фомичев. — Л. : Медгиз, 1949. — С. 20–180.
232. Фониатрия и фонопедия / Л. Б. Дмитриев, Л. М. Телелева, С.Л.Таптапова, И. И. Ермакова. — М. : Медицина, 1990. — 134 с.
233. Халабузарь П. Методика музикального виховання: учеб. посіб. / П.Халабузарь, В. Попов, Н. Добровольська. — М. : Музыка, 1990. — 173 с.
234. Хентова С. Любимая музыка: популярные очерки / С. М. Хентова. — К.: Муз. Україна, 1989. — 360 с. : ил.
235. Хижняк З. І. Києво-Могилянська академія і суспільно-політичні й ідеологічні передумови виникнення вищої освіти на Україні / З.І.Хижняк. — К. : Знання України, 1991. — 80 с. — С. 3.
236. Холоденко В. О. Розвиток творчої активності молодших школярів у процесі інтеграції різних видів музичної діяльності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 „Теорія та методики навчання музики” \ Холоденко В. О. : К, 2004. — 19 с.
237. Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917–1938) / Ж. Хурсина. — К. : Муз. Україна, 1990. — 134 с.
238. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М.Фейгин. — М. : Музыка, 1968. — 78 с.
239. Философский энциклопедический словарь / [ред.кол: С. С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др.]. — Изд. 2-е. — М. : Сов.энциклопедия, 1989. — 815 с. — С. 293.

240. Фролов Ю. П. Пение и речь в свете учения И. П. Павлова / Ю.П.Фролов. — М. : Музыка, 1996. — 94 с.
241. Чаплина В. Л. Вопросы вокальной педагогики / В. Л. Чаплина. — М. : Музыка, 1969. — 130 с.
242. Чич-Головіна О. Роздуми про музичну педагогіку / О. Чич-Головіна // Мистецтво та освіта. — 2005. — № 3. — С. 19–22.
243. Чурикова-Кушнір О. Д. Виховання вокально-інтонаційної культури молодших школярів у процесі роботи над музичним образом: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02. „Теорія та методики навчання музиці” / Чурикова-Кушнір О. Д. — Луганськ, 2002. — 20 с.
244. Швець Н. О. Педагогічні умови формування вокально-мовленнєвої культури майбутніх вчителів початкових класів і музики: автореф. дис. канд. пед. наук. : спец 13.00.01 / Швець Н. О. — К : Український педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, 1995. — 18 с.
245. Шевчук І. Калинові барви / І. Шевчук.— Львів. : ПП Сорока Т. Б, 2005. — книга 2. — 132 с.
246. Шип С. М. Функції музики в культурі суспільства та житті людини / С.М. Шип // Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. — К. : Заповіт, 1988. — С. 15–32.
247. Щолокова О. П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутніх вчителів / О. П. Щолокова. — К. : Український педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, 1996. — 172 с.
248. Юрко О. О. Вокальне виховання дітей та юнацтва в закладах загальної додаткової освіти / О. О. Юрко. — Суми. : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2005. — 138 с.
249. Юссон Р. Певческий голос: исслед. основ физ. и акуст. явлений пев.голоса / Р. Юссон. — М : Музыка, 1974. — 261 с.
250. Юцевич Ю. Є. Музыка: словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. — К. : Муз.Україна, 2005. — 263 с.

251. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу: [навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів та учителів шкіл різного типу] / Ю. Є. Юцевич. — К. : ІЗМН, 1998. — 160 с.
252. Якимчук С. І. Музична грамота і хорове сольфеджіо в дитячому хоровому колективі / С. І. Якимчук // Мистецтво та освіта. — 2004. — №3. — С. 21–26.
253. Янковская Л. В. Живые камни духовного храма : материалы науч.-общественной междунар. конф. / Л. В. Янковская. — М. : МЦР, 1999. — С.162.
254. Liedereinführung im Kindergarten. Ausgearbeitet von Dr.habil. Siegfried Bimberg — Berlin, 1962. — S. 5.
255. Madelein Roussel – Poullies. Initiation musical par le chant (enfants de 3 a 8 ans). — Paris, Editions Bourrelier, 1955 (3 edition). — P. 3.
256. Music in the elementary school. An activities approach to music methods and materials. Robert Evans Nye. Prentice — Hall, Inc., Englewood Cliffs. — New Jersey, 1964. — 395 p.



ДОВІДКА

впровадження результатів дисертаційного дослідження кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика навчання музики і музичного виховання Кам'янець-Подільського національного університету
ГАВРИЛЕНКО ЛАРИСИ МИКОЛАЇВНИ на тему
 „Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв” у Хмельницькій школі мистецтв

Дисертаційне дослідження Гавриленко Л.М. зумовлене актуальною потребою в науковому обґрунтуванні принципів та методів формування вокальної культури молодших школярів на відділах сольного співу у школах мистецтв України. Ларисі Миколаївні значною мірою вдалося узагальнити знання з проблеми розвитку дитячого голосу, яка існує вже більше півстоліття в Україні через недостатню кількість методичної літератури щодо виховання вокальної культури школярів початкових спеціалізованих мистецьких закладів.

У 2001-2002 навчальному році Гавриленко Л.М. працювала викладачем вокально-хорового відділу нашої школи і була активним пропагандистом створеної нею методики формування основ вокальної культури молодших школярів.

З 2005-го року дисципліна „Постановка голосу” для дітей вокально-хорового відділу викладається за програмою Гавриленко Л.М. Викладачі відділу відзначають цінність програми для практичних занять академічним співом завдяки методичним вказівкам з описом прийомів та методів, вироблення необхідних вокально-технічних та художньо-виконавських навичок для учнів молодших класів. Також підкреслюють новизну програми, тому що вона містить шкалу оцінювання за 12-ти бальною системою та перелік вимог до академічних виступів з 1-го по 8-ий класи.

Гавриленко Л.М. неодноразово виступала з концертами своїх вихованців, проводила майстер-класи та надавала консультаційну і методичну допомогу викладачам відділу „Співи”, була членом журі на вокальних конкурсах, які проводились у стінах школи.

За три роки роботи за програмою та методикою Гавриленко Л.М. зросла ефективність формування основ вокальної культури молодших школярів на відділі „Співи” нашої школи мистецтв.

Директор Хмельницької школи мистецтв



Гарчевський А.С.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ,
І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ



ХМЕЛЬНИЦЬКА
ОБЛАСНА РАДА

Хмельницьке обласне управління культури, туризму і курортів
ХМЕЛЬНИЦЬКЕ МУЗИЧНЕ УЧИЛИЩЕ ім. В. І. ЗАРЕМБИ

РЕКВІЗИТИ: ГУДКУ у Хмельницькій області, МФО 815013 м. Хмельницький, ЄДРПОУ 02214857, Р/р 35424002001734
АДРЕСА: 29000, м. Хмельницький, вул. Проскурівська 79, тел. 65-83-50, 65-76-40, факс. 65-83-50; e-mail: hmu_zaremba@mail.ru

№
На № 3 від 2 09 08

ДОВІДКА

про апробацію та впровадження результатів дисертаційного дослідження здобувача наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика навчання музики і музичного виховання Кам'янець-Подільського національного університету
ГАВРИЛЕНКО ЛАРИСИ МИКОЛАЇВНИ на тему:

“Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв” на вокальному відділі музичної студії при Хмельницькому музичному училищі ім. В.Заремби

Дисертаційне дослідження Гавриленко Л.М. було зумовлене актуальною потребою в науковому обґрунтуванні принципів та методів формування вокальної культури молодших школярів на відділах сольного співу у ПСМНЗ України. Гавриленко Л.М. з 1999 року працює викладачем відділу „Співи”, а з 2004 року викладає всі дисципліни, відповідно до програми здобуття додаткової кваліфікації студентів вокального відділу – викладач співу в ПСМНЗ.

З 2006 року вокальний відділ музичної студії при училищі працює за програмою та методикою Гавриленко Л.М. Автору значною мірою вдалося узагальнити знання з проблеми розвитку дитячого голосу, яка існує вже більше півстоліття на Україні через майже повну відсутність методичної літератури, щодо виховання вокальної культури школярів початкових спеціалізованих мистецьких закладів.

Викладачі вокалу відмічають високо професійний та доступний виклад вокальних методів та понять у програмі Гавриленко Л.М., про які не йде мова у інших програмах та методичних посібниках. Практичною допомогою для викладачів-консультантів та студентів, які ведуть педагогічну практику стали розпівки, посівки, вокалізи та вокально-педагогічний репертуар, який вміщує програма та методичний посібник Гавриленко Л.М. А вимоги до виступів на академконцертах та критерії оцінювання стали вже незмінним правилом.

Весь процес формування основ вокальної культури молодших школярів вокального відділу музичної студії знаходиться під керівництвом та контролем Лариси Миколаївни, починаючи від самих студентів другого курсу, коли вони вивчають предмет “Методика викладання співу”, проведенням занять з педагогічної практики з учнями, де Гавриленко Л.М є викладачем-консультантом та закінчуючи державним комплексним іспитом на здобуття кваліфікації – викладач співу.

Гавриленко Л.М. є стійким пропагандистом своєї справи. Це підтверджують неодноразові виступи на обласних семінарах викладачів сольного співу, „круглих столах” з адміністраціями шкіл області ПСМНЗ, програми на радіо та телебаченні „Поділля” з участю Лариси Миколаївни.

За ці три роки роботи за програмою та методикою Гавриленко Л.М. зросла ефективність формування основ вокальної культури молодших школярів на вокальному відділі музичної студії нашого навчального закладу. Це відмічають викладачі та студенти практиканти при спільному обговоренні на відкритих академічних концертах, які регулярно відбуваються на відділі.

Директор Хмельницького
музичного училища ім. В.І.Заремби

І.О.Стрельникова

Україна
 Міністерство культури
 Кам'янець-Подільська
 міська дитяча
 хорова школа
 Хмельницької області
 15.05.2008 р.
 № 20
 м. Кам'янець-Подільський

ДОВІДКА

про апробацію та впровадження результатів дисертаційного дослідження здобувача наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика навчання музики і музичного виховання Кам'янець-Подільського національного університету

ГАВРИЛЕНКО ЛАРИСИ МИКОЛАЇВНИ на тему
 „Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв” у Кам'янець-Подільській дитячій школі хорового співу „Журавлик”

Дисертаційне дослідження Гавриленко Л.М. було зумовлене актуальною необхідністю розгляду початкового вокального навчання в системі побудови професійної національної вокальної школи з 1-го класу ПСМНЗ, тобто молодшого шкільного віку, на якій ще наполягали видатні музиканти та просвітники з української вокально-естетичної спадщини, а саме: М.Д.Леонтович, М.В.Лисенко, Ф.М.Колеса, С.Я.Людкевич і т.д.

З 2006 року наш навчальний заклад працює за програмою та методикою Гавриленко Л.М. Автору значною мірою вдалося узагальнити знання з проблеми розвитку дитячого голосу, яка існує вже більше півстоліття на Україні через майже повну відсутність методичної літератури, щодо виховання вокальної культури школярів початкових спеціалізованих мистецьких закладів.

Викладачі вокалу відмічають високо професійний та доступний виклад вокальних методів та понять у програмі Гавриленко Л.М., про які не йде мова у інших програмах та методичних посібниках. Практичною допомогою для викладачів школи стали розпівки та вокально-педагогічний репертуар, який вміщує програма. А вимоги до виступів на академконцертах спонукали нас до розширення знань творів як з національної вокальної класики так і з світової.

Протягом трьох років Лариса Миколаївна та її студенти неодноразово виступали з концертами для учнів нашої хорової школи. Гавриленко Л.М. проводила майстер-класи з вокалу, консультувала викладачів школи та забезпечувала вокально-педагогічним репертуаром клас сольного співу.

Отже, за ці три роки зросла ефективність навчання молодших школярів в класі сольного співу нашої хорової школи за рахунок використання програми та методики Л.М.Гавриленко. Загальний ріст вокальної культури молодших школярів дав вагомий результати і для всього хорового колективу.

Директор Кам'янець-Подільської дитячої школи
 хорового співу „Журавлик”



Нетеча І.М.

УКРАЇНА
Міністерство культури
ДИТЯЧА
МУЗИЧНА ШКОЛА

Вихід від 28.05.08

№ 40

ДОВІДКА

про апробацію та впровадження результатів дисертаційного дослідження здобувача наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика навчання музики і музичного виховання Кам'янець-Подільського національного університету

ГАВРИЛЕНКО ЛАРИСИ МИКОЛАЇВНИ на тему
„Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв” в Богодухівській дитячій музичній школі ім.В.Т.Борисова

Актуальність дисертаційного дослідження Л.М.Гавриленко, його науково-пізнавальне та практичне значення визначається гострою потребою у оновленні та розвитку національної вокально-методичної думки саме для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

З 2006 року клас „Сольного співу” нашої школи працює за програмою та методикою Л.М.Гавриленко. Викладачі школи відмічають розширене тлумачення основних вокальних понять та методичних прийомів, диференційованість програми, наявність практичних порад для формування основних вокальних навичок, доступність та новизну музичного матеріалу (розпівок, послівок та вокалізів) й вокально-педагогічного репертуару для ефективного формування основ вокальної культури молодших школярів. Також програма відрізняється розширеним переліком вимог до академічних виступів та екзаменів, критеріями оцінювання за оновленою навчальною системою, які відсутні в інших програмах для музичних шкіл.

Протягом трьох років Лариса Миколаївна неодноразово виступала з сольними концертами для учнів нашої школи, проводила майстер-класи з вокалу, консультувала викладачів відділу „Співи” та забезпечувала вокально-педагогічним репертуаром викладацький склад школи.

Отже, за ці три роки використання програми та методики Л.М.Гавриленко довело свою ефективність і позначилось на результатах навчання вокалу молодших школярів нашого початкового закладу. А саме ефективність формування основ вокальної культури зростає.

Директор Богодухівської музичної школи

ім.В.Т.Борисова

Павленко М.О.



Мукачівська дитяча
школа мистецтв №1
23. серпня 2009 р.
Україна
Закарпатська область
м. Мукачів

ДОВІДКА

про апробацію та впровадження результатів дисертаційного дослідження
здобувача наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю
13.00.02 – теорія та методика навчання музики і музичного виховання
Кам'янець-Подільського національного університету ім.І. Огієнка
ГАВРИЛЕНКО ЛАРИСИ МИКОЛАЇВНИ на тему
„Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у
школах мистецтв” у Мукачівській школі мистецтв №1 ім. С. Мартона

Дисертаційне дослідження Гавриленко Л. М. зумовлене актуальною потребою в науковому обґрунтуванні принципів та методів формування вокальної культури молодших школярів на відділах сольного співу у школах мистецтв України. Ларисі Миколаївні значною мірою вдалося узагальнити знання з проблеми розвитку дитячого голосу, яка існує вже більше півстоліття в Україні через недостатню кількість методичної літератури щодо виховання вокальної культури школярів початкових спеціалізованих мистецьких закладів.

У 2005-2008 навчальних роках Гавриленко Л. М. проводила констатувальний та формувальний експерименти дослідження за вказаною темою на базі нашої школи та була активним пропагандистом створеної нею методики формування основ вокальної культури молодших школярів.

З 2005-го року дисципліна „Сольний спів” для учнів відділу „Співи” викладається за програмою Гавриленко Л. М. Викладачі відділу відзначають зрозумілий та доступний виклад прийомів й засобів вироблення вокально-технічних та художньо-виконавських навичок формування основ вокальної культури молодших школярів. Також викладачі у порівнянні з іншими чинними програмами, виділяють новизну програми, що містить шкалу оцінювання за 12-ти бальною системою та перелік вокально-педагогічного репертуару, який включає твори українських авторів західного регіону України.

Гавриленко Л. М. неодноразово надавала консультаційну і методичну допомогу (методичні посібники та вокально-педагогічний репертуар) викладачам відділу „Співи”, була членом журі на вокальних конкурсах, які проводились у стінах школи.

За три роки роботи за програмою та методикою Гавриленко Л. М. зросла ефективність формування основ вокальної культури молодших школярів на відділі „Спів” нашої школи мистецтв.

Директор Мукачівської школи мистецтв №1 ім. С. Мартона



Гавришко Н. Г.