**Харківський національний педагогічний університет**

**імені Г.С.Сковороди**

**Кузьмічова В.А.**

***Конспект лекцій до практичних занять з курсу***

***«Методика викладання дисциплін кваліфікації(вокал)»***

*(для магістрів денної та заочної форми навчання вищих педагогічних навчальних закладів)*

Харків

2020

**УДК 378.016:784](075.8)**

**К89**

**Укладач:** Кузьмічова В. А. – доцент, кандидат педагогічних наук, зав. кафедри вокальної культури і сценічної майстерності вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Рецензенти:**

**Фомін В. В.** –доктор педагогічних наук, професор Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди.

**Полубоярина І. І.** – доктор педагогічних наук, професор Харківського національного університету мистецтв ім.І.П.Котляревського.

Конспект лекцій до практичних занять з курсу «Методика викладання дисциплін кваліфікації (вокал)» для магістрів денної та заочної форми навчання вищих педагогічних навчальних закладів*)*. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. 35 с.

Затверджено редакційно-видавничою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Протокол № 5 від 01.09.2020

Видано за рахунок укладача

©Харківський національний педагогічний

університет імені Г.С.Сковороди ©Кузьмічова В.А.

Зміст.

Вступ………………………………………………………………………………..4

Зміст навчальної дисципліни за модулями та темами

Модуль 1.Теоретико – методичні основи викладання вокалу………………..

Тема 1.1**.** Основні положення курсу «Методика викладання дисциплін кваліфікації «вокал»………………………………………………………………5

Тема 1.2.Основи планування навчальної роботи в класі вокалу………….....15

Тема 1.3. Специфіка методики викладання різних манер співу………………21

Список літератури………………………………………………………………..33

**Вступ**

**Метою** викладання навчальної дисципліни «Методика викладання дисциплін кваліфікації (вокал)» є: розкриття теоретичних і практичних основ викладання вокалу, підготовка магістра, майбутнього вчителя музичного мистецтва, до якісного виконання своїх професійних обов’язків.

**Завдання:** вивчення основних методик викладання вокалу; засвоєння різноманітних методів і прийомів викладання вокалу; виявлення фахової компетентності у різноманітних педагогічних ситуаціях, спонукання до самоосвіти і самовдосконалення; корегування набутих знань і вмінь під час практичних занять; встановлення системних, міждисциплінарних зв`язків між усіма спеціальними вокальними дисциплінами.

**Знати:** теорію щодо вокальних жанрів, техніки дихання, голосоутворення; принципи співацької установки (поставу корпусу, голови, природну свободу м`язів обличчя, шиї, артикуляційного апарату; основи вірного вокального дихання та м`якої атаки звуку; відомості про формування голосних і приголосних у співі на доступній ділянці діапазону, основні поняття вокалу; критерії якості співацького голосу.

**Вміти:** володіти основами співацького дихання; високою позицією звучання; опорою звуку; легким голосоведінням без форсування; атаками звуку; кантиленним та речитативним стилями; голосоведінням legato, staccato та ін., різноманітною динамікою звуку; співацькою артикуляцією та чіткою дикцією; співацькою орфоепією; вміти діагностувати та розвивати вокальний слух.

**Зміст навчальної дисципліни за модулями та темами**

**Модуль 1.Теоретико-методичні основи викладання вокалу.**

**1.Тема 1.1. Основні положення курсу «Методика викладання вокалу».**

**Мета:**

1. Ознайомити з методиками видатних вокальних педагогів класичної та сучасної вокальних шкіл.

2. Розглянути принципи та методи вокального навчання.

**Завдання:**

1. Вивчення вокальних методик педагогів італійською, французької та української вокальних шкіл.

2. Вивчення основних принципів та методів вокального навчання.

**Література:**

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник для вузів Київ : Віпол, 2007 . 173 с .
2. . Голос людини та вокальна робота з ним : монографія . у 2 ч. Ч. 1 / О. Д. Шкуляр, та ін. Івано-Франківськ : ПНУ імені В. Стефаника, 2010. 351 с.
3. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнідь : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
4. Кузьмічова В. А Навчальний посібник з дисципліни «Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал)» (для магістрів факультетів мистецтв вищих педагогічних навчальних закладів освіти). Частина 1. Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності / В. А. Кузьмічова. — Харків : ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2018. 44 с.
5. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу : навч.-метод. Комплекс. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. 80 с.
6. Цуркан Л. Iсторiя вокального мистецтва України (програма для вокальних факультетiв музичних вузiв). Київ, 2002р. 97 с.

Поняття “вокальна школа” вимагає чіткого визначення, тому що цей термін часто вживають невірно. Не можна говорити про вокальну школу окремого педагога, – тут може йти мова про методи, прийоми. Першою європейською школою вокального мистецтва, що історично виникла на початку XVII ст., є італійська школа співу. В Iталії пройшов початковий відбір і типізація всіх вокальних термінів і понять, які утримуються у вокальному мистецтві всього світу і сьогодні. В Iталії визначились основні елементи технології оперного співу. Будучи школою вокально-технічної досконалості, італійське вокальне мистецтво вплинуло на формування і розвиток інших національних шкіл. Сольний спів, перетворившись у самостійний вид мистецтва, вимагав виховання голосу, вдосконалення вокальної техніки, створення педагогічної методики пiдготовки оперних виконавцiв. Центрами вокального виховання і навчання в Iталії XVII- XVIII ст. були консерваторії, перша з яких відкрилась у Неаполі 1537 року. Метод навчання співу був емпіричний, тобто з голосу. Критерієм правильного звуку вважався музичний слух учителя, а єдиним орієнтиром в процесі навчання – його особистий досвід. Таким чином традиції вокального мистецтва переходили від одного знаменитого співака до іншого пiд час практичного навчання й передавалися із покоління в покоління. Вчителями співу були, як правило, високоосвiчені, часто видатні композитори. Навчання співу починалось у дитячому віці і продовжувалось після зміни (мутації) голосу. Якщо голос учня був видатним, то, щоб зберегти його від мутації, вдавались до кастрації. Вирішальне значення для всього педагогічного процесу мало те, що навчання починалось не пізніше десятирічного віку, коли ритмічне і слухове сприйняття у дитини гостріше, ніж у дорослого, мускульна система – ніжніша й еластичніша.

На думку всіх італійських маестро того часу, до учителя співу ставилися високі вимоги. Він повинен був, насамперед, сам добре співати (обов’язкова умова), бо одним з чинникiв навчання був метод показу, наслiдування; крім того, педагог повинен був мати музичну освіту, володiти системою знань, якi б дозволили навчати співу, вміти визначити талант учня, тип його голосу .Вважалося, що максимальний час співу – дві години на день. Заняття рекомендувалося проводити зранку, спочатку в середньому регістрі голосу, потім – у нижньому і тільки тоді, коли голос “розігрівся”, переходити до занять у верхньому регістрі. Заборонялися тривалi заняття фізичною працею, не рекомендувалося бiгати, бо це втомлює дихання. З умiнням вiдкривати рот у співi пов’язувалися особливості голосу, характер звуку, який мав бути яскравим, чистим, дзвінким. Рекомендувалося стояти в благородній позі, голову тримати вільно, не витягуючи і не опускаючи її. На обличчi має сяяти граціозна, невимушена усмішка. Положення язика у співі класично визначено у Манчіні: язик утворює довгасту улоговинку й лежить плоско, торкаючись кінчиком корiнців нижніх зубів. Під час виконання трелей, пасажів, гам, вправ необхідно зберігати положення рота, язика і шиї незмінним. Сольфеджування передувало вокалізації, навчання велось за сольмізаційною системою. Основна голосна, на яку велось навчання – “А”, за нею відкриті “Е” та “О”. Початок звуку (атака) на думку всіх авторів – легко, спокійно, вільно, чисто. В залежності від твору, який виконувався, допускались і тверда, і м’яка атака звуку, придихальна атака, а так званi “пiд’їзди” до ноти не допускалися. Основною формою виконання було legato – гарний спів, тiсно пов’язаний із вокальною кантиленою. Це найсуттєвіша риса школи bel canto, дорогоцінний спадок старої італійської школи співу. Розвиток гнучкості голосу, оволодіння мистецтвом колоратури було обов’язковим для всіх вокалiстiв, як засіб виразності та метод обробки голосу. Цей педагогічний прийом використовується i сьогоднi. Для досягнення віртуозної техніки рекомендується плавний, поступовий видих при вільній гортані з легким акцентом на кожному звуці, щоб всі вони були округлими, подібними до “розсипаних перлин”.

Всі педагоги вважали вокально-технічну підготовку як попередній необхідний етап в досягненні головного –виконання творів із текстом. Чіткість і ясність дикції були на першому плані. Пiд час співу рекомендувалося вимовляти слова величально і благородно. Голосні ніби нанизувались на звук. На думку італійських маестро, спів без чистої, зрозумілої і благородної вимови – це звуки без думки і змісту. Основними жанрами вокального мистецтва в класичній музиці є опера і камерний спів. Венеціанська оперна школа, очолювана Клаудiо Монтевердi (1567-1643), є головною у формуванні італійської вокальної школи “bel canto”. Bel canto – в прямому значенні слова – плавний, широкий, гарний (bel) спів, в основі якого лежить кантилена. На чолі неаполітанської опери був А. Скарлатті (1660-1725), який мистецьки втілив у своїй творчості гарний мелодійний спів, що передає різні відтінки почуття. Мелодика А.Скарлатті – емоційно відкрита, солодкозвучна, що плавно ллється на широкому диханні. В неаполітанській опері, де повністю панували вокалісти, склались сприятливі умови для використання у виставах насамперед кастратів, найдосконаліших представників мистецтва колоратури. Суворими звичаями середньовіччя голоси кастратів відзначались гранично високою тисетурою,гарним, дещо інструментальним тембром, досконалою технікою. Надзвичайно довгий фонаційний видих дозволяв виспівувати на одному диханні безконечні пасажі і каденції, хроматичну двооктавну гаму з трелями на кожній ноті або вісімнадцять двооктавних гам, змагатися з трубою в довжині вокального дихання і силі звукуНайбільш видатні співаки-кастрати: Каффареллі, Фарінеллі, Пакк’яротті, Маркезі та ін. Каффареллi .

Найвидатнішим вокальним педагогом XIX ст. вважається Франческо Ламперті (1813-1892). Його працi в галузi вокального мистецтва (“Початкові заняття для голосу”, “Вправи для розвитку трелі”, “Віртуозні вправи для сопрано”, “Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу” (1868 рік) і насамперед “Мистецтво співу”(1892 рік) дають можливість i зараз вивчати й використовувати методичні установки прославленого педагога. За Ламперті, учень повинен мати голос гарного тембру, музикальність, артистичність, високий інтелект, міцне здоров’я. Навчання професіональному співу можливе з 18 років для дівчат і з 20 років для юнаків. Навіть найкращий голос вимагає планомірного, систематичного тренування над вдосконаленням співочих якостей. Тому співак-професіонал виховується завдяки вокальній школі. Поставлений співочий голос – це цiлеспрямована й координована робота всього голосового апарату. Ф. Ламперті підкреслює велике значення дихання у співі: “Школа дихання – це спеціальне мистецтво”. А його афористичний вислiв “школа співу – це школа дихання” не втрачає своєї актуальності й сьогодні. Кращим типом дихання, в якому беруть участь “не самi лише ребра”, але й діафрагма, Ламперті вважає грудо-діафрагмальний. Для його розвитку доцільні вправи і без співу,

а саме: глибокий повільний вдих через ніс до повного наповнення легенів повітрям, який тренує дихальні м’язи, встановлює гортань в необхідне для співу положення. Вслід за цим – повільний дозований видих. При фонації співак повинен стояти в позі оратора, голову схилити трохи вперед, обличчя – спокійне, форма рота –напівусмішка, пiдборiддя вільно опущене і не повинне видаватися вперед. Після чого “вдихнути повільно й глибоко через ніс i затримати дихання до моменту, коли горло відчує холод. У цей момент взяти ноту легким ударом гортанi назад, ніби порухом вдихання, голосну “а” або склад “ла”, як вони звучать в слові “L’anima” (душа)”. Якість звуку залежатиме від уміння співака зберегти “відчуття”, здатностi “опирати грудо-діафрагмальну перепону на мускули живота і розширяти її”. Такий стан Ламперті називає “опорою звуку на дихання”. Початкові вправи рекомендовано співати на середнiй дiлянцi голосу, не доходячи до крайніх нот діапазону. Сила голосу – помірна, не форсована, тому що: “хто кричить – той не співає”. Робити вправи на півтонах вгору і вниз, що допоможе виробити legato – основу співу. Доцільні вправи перед дзеркалом, а також для перевірки рівномірної витрати дихання під час співу піднести до рота запалену свічку – полум’я не повинно коливатися. Зміна сили голосу залежить винятково від мистецтва дихання.

Головним педагогом Центру вдосконалення, який впродовж десяти років працював з радянськими співаками, був провідний в 20–30 рр. ХХ ст. тенор “Ла Скала” Дж. Барра Караччоло (1889–1970), учень П. Тості та Фернандо де Лючія. Маестро Барра дебютував в 1915 році на сцені міланського театру “Даль Верме” в партії Турідду (“Сільська честь”). Виступав в Iспанії, Португалії, Швейцарії, Єгипті, США. В Центрі вдосконалення Барра працював з 1951 року. Після нього керівниками Центру були Барракі, Пасторіно (між іншим, не співак, а музикант). На думку Барра, основне завдання співака – зрозуміти механізм голосоутворення і шляхом постійного тренування досягти рівності й плавності звучання голосу. Необхідно зрозуміти й використати максимальне резонування організму. Для низьких голосів Барра рекомендує вправлятись на голосну “у”, для високих голосів, особливо тенорів – на “і”.Корисним прийомом Барра вважає “mormorando”, яке використовує в роботі над вокальними творами. Барра рекомендує короткий, активний вдих, не перегружений, але відчутний в дiлянцi нижніх ребер, поперека, верхній частині живота. При співі слід відчувати дихання, подумки вдихаючи, а не відпускаючи повітря, передня стінка живота не опускається, а трохи подається вперед. Співати слід “в себе”, “на себе”. “Дихання повинно гудіти у співакові, як гуде полум’я в каміні при добрій тязі, тоді воно буде вільним і захоплюватиме резонаторні зони”, – учив Барра.Маестро рекомендував вправи без співу: сісти на стілець, трохи нахилитись вперед, повільно вдихати (ніби у спину) повітря, видихаючи плавно, тягнути через звук “в-в-в-в”. Ця вправа – дихальна гімнастика, й разом з тим – відчуття опори дихання. Правильність дихання визначається по якості звуку,відчуттям свободи, комфорту у співі. Важливо вміти розслабитися, звільнитись від зайвої напруги, перебору дихання: “Завдання навчитись його (дихання) розслабляти. Якщо проводити тренування в напрямку підсилення його роботи, то вийде напруженість звуку”. “Горизонтальну” і “вертикальну” побудову звуку Барра характеризує як “світлий” і “темний” тембр. Для низьких голосів допустиме використання “вертикального” звучання, коли рот набирає форми овалу, при цьому необхідно піклуватись, щоб звук потрапляв при такому положенні рота у верхні резонатори. При “горизонтальному” положенні рота (високі голоси) мають добре працювати (скорочуватись) квадратні м’язи обличчя, які повинні, працюючи, втомлюватися. Барра вважав, що спершу слід відпрацювати елементи вокальної техніки, а тоді переходити до роботи над вокальними творами. Якщо співак стикається пiд час роботи над твором з вокально-технічними труднощами, то необхідно повернутись до окремих елементів, наприклад – “мичати”, співати в різних тональностях важкi місця, робити вправи на різні голосні звуки, а потім це все спробувати вико-ристовувати у творах – аж до досягнення свободи й комфорту. Серед українських співаків, які проходили стажування в Центрі при “Ла Скала” – тенори А.Солов’яненко, В.Федотов, М.Огренич; баритони – М.Кондратюк, Р.Майборода; баси – А.Загребельний, А.Кочерга; сопрано –Є.Мірошниченко, Н.Куделя, Л.Забіляста.

Мануеля Гарсіа – сина (1805–1906), який створив методику, на принципах якої виховувались і тепер виховуються співаки та педагоги не тільки у Франції, але й у всьому світі. “Трактат” 1847 – підсумкова праця з вокальної педагогіки. Співочий голос, вважає автор, є результатом координованої роботи всього голосового апарату. Виходячи з цього, він закликає педагогів до серйозного вивчення анатомії та фізіології людини. Особливу увагу Гарсіа приділяє диханню: “Не можна стати досконалим співаком, якщо не оволодієш мистецтвом управління своїм диханням. Дихання тримає весь голосовий апарат i має найбільший вплив на характер звучання: воно може зробити його стабільним або тремулюючим, плавним або ж уривчастим, енергійним або ж в’ялим, виразним або ж невиразним”.Вдих починається з опускання діафрагми (розширюються боки, виступає вперед черевна стінка), після чого розширюється та підіймається грудна клітка. Видих має бути плавним та поступовим.Щоб привчити дихальну систему до еластичної роботи під час співу, автор рекомендує дихальну гімнастику без співу в такiй послідовності: повільний та глибокий вдих до повного наповнення; поступовий, повільний видих через майже закритий рот; швидкий та глибокий вдих з максимальною затримкою дихання; енергійний видих, після якого наступає довга пауза аж до наступного скорого вдиху.Весь співочий діапазон поділений на регістри: грудний, фальцетний і головний. Середню дiлянку діапазону Гарсіа називає “фальцетною”. Назва походить від слова falso – фальшивий, ненатуральний, створений за допомогою змішування грудного та головного регістрів (змішаний).Всі зміни тембру зводяться до двох основних – світлого(clair) та темного (sombree). Зайве дозування світлого тембру може зробити голос занадто світлим, тобто “білим”. Захоплення темним тембром приводить голос до глухого звучання.

Правильне використання темного тембру приносить користь при згладжуванні регістрів. Утворення тембру залежить від двох факторів: постійного –форми, розміру, стану кожного індивідуального голосового апарату (здоров’я чи хвороби); змінного – звук спрямовують через рот чи через ніс, використання напруги стінок голосовї труби, дії піднебінної завіси, відстані щелеп, положення губ, розміру отвору рота, опущення чи підняття язика. На тембр впливають найрiзноманiтнiшi фактори: 1) залежно вiд того, звужується чи розширюється голосова щілина, одержуємо тьмяні або яскраві звуки; 2) верхні (фальшивi) складки при розкриттi дають повноту звуку, а при звуженні –звук отримується здавлений; 3) глотка, в свою чергу, урiзноманiтнює тембр.Звук має бути яскравим, округлим, але не “білим”. На відміну від інших педагогів, Гарсіа рекомендує заняття не з нот середнього регістру, а з нот грудного регістру. Цей грудний звук обов’язково мусить бути світлого тембру, прийомом портаменто слід переносити його на середню дiлянку діапазону голосу, але використовувати при цьому темний тембр. Це дасть можливiсть досягти однорідності звучання голосу на всьому діапазоні. Вокальні вправи робити слід у тональностях, що відповідають конкретному голосу; зловживання верхніми дiлянками діапазону категорично забороняється. Це руйнує голос більше, ніж старість. Співати слiд повним голосом рівної сили, стежачи за однорідністю тембру; згодом потрібно навчати учня користуватися світлим і темним тембрами в різних емоційних станах та різних темпах. Гарсіа вагомого значення надавав питанням виконавства: аналіз музичного твору, характер виконання, уміння налаштуватись на вірний тон.

М. І. Глинка заклав основи прогресивної методики викладання співу і є основоположником російської академічної вокальної школи. Основу глинківського методу складає принцип розвитку співочого голосу від кращих звуків центрального регістру (за Глинкою “без всякого усилия берущихся”) і до поступового їх закріплення на всьому діапазоні. Глинка стверджував, що, користуючись його “методою”, необхідно спершу вдоско-

налювати натуральні тони, а далі обережно довести до досконалості й інші звуки. Основні установки Глинки-педагога: 1. Співати вправи на “литеру “А” итальянское”, тобто оформлене, округле, а не таке, як у розмові; 2. Співати не дуже голосно і не надто тихо, а “вольно”, тобто співати своїм повним голосом, не форсуючи; 3. “Прямо попадать на ноту, связывать не тянувши при переходе из одной ноты в другую, не отбивать горлом”, –тобто вимога чіткої твердої атаки звуку, і не робити “га-га-га”, – не “гакати”. 4. Співати вправи, особливо гами, без крешендо, “в ровной силе, что значительно труднее и полезнее”, співати так, “чтобы ни одна ноточка не вскрикнула”, а видiляти “токмо ту, которую сами пожелаете”. 5. Глинка застерігає від надзвичайно широкого відкривання рота, тому що таке положення затискує глотку і заважає вокалізації. 6. Міміка обличчя, а також різні форми відкривання рота впливають на забарвлення звуку. 7. “Обращать больше внимания на верность, а потом на непринужденность голоса”, тобто на чистоту інтонації, вірну трактовку, чітку атаку.8. Глінка застерігає від легкої вокалізації і радить проводити вокальні заняття не за рахунок легкості, а за рахунок правильності вокально-технічних прийомів. 9. Вправлятися у вокалi щоденно, але розумно, творчо –“петь четверть часа со вниманием более значит, чем четыре часа без оного”.

Першим українським митцем, який намагався поставити вокальну педагогiку на наукову основу, вивести її iз сфери емпiричностi та "секретностi", був видатний спiвак Олександр Мишуга (1853–1922). Мишуга вважав, що фундамент мистецтва спiву — це формування та використання якiсного звуку, а вокальний твiр з музичної точки зору може

бути виконаним бездоганно, а з суто вокальної – невiрно. Вiн не визнавав "бiлого звуку" i вважав його шкiдливим. Дихання визнавав глибоке: "Набери повiтря, щоби знизу ребра розширились". Щоб навчитись добре дихати, велiв учитись дихати повними грудьми при розведених вбiк руках. Опустивши руки, видихати легко, повiльно. З часом студент мав звикнути до такого дихання без розведених вбiк рук. Положення гортанi – низьке. Корiнь язика мав бути опущеним, щоб не заважав вiльному виходу звуку, а м'яке пiднебiння скорочене, пiдтягнуте. "Коли пiднесу корiнь язика вгору, а язичок опущу враз iз м'яким пiднебiнням вниз i натисну струну голосову – голос виходить крикливий, неприємний, а коли стягну язик (тобто корiнь язика) вiдповiдно вниз, а язичок з м'яким пiднебiнням стягну догори i голосову цiвку без натиску пущу до “точки резонансової” межи двома переднiми зубами – тодi одержу прекрасний, звучний, чаруючий голос. О.Мишуга починав заняття вправою iз закритим ротом. Звук повинен був потрапити в резонансну точку, в пункт верхнього пiднебiння, над яким знаходяться нiздрi. Пiсля цієї вправи виконувалась iнша – спiв з вiдкритим ротом. Тут вимагалось зближення кореня язика з м'яким пiднебiнням. Третiй етап – вiдкрите горло, корiнь язика опущений, м'яке пiднебiння пiдтягнуте, а звук повинен звучати там же, де i в попереднiх двох вправах. Мишуга добивався звуку концентрованого, округленого, прикритого, не глухого, а яскравого. Звук утворювався в глибинi глотки, а слова – на кiнцi язика, близько. Вiн визнавав м'яку (але точну) атаку звуку, удар голосової щiлини (coup de glotte) не визнавав.

Про вокально-педагогiчний метод О. Муравйової довiдуємось iз спогадiв її учнiв, з "Пам'ятного зошита", написаного для драматичного сопрано О. Бишевської та тенора Б. Бобкова (Москва, 1936 рiк), а також iз друкованих матерiалiв педагога з питань вокального мистецтва. Вокально-методичнi принципи О. Муравйової вбирали в себе такi постулати: кожний студент – iндивiдуальнiсть i вимагає iндивiдуального пiдходу; спiв – це психофiзичний процес; дихання у спiвi повинне бути глибоким (абдомiнальним), але при необхiдностi допустиме вiдхилення в бiк грудного; положення гортанi – фiксоване понижене, але не насильне; скорочення м'якого пiднебiння не завжди постiйне, (педагог допускала вхiд звуку в носову порожнину); перехiдними нотами для драматичного сопрано i тенора вважала вже ноту “ре-бемоль”; особливу увагу звертала на ноту “до-дiез”, яку треба подумки пiдвищувати; вправлятись на голосну "У"; голосна "А" має звучати так, як в iталiйському словi madre (мама) або more (море); при поєднуваннi регiстрiв (грудного i головного) вважала за обов'язкове пiднiмати (скорочувати) завiску пiднебiння при кожнiй наступнiй вищiй нотi; credo Муравйової – це єднiсть iдейно-художнього та вокально-технiчного образу виконавця, тобто спiвакамузиканта.

**2.Тема 1.2. Основи планування навчальної роботи в класі вокалу.**

**Мета:**

1. Ознайомитися з основними критеріями визначення типу голосу.

2. Розглянути принципи добору навчального репертуару.

**Завдання:**

1. Засвоїти основні критерії визначення типу голосу.

2. Засвоїти основні принципи підбору навчального репертуару.

**Література:**

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підруч. для вузів Київ : Віпол, 2007 . 173 с .
2. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія . у 2 ч. Ч. 1 / О. Д. Шкуляр, та ін. Івано-Франківськ : ПНУ імені В. Стефаника, 2010. 351 с.
3. Золотарьова О. І. Усі уроки музичного мистецтва. Харків : Основа, 2012. 254с.
4. Кушка Я. С. Методика навчання співу : посіб. з основ вокальної майстерності. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
5. Овчаренко Н. А. Навчально-методичний комплекс з курсу «Методика постановки голосу». Кривий Ріг, 2010. 36 с.
6. Перші сходинки юного вокаліста : метод. рек. / укл. С.В. Лущенкова. Кременчук : БДЮТ, 2014, 30 с.
7. Хоменко А. Б. Коробка В. І., Крутько Н. В., Курсон В. М. Постановка

Голосу : навч.-метод. посібник для студентів вищих навчальних закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Ніжин : НДУ імені М. Гоголя, 2011. С.113

На початку роботи з голосовими даними студента,  необхідно визначити  пер-шочергові завданняі,  а саме: навчитися користуватися співацьким диханням; оволодіти головними елементами правильного звукоутворення; мати чітку дикцію та правильну артикуляцію. Найбільш  важливим  моментом  перших вокальних кроків, як показує досвід, є правильне визначення голосового типу, тобто  діагностика вокальних даних учня, бо від рішення цієї дуже серйозної проблеми залежать подальші успіхи зрозвитку та виявленню всіх вокально-голосових якостей, здоров’я, витривалості найбільш досконалішого з усіх існуючих «інструментів». Для визначення типу голосу вчиель враховує наступ голосові якості: тембральна фарба; наявний діапазон; місце знаходження перехідних та примарних тонів; здатність голосу тримати теситуру; анатомічні та фізіологічні особливості; конституційна ознака. В практиці вокальної педагогіки часто-густо зустрічаються голоси, характер яких виступає недостатньо чітко і тому практично не піддаються визначенню, тобто віднесенню до тієї чи іншої категорії. Так, наприклад, є голоси невизначені, в яких недостатньо яскраво виступають риси, що характеризують той чи інший основний тип голосу. Далі, зустрічаються змішані голоси, що містять у собі риси як би двох суміжних голосів, наприклад, тембр, який має в собі щось і від тенора і від баритона, або голоси з ясно вираженим характером (тембром), але з недостатнім для даного типу голосу діапазоном; це так звані короткі голосу, наприклад, «тенор без верхів», «бас без низів», «короткий сопрано» і т.п. Або ж зустрічається така форма голосу: при загальному колориті голосу, близькому до меццо-сопрано, верхні ноти наближаються за своєю тембровим забарвленням до драматичного сопрано і т.д. Нарешті, зустрічаються ще такі голоси, які можна було б назвати універсальними, так як і за обсягом (діапазону) і за тембром вони можуть бути віднесені до різних типів голосів: вони з однаковим приблизно успіхом підходять для виконання творів, призначених як для одного (більш низького, наприклад, меццо-сопрано), так і для іншого (суміжного, більш високого, наприклад, драматичного сопрано) голоси. Голоси, характер яких насилу піддається визначенню, нерідко представляють собою для педагога великі труднощі, так як він довго не може вирішити, в якому плані працювати над тим чи іншим голосом: вести його, наприклад, як меццо-сопрано або як драматичне сопрано, як баритон або як тенор і т.д. В особливо складних випадках, коли вокальні педагоги, остаточно не можуть вирішити, з якого роду голосом доводиться в тому чи іншому випадку мати справу, вони (а іноді і самі учні) звертаються до лікарів-Ларингологія (фоніатрів) з проханням поставити діагноз голосу учня, тобто визначити по голосовим зв'язкам або з яких-небудь інших об'єктивних ознаками характер голосу учня. Учнями при цьому найчастіше керує проста цікавість. Але нерідкі звернення співаків до лікаря в тих випадках, коли, у них виникають сумніви в правильності визначення їх голоси, викладачем, коли теситура, в якій педагог змушує їх співати, є важкою, непосильною, коли голос починає помітно псуватися або, нарешті, коли в голосі починають виявлятися ті чи інші хворобливі явища. Багато вокалістів-початківців, або й тих, хто вже займається вокалом, ставлять собі запитання: ЯКИЙ У МЕНЕ ТИП ГОЛОСУ? Як його можна визначити? І навіщо, зрештою, це робити? Тип голосу визначають для того, щоб розуміти, який репертуар підійде саме вам. Правильна діагностика типу голосу дуже важлива, бо в іншому випадку голос не підходящою постановкою можна просто загубити. Також і у естрадному вокалі, знаючи свій тип голосу, ми можемо будь-яку пісню підлаштувати під себе, змінивши тональність. Найчастіше ми вважаємо, що ноти, які ми беремо – це і є фактор, що визначає тип голосу. Насправді це не зовсім так. Досвідчений педагог визначає голос за такими параметрами, як діапазон, перехідні ноти, теситура, тембр, і т.д. Часто недосвідчені вокалісти в погоні за новими висотами (в найпрямішому вокальному сенсі цього слова) або копіюючи кумирів, прагнуть співати дуже високі ноти. Насправді навіть низькі від природи голоси можуть діставати високі ноти за допомогою певних прийомів, але це вміння ще не робить їх голос високим. Важливо розуміти, що природній невимушений вокал завжди буде звучати краще, приємніше.Дуже важко класифікувати непоставлені, нерозкриті голоси, і часто початківці засмучуються, коли тип голосу, визначений педагогом не відповідає їх власним уявленням про хороший голос. Пам’ятайте, найчастіше ваша аудиторія – люди, які, в основному, не розуміються у вокалі. Ці люди цінують не вашу висоту голосу і не численні прийоми, які ви використовуєте, а індивідуальний тембр, манеру, стиль і емоцію, яку ви вкладаєте в музику. Ми знаємо безліч випадків, коли люди із дивними, на перший погляд, голосами завойовують серця багатомільйонної публіки.

Одним із найважливіших показників для визначення типу голосу є **теситурна витривалість голосу**.Ваша рідна теситура – це комфортна зона співочого діапазону, в якій ви можете співати довго і з задоволенням, без шкоди для вокальногоапарату. Як визначити тип голосу за теситурою? Наприклад, ви легко співаєте пісню, де більшість нот припадають на фа, соль і ля першої октави. Який у вас голос? Справа в тому, що тут грає роль і те, як ви співаєте ці ноти. Якщо ви берете їх фальцетом, то ніякої напруги і не буде, проте тип голосу за фальцетом не визначається. Вокалісти-початківці іноді не можуть визначити на слух як і чим вони співають, бо у них ще не склалася система звукових образів, які б допомогли відрізнити фальцет від грудного голосу. Ось тут-то знадобиться допомога педагога вокалу. Звичайно, є ще багато критеріїв, за якими визначають тип голосу. Наприклад, тембр голосу, те, як звучать верхи, та спосіб, за яким досліджує тільки професійний лікар-фоніатр – **анатомічний спосіб** (чим вищий голос, тим тонші і коротші голосові зв’язки, і навпаки), який є тільки допоміжним і не завжди об’єктивним. Сучасні естрадні співаки, на відміну від академічних часто не класифікують голос в класичному розумінні цього слова. У кожної зірки репертуар написаний спеціально під її теситуру, тембр і вокальну техніку, щоб показати голос з максимально вигідної сторони. Тому не засмучуйтесь, якщо улюблені пісні у вас звучать не так, як вам хотілось би. Співацькі голоси можуть бути дуже різними, зрештою, кожен із нас – яскрава, ні на кого не схожа особистість. Правильно визначити тип голосу за допомогою професійного педагога з самого початку занять дуже важливо не тільки для того, щоб дати йому розвиватись максимально вигідно і розкрити ваші особисті природні дані, а й для того, щоб не загубити їх.Співайте там, де вам зручно і не копіюйте кумирів, розвивайте і зміцнюйте середню частину діапазону, тоді підуть і верхні ноти. І обов’язково проконсультуйтесь зі спеціалістом, навіть якщо не збираєтесь займатись вокалом професійно, адже ваш голос – це ваше здоров’я.

Кожен голос унікальний і неповторний за своїм звучанням. Завдяки цим особливостям, ми можемо легко дізнаватися голоси своїх знайомих навіть по телефону. Співочі голоси відрізняються не тільки за тембром, але й по висоті розкриття голосу, діапазону, індивідуальної забарвленням. Співочі голоси завжди підходять під одну з вокальних характеристик, які придумали в італійській оперній школі. Їх порівнювали за звучанням з музичними інструментами струнного квартету. Як правило, звучання скрипки порівнювали з жіночим голосом сопрано, альта - з меццо. Найнижчі голосу - контральто - порівнювали зі звучанням валторни (як і тембр тенора), а низькі басові тембри - з контрабасом.Так з'явилася класифікація голосів, близька до хорової. На відміну від церковного хору, в якому співали тільки чоловіки, оперна школа Італії розширила можливості співу і дозволила створити класифікацію жіночих і чоловічих голосів. Адже в церковному хорі жіночі партії виконували дисканти (сопрано) або тенора-альтино. Ця характеристика голосів збереглася і сьогодні не тільки в оперному, але і в естрадному співі, правда, в естраді подача звуку інша.

У професійному співі є свої **критерії визначення типу голосу**:

**1. Тембр голосу**. Так називають неповторну забарвлення голосу, яка може бути світлою і темною, насиченою і м'якою, ліричною ніжною. Тембр складається з індивідуальної забарвлення голосу, яка є у кожної людини. У одного голос звучить м'яко, тонко, навіть трохи по-дитячому, в іншого вже в ранні роки має насичене грудне забарвлення. Розрізняють тембр головний, грудний і змішаний, м'який і різкий. Він є основною характеристикою забарвлення. Є голоси, різкий тембр яких звучить дуже відштовхуюче і неприємно до такої міри, що їм не рекомендується займатися вокалом. Тембр, як і діапазон, є відмінною рисою співака, а голос видатних співаків і співачок відрізняється яскравою індивідуальністю і впізнаваністю. У вокалі цінуватися м'який, красивий і приємний для слуху тембр.

**2. Діапазон**. Кожен тип голосу має не тільки своє характерне звучання, а й діапазон. Його можна визначити під час виспівування або, попросивши людини заспівати пісню в зручній для нього тональності. Зазвичай співочі голоси мають певний діапазон, який дозволяє безпомилково визначити його тип. Розрізняють робочий і неробочий діапазон голосу. Професійні співаки мають широкий робочий діапазон, який дозволяє їм не тільки заміщати колег з іншими голосами, а й красиво виконувати оперні арії для інших партій.

**3. Тональність**. Будь голос має свою тональність, в якій виконавцю зручно співати. Вона буде різною у кожного типу.

**4. Теситура**. Так називається певну ділянку діапазону, в якому виконавцю зручно співати. Для кожного голосу він свій. Чим ширше ця ділянка, тим краще. Часто говорять про те, що є зручна і незручна теситура для голосу або виконавця. Це означає, що вокальний твір може бути зручним для співу одним виконавцем і незручним для іншого, хоча діапазони у них можуть бути однаковими. Так можна визначити і особливості голосу.

Основним навчальним матеріалом, який забезпечує співацький і художній розвиток майбутнього вчителя музики, є навчально-художній репертуар. Індивідуальний добір репертуару вимагає ретельного аналізу та врахування загальномузичного та вокального розвитку студентів, стану їх голосового апарату та специфіки майбутньої діяльності. Оскільки рівень попередньої підготовки студентів може бути неоднаковим, курсові вимоги щодо якісного складу репертуару можуть зазнавати уточнень. Доцільно підібраний художній твір – основний засіб виховання співака, надійний помічник для вироблення основних методичних установок голосоведення, виразного і точного звучання вокального слова, гнучкості та свободи дихання, втілення художньо-образного змісту вокального твору. Співак вдосконалюється як музикант-виконавець і як вокаліст перш за все на правильно підібраному репертуарі. Оцінюючи той чи інший твір з точки зору його корисності для учня, потрібно проаналізувати його з музичної, вокально-технічної сторони та відмітити складності емоційного плану. Всі ці особливості разом створюють уявлення про складність даного твору. Нераціонально підібрані твори можуть затримати вокальний розвиток студента і навіть зашкодити йому. За час перебування в учбовому закладі студент повинен навчитися виконувати твори різного стилю, засвоїти великий та різноманітний репертуар.

**3.Тема 1.3. Специфіка методики викладання різних манер співу.**

**Мета:**

1. Ознайомитися з методикою викладання академічної манери співу.

2. Ознайомитися з методикою викладання естрадної манери співу.

3. Ознайомитися з методикою викладання народної манери співу.

**Завдання:**

1 .Засвоїти методику викладання академічної манери співу.

2. Засвоїти методику викладання естрадної манери співу.

3. Засвоїти методику викладання народної манери співу.

**Література**

1. Бокоч В.А. , Кузьменко-Присяжна Л. І, Бокоч В.А., Остапенко Л. В. До проблеми методики навчання естрадному вокалу. *Молодий вчений. 2017. № 8. С. 31*–*34.*
2. Горобець В. П. Проблемні аспекти вокального виконавства в естрадній та академічній манері. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С.501–504
3. Закрасняна Ж. М., Хлопотова А. А., Юрчук В. В. Сучасні вимоги до підготовки фахівців спеціальності «Академічний вокал» *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 552–555.
4. Коломоєць О. М. Український народний спів як синтез національної традиційності та академічного хорового виконавства. *Проблеми сучасної педагогічної освіти* : зб. наук. праць. Сер.: Педагогіка і психологія. Ялта : РВВ КГУ, 2012. Вип. 37, Ч. 1. С. 36–41.
5. Кузьмічова В.А.Методичні рекомендації з курсу «Методика викладання дисциплін кваліфікації (вокал)» Самостійна робота (для студентів денної та заочної форми навчання вищих педагогічних навчальних закладів, спеціальності «Музичне мистецтво»). Харків : ХНПУ імені Г.С.Сковороди, 2019. 32 с.
6. Мурзай Г. М. Методика викладання вокалу : навч.-метод. посіб. для магістрантів спец. „Музична педагогіка і виховання” / Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. Луганськ : ЛНУ, 2010.178 с.
7. 7.Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХI століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства спеціальність :26.00.01 / Київ. нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтва Міністерства культури України Київ, 2017. 19 с.
8. 9.Стулов И.Х. Специфика работы с голосами эстрадных певцов. *Преподаватель XXI век*. 2017. № 2. С. 182–186
9. Цюпа Н. П Специфіка народного вокалу у сучасному мистецькому просторі України(на прикладі діяльності камерних вокальних ансамблів). *Молодий вчений*. 2017. № 2 (42). С.109–112

Спів у кожній вокальній манері має ряд особливостей. Відповідно в кожній з них наявні складнощі різних рівнів. Висвітлення труднощів, які виникають в процесі вокального виконавства, насамперед при співі у естрадній та академічній манері сприятиме виробленню методичного підходу, практичне застосування якого полегшить досягання позитивних результатів. Професія співака є однією з тих, що надзвичайно цінується в музичній культурі. Майстерні вокалісти ймовірно чи найбільше, з усіх інших виконавців здатні викликати надзвичайно сильні емоції у аудиторії, передаючи художній образ, створений композитором. Тембр людського голосу може грати на «струнах» людської душі. Але задля досягнення позитивних результатів необхідні постійні вокальні тренування, прагнення до саморозвитку та вміння добре опрацьовувати музичний матеріал. Варто зазначити, що при опануванні майстерності співу є ряд вимог, що будуть спільними при використанні будь-якої манери. Їх можна поділити на вокально-технічні та музично-естетичні. До вокальної техніки віднесемо вміння добре дихати, використовувати резонатори при співі, здійснювати плавний перехід від одного регістру до іншого. До музично-естетичних компонентів можна віднести бездоганне знання музичного матеріалу, дотримання інтонаційної точності, розвинений слух, точність у дотриманні метро-ритму. Проте, окрім спільних ознак є і різні риси. Розглянемо більше детально особливості співу у різних вокальних манерах.

**Академічний, або класичний, спів** має певну штучність звуковидобування і поділяється на три основні стилі: кантиленний, наспівний, коли звук ллється плавно, без переривання звучання; декламаційний, наближений до інтонацій мовлення; колоратурний, наближений до кантиленного, але збагачений віртуозними прикрасами, пасажами, фіоритурами тощо. Для оволодіння такими стилями співу необхідні не тільки музичні здібності та наявність перспективних вокальних даних, але й спеціальне співацьке навчання — т.з. постановка голосу, що передбачає набуття уміння природно поєднувати у співі вокальне і мовленнєве начала. Академічний спів використовується головним чином у “класичних” жанрах музики для виконання оперних партій, романсів, номерів з оперет або мюзиклів. Від народного і естрадного співу академічний відрізняється не тільки жанровою сферою застосування, але і, звичайно ж, виконавською технікою. Особливість академічної постановки полягає у специфічній вокальній позиції, яку часто називають оперною або класичною. На відміну від естрадного вокаліста, чий спів під час концерту підсилюється апаратурою і обробляється різними ефектами, оперному співакові треба вміти озвучити зал виключно силою свого голосу. А щоб звук вийшов не тільки гучним, але і красивим, слід направити його в потрібну точку, задіяти різні м’язи, вокальні резонатори, правильне дихання. Крім того, бажано знати нотну грамоту, навчитися читати рідною мовою опери – італійською, і, хоча б, трохи грати. Давні традиції викладання має академічна манера співу. Її зародження генетично пов’язане з професійною музикою. Відповідно, якщо ми кажемо про академічний вокал, то для нього мають бути притаманні навички опанування музичного матеріалу, який відноситься до сфери «класичної» музики. Дане визначення включає композиторські твори, зазвичай представлені у нотному тексті. Задля виокремлення масиву творів, що сюди відносяться, можна згадати творчість західноєвропейських та вітчизняних композиторів, що успадковують сталу традицію, яка склалась починаючи з доби середньовіччя. Опозицією до них буде виступати музика народна, побутова, прикладна, яка не має визначеного автор ства та у змістовному відношенні, у виборі форм, інструментарію буде багато в чому відрізнятися від академічної. Причому існування другого типу творів буде пов’язане з усною традицією. Академічна музика нараховує багато стильових напрямків та достатньо сильно відрізняється в залежності від методу композиції, який використовував автор в процесі написання. Однією з головних вимог постає доречність використання того чи іншого тембрового забарвлення, можливість вільно інтерпретувати твір чи, навпаки, точно дотримуватись найменших занотованих нюансів. Тобто, перед тим, як перейти до безпосереднього початку роботи над вокалом, необхідно провести ретельний теоретичний аналіз самого твору, його жанру, а також стильового контексту, в якому він виник. Досить сильно буде відрізнятись підхід до прочитання музичного твору, написаного у добу бароко та, наприклад, добу романтизму. Для першої характерне застосування більш легкого звуку, використання сухого тембру без надмірного вібрато, наявність творчого підходу до виконання вокальної партії. Згідно актуальному руху «історично поінформованого виконавства» співак повинен розраховувати на камерність концертної зали та інструментального ансамблю, що супроводжує спів. Неодмінним компонентом виконання є імпровізація у репризі барокової арії, створення каденції, причому вони, попри удавану свободу, повинні відповідати стилістиці композитора. Подібні вимоги будуть висуватись при виконанні творів більшості композиторів окресленої доби. У разі ж виконання творів доби романтизму, визначним аспектом буде вивчення творчого підходу кожного автора. Спів оперних арій Верді та Вагнера буде принципово відрізнятися, причому мова йде не тільки про надзвичайну легкість запам’ятовування та вокальну яскравість музичної мови першого та вокальну складність творів другого композитора. Це йде мова про різні функції, які повинен виконувати співак. В творах Вагнера на перший план буде виходити необхідність бути драматичним актором, який при цьому буде володіти голосовими даними, що виходять за межі звичних. При виконанні творів композиторів будь-якого стильового напрямку, варто зауважити на необхідності дотримання гучності, в залежності від приміщення, де виконується твір. У разі твору, що виконується у великих залах, як-от опера, необхідним є дотримання балансу між гучністю та тембральною наповненістю, які не повинні виходити за межі вокалізації. В. Юшманов відзначав специфіку оперного співу: «Для того, щоб бути чутним в залі оперного театру, він повинен бути гучним (до 120 децибел, що за інтенсивністю звучання відповідає реву двигуна злітаючого реактивного літака), але це не має бути крик; голос повинен бути яскравим, округлим, польотним і разом з тим – м'яким, тембрально наповненим; його тембральна однорідність не повинна бути тембральною одноманітністю, а проспівати голосні треба одночасно фонетично «усередненими» і мати ясно помітну фонетичну різноякісність». Реалії XXI століття створюють умови для того, щоб кожен виконавець міг проявити себе однаково добре, виконуючи твори композиторів, що відносяться до різних і часом протилежних за своїм ідеологічно-художнім підґрунтям, обраних композиційних методів. Хоча в середині XX століття було чимало оперних співаків, які працювали здебільшого з певною музичною вокальною традицією – італійською чи німецькою, виконуючи твори доби Відродження чи спеціалізуючись на мистецтві сучасників, але тепер опанування вокальної майстерності в сфері академічного співу пов’язане з необхідністю наявності навичок виконання в інших манерах. Ця риса відмічається рядом сучасних авторів. «Однією з настанов, що актуалізуються в XX столітті є оволодіння різною співацькою манерою. Зазвичай, серед основних вимог є майстерний спів у академічній манері. Проте з розвитком естрадної музики та проникнення різноманітних стилів у оперні жанри починає більш опукло проступати необхідність співати також у них. Існує ряд творів, в яких можна віднайти риси полістилістики, коли потрібно використовувати естрадну, джазову та академічну манеру».

**Естрадний вокал** по своєму звучанню знаходиться між академічним (класичним) і народним. Завдання естрадного виконавця - пошук свого власного звуку, своєю оригінальною, характерною, легко впізнаваною манерою співу та сценічного образу.  У естрадному вокалі, на відміну від академічного та народного, важлива виразна дикція, оскільки ключові слова є однією з важливих складових хорошої пісні. По тій же причині, в естрадних піснях набагато частіше зустрічаються важкі для виспівування фрази, що вимагають швидкої зміни дихання, в той час як в академічних і народних піснях, найчастіше, текст у більшою мірою адаптується під музику.  У естрадному вокалі поєднується техніка академічного вокалу, народного співу, а також ряд специфічних прийомів, характерних для естради. Основна особливість естрадного вокалу полягає в пошуку та формуванні унікального, пізнаваного голосу вокаліста, аналогічно тому, як естрадні інструменталісти шукають "свій" оригінальний звук. У наш час, щоб домогтися конкурентоспроможності, потрібно володіння досить широким діапазоном технічних прийомів. Так само, як сучасного електpогітарісту необхідно вміти значно більше, ніж своєму колезі 50х-60х років. Кожна "фарба" голосу вимагає методичного тренування.

**Прийоми, що застосовуються в естрадному вокалі:**

1. *Розщеплення*. Прийом співу, при якому до чистого звуку примішується певна частка іншого звуку, що нерідко представляє з себе не музичний звук, тобто шум. Один дихальний потік ніби розщіплюється на два. До розщеплення можна віднести деякі прийоми народного співу (наприклад, «горловий спів» народів Азії), а також широко відомі субтон і драйв.
2. *Драйв.* Одне з найважливіших в арсеналі рок-вокалістів - прийом розщеплення "драйв" (його підвиди: гроулінг, рев, хриплий голос, дет-вокал і т.д.). Ще яких-небудь десять років тому вважалося, що після використання цього прийому «зв'язки можна просто виплюнути - вони вже більше не знадобляться». Класичні вокалісти вважають його ледь не восьмим смертним гріхом, а педагоги старої школи впевнені, що навчити так співати не можна - це чи є від природи, чи ні.
3. *Субтон*. Спів з придихом. Приклади цього прийому можна почути в джазі і поп-музиці, наприклад, у Tony Braxton, Cher або Tanita Tikaram.
4. *Обертонний спів*. Також відомий як "горловий спів". Використання розщеплення для виконання обертонів до основного тону дозволяє виспівувати по два звука. Характерно для далекосхідної музики (Тібет, Тува, Монголія та ін).
5. *Гліссандо*. Також відомий як "слайд". Плавний перехід з ноти на ноту.
6. *Фальцет*.Спів "без опори". Дозволяє розширити діапазон у бік високих нот. Нерідко зустрічається в джазі і поп-музиці.
7. *Йодль*.Також відомий як "тірольский спів". Полягає в різкому переході зі співу "на опорі" на фальцет. В сучасній музиці широко використовується такими виконавцями, як Dolores O'Riordan (Cranberries), Alanis Morissette, Billie Myers і багатьма іншими.З деяких пір одержав поширення так званий "зворотний йодль", що полягає, як неважко здогадатися, в різкому переході з фальцета на "опору". Приклади виконання цього прийому можна знайти, до наприклад, в піснях Linda Perry (4 Non Blondes).
8. *Штробас***.** Це дуже низькі ноти, які неможливо заспівати нормальним голосом. Звук дуже специфічний, тому в музиці використовується рідко. Наприклад, у Britney Spears - в "Oops, I did it again".

Розмовною манерою співу користуються всі. Народну манеру співу зазвичай називають "білим звуком", "відкритим співом", на противагу округленному прикритому звучанню голосу в академічній манері. Прикривання звуку, яким людина зазвичай від природи не володіє, дає можливість співаку отримати рівний (по тембру та силі звучання) двухоктавний (і більше) діапазон змішаного звучання з плавним переходом від грудної частини діапазону до головного. Хто вміє прикривати, той зуміє і відкрити. Але той, хто співає тільки відкритим звуком, ніколи прикрити не зможе.

На сучасній естраді в основному співають співаки та співачки в напівприкритій манері. При напіприкритому співі положення губ близько до розмовного, але з піднятими м'яким небом. При такому співі збільшується обсяг ротоглоточної порожнини і досягається півтораоктавний діапазон голосу вже не в чистому грудному, а в змішаному звучанні. При цьому помітно збільшується амплітуда вібрато голосу співака, голос перестає бути прямим; тембр стає "насиченішим", барвистим і емоційним. Але у верхньому регістрі при насиченому звучанні з'являється тремчячий тембр, "баранчик" - сигнал про напруженість голосових зв'язок. Прикриття перехідних звуків і головного регістра у академічної постановки голосу призводить до створення захисних механізмів голосового апарата. Ігнорування закритого звуку позбавляє верхні ноти гарного тембру, а також може призвести до передчасного псування голосу.

Часто мимоволі, а часом і свідомо багато наслідують улюбленим естрадним виконавцям, сліпо копіюючи їх манеру співу. Далеко не всім це йде на користь. Народження гарного співочого голосу для одних - щаслива несподіванка, а для інших — довга і копітка праця.

Слово вокал походить від італійського "воче" - голос. Але голос служить тільки інструментом, саме ж мистецтво співу набагато складніше одного звуковедення.Воно малює нам образи, відображає емоційний стан. У співі бере участь не тільки звук, але й осмислене слово. Як кожен спеціаліст озброєний знаннями та певними прийомами, так і співак повинен опанувати вокальною технікою, тобто вільно керувати своїм голосом. Відзначимо, що спів у естрадній манері має ряд специфічних вимог, що висуваються перед виконавцями. Так, задля урізноманітнення, з метою надання необхідної експресії при виконанні творів, що відносяться до поп-музики (естрадної музики), варто використовувати різні вокальні прийоми – штробас, йодль, гроулінг, субтон та т.п. Їх видобування пов’язане зі специфічними прийомами подачі звуку та його оформленням в процесі вокалізації. Ми вважаємо за доцільне опанування різними прийомами, які будуть необхідними при виконанні вокальних творів, написаних в останні роки в руслі академічного композиторського письма, де все частіше застосовується залучення певних елементів з інших напрямків музичного мистецтва. Так само їх використання буде доцільним у разі співу творів, що мають синтетичний у стильовому відношенні характер та об’єднують академічну та естрадну манеру . При вивченні вокальних прийомів необхідно дотримуватись рекомендацій професійних викладачів вокалу та не намагатись відтворювати їх без нагляду, особливо на стадії формування. У разі навчання, яке відбувається стихійно, без підтримки, частіше можна досягнути не надто гарних результатів, навіть більше – ймовірним є перевантаження голосових зв'язок, зрив голосу та втрата можливості співати взагалі. При співі в естрадній вокальній манері, так само необхідним має бути дотримання стильового напрямку. Загальновідомо, що до естрадної музики відноситься ціла низка напрямків, в кожному з яких співак повинен бути обізнаним. Проте наразі подібна вимога досить часто не дотримується виконавцями, призводячи до значних втрат у естетико-музичному факторі твору. «Актуальною проблемою сучасних вокалістів є їх недостатня обізнаність у особливостях різноманітних стилів. Варто зосередитись на тих співацьких манерах, які має опанувати співак. Додання співочому звуку експресивності і виразності здійснюється за рахунок використання в процесі голосоутворення вокальних ефектів».При виконавстві в естрадній манері, необхідним чинником є опанування роботи з мікрофоном.

Причому невірним буде твердження щодо недостатньої важливості даної навички. Жоден співак, який не працював зі звукопідсилювальною технікою, не зможе це зробити з першого разу. «Звук, що подається співаком в мікрофон, тепер доводиться розглядати скоріше як сигнал, якесь джерело, що збуджує коливання мембрани мікрофону. Кінцевий звук виходить в результаті проходження джерела звуку через електричні ланцюги цілого ряду звукоперетворюючих приладів. В результаті звук голосу співака на виході завжди дещо відрізняється від вихідного сигналу… У результаті технічної обробки звуку голос співака може стати як кращим, так і гіршим». Доречним буде відмітити, що задля професійного співака в повній мірі необхідне поєднання навичок класичної постановки голосу та естрадного співу. За умови використання звукопідсилювальної апаратури, що застосовується на естрадних концертах чи при роботі у студійному просторі, традиції співу bel canto не лише не стануть на заваді, а й навпаки, матимуть продуктивний характер. Ідеальним

в сучасних умовах роботи зі звукопідсиленням є голос, що володіє м'якістю, гнучкістю, рівністю і стабільністю по всьому діапазону, при цьому не розвиває особливо сильної звучності. Тут неважко простежити аналогію з співочими задачами і ідеалами часів belcanto і ранньої італійської опери .

В чому ж полягає сутність **народного вокалу**? Насамперед варто відмітити, що дана манера співу займає місце проміжне між академічним та фольклорним типами. Від академічної манери вона відрізняється більш відкритим звуком. О. Коломоєць відмічає те, що досить часто народний спів розуміють не вірно. «Існує помилковий погляд, ніби для народного співу є типовим безбарвний, натужний, верескливий і пронизливий звук. Прихильники такого погляду не розуміються на народному співі і плутають таку спотворену, «вульгарну» манеру співу з народною, яка є культурним досягненням виконавської практики багатьох поколінь» . Для народного вокалу важливим є зв’язок з мовою, що проявляється як у особливостях артикуляції, природно-розмовній манері співу. Якщо ж звернутись до питання техніки звукоутворення, то і у академічній манері, і в народній, надзвичайно важливою є робота голосових зв’язок, спрямованість звуку і правильне використання природних грудних і головних резонаторів. «Від дії означених резонаторів залежить характер і забарвленість голосу. Менш за все народні співаки використовують м’яке піднебіння, «купол», «позіх», який слугує прикриттю голосу на верхніх звуках. Спів характеризується відсутністю вібрації, рівністю й стійкістю звука. Звук випромінюється більш прямолінійно, ніж у «поставлених» голосів, притому резонують переважно груди, ротова порожнина, тверде піднебіння та зуби. Жіночий спів у грудному регістрі вирізняється соковитістю, барвистістю та динамічністю звуку». Варто відзначити, що народні пісні досить рідко виконуються сольно. Так, якщо звернутись до фольклористики, виявляється є небагато жанрів, які має виконувати один співак – це, насамперед, колискові. Інші ж пісні передбачають декілька виконавців, або спів у супроводі музичного інструменту. Такою, наприклад, була традиція виконання дум чи історичних пісень, впроваджена кобзарями та лірниками. Отже, ансамблевий спів є більш характерним для народного мистецтва. Більшість календарних та родинно-обрядових пісень передбачають декількох виконавців. Таким чином невеликі вокальні ансамблі – тріо, квартети, квінтети – є в певному сенсі продовжувачами традицій, закладених в українській культурі. Виникає питання, а яким же чином виникла та манера співу, яку ми називаємо народною? Досить цікавою є позиція А. Іваницького, який пояснює її давнім часом появи народного музикування. «Звичка сучасних селян співати голосно і без нюансування – це не щось інше, як цінний звуковий і стильовий релікт ще від часів палеоліту; тут зберігається протягом мало не мільйона років манера, яка розвинулася як засіб спілкування з потойбічними силами» . Для народного вокалу притаманна природно-розмовна манера співу, робота голосових зв’язок, спрямованість звуку і використання природних грудних і головних резонаторів.

Народний спів  спирається на народно-пісенні та виконавські [традиції](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96%D1%8F) певних географічних регіонів, що передаються від [покоління](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%96%D0%BD%D0%BD%D1%8F) до покоління як усна пісенна традиція. Українська народна пісня – це душа народу. З давніх-давен вона була наповнена силою та красою, емоційною виразністю та щирими почуттями. Пісня супроводжувала людину у буднях і святах, допомагала у годину туги і журби, веселила душу в світлі дні щастя.

За багато столітнє існування **української пісні** сформувалися певні **особливості** про які важливо знати:

1. *Регістрове звучання*. Основною рисою та окрасою народної манери співу є грудне звучання. Проте інколи жіночі голоси використовують безопорний звук, який нагадує фальцет. Він може звучати як підголосок або вигук.

2. *Глісандо.* «З’їзд» зі звуку або «під’їзд» до нього. Цей прийом найчастіше використовується в кінці фрази або куплету.

3. *Переривання слова***.** Українські народні пісні виконувалися співаками-аматорами, які переривали слово з метою вдиху. Окрім переривання слова часто зустрічається виконання зі скороченням останнього слова куплету без останнього складу. Це є достатньо поширеними елементами під час виконання українських пісень.

4. *Йотація*.Термін «йотація» або «йотування» означає додавання під час співу звуку «й». З’явився завдяки діалектній різнобарвності української мови. Цей прийом допомагає в утворенні близького та яскравого звуку.

5. *Музичні прикраси*. Особливої краси українській народній пісні надають мелізми та розспівування окремих складів музичного твору.

Діяльність сучасних вокалістів пов’язана з вимогою бути універсальними виконавцями. Їх завданням є опанування різних манер співу: академічної, естрадної, народної. Подібна модифікація звичного підходу до формування спеціалістів може створити ряд завдань, що вимагатимуть розв’язання. Проблемні аспекти може викликати недостатня технічна підготовка, яка може бути вирішена шляхом тренувань. Проте набагато більш важливою є відповідність вокальної манери індивідуальному композиторському стилю та стилю певної доби. Вміння виконувати твори, які відносяться до різних композиційних технік, так само буде виступати свідченням майстерності співака.

**Список літератури:**

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підруч. для вузів. Київ : Віпол, 2007 . 173 с .
2. Бокоч В.А., Кузьменко-Присяжна Л. І, Остапенко Л. В. До проблеми методики навчання естрадному вокалу. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 31-34.
3. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія . у 2 ч. Ч. 1 / О. Д. Шкуляр, та ін. – Івано-Франківськ : Вид-во ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. – 351 с.
4. Горобець В.П Проблемні аспекти вокального виконавства в естрадній та академічній манері. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 501-504
5. Грищенко Ю. В. Розвиток професійної вокальної освіти в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ століття) : автореф. дис. … д-ра пед. наук :13.00.04 / Національна акад. пед наук України, інст. пед. освіти і освіти дорослих. Київ, 2011. 22 с.
6. Закрасняна Ж. М., Хлопотова А. А., Юрчук В .В. Сучасні вимоги до підготовки фахівців спеціальності «Академічний вокал». *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 552–555.
7. Золотарьова  О.І. Усі уроки музичного. Харків : Основа, 2012. 254с.
8. Іваницький A. I. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця : НОВА КНИГА, 2009. 404 с.
9. Історія вокального мистецтва : підруч. / Б. П. Гнідь та ін. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
10. Коломоєць О. М. Український народний спів як синтез національної традиційності та академічного хорового виконавства. *Проблеми сучасної педагогічної освіти* : зб. наук. праць. Сер.: Педагогіка і психологія. Ялта : РВВ КГУ, 2012. Вип. 37. Ч. 1.С. 36-41.
11. Кузьмічова В. А.Методичні рекомендації з курсу «Методика викладання дисциплін кваліфікації (вокал)» Самостійна робота (для студентів денної та заочної форми навчання вищих педагогічних навчальних закладів, спеціальності «Музичне мистецтво»). Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2019. 32 с.
12. Кузьмічова В. А Навчальний посібник з дисципліни «Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал)» (для магістрів факультетів мистецтв вищих педагогічних навчальних закладів освіти). Ч. 1. Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності. Харків : ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2018. 44 с.
13. Кушка Я. С. Методика навчання співу : посібник з основ вокальної майстерності.Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
14. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу : навчально-методичний комплекс (народний спів) / Н. С. Можайкіна. Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. 80 с.
15. .Мурзай Г. М. Методика викладання вокалу : навч.-метод. посіб. для магістрантів спец. „Музична педагогіка і виховання” / Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010. 178 с.
16. .Овчаренко Н. А. Навчально-методичний комплекс з курсу «Методика постановки голосу». Кривий Ріг, 2010. 36 с.
17. .Перші сходинки юного вокаліста метод. рек. / укл. С.В. Лущенкова. Кременчук : БДЮТ, 2014, 30 с.
18. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХI століття :автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київ. нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтва М-ва культури України. Київ, 2017. 19с.
19. Стулов И. Х. Специфика работы с голосами эстрадных певцов. *Преподаватель XXI век*. 2017. № 2. С. 182-186.
20. Цюпа Н. П Специфіка народного вокалу у сучасному мистецькому просторі України(на прикладі діяльності камерних вокальних ансамблів). *Молодий вчений*. 2017. № 2 (42). С. 109-112.
21. Хоменко А.Б. Коробка В.І., Крутько Н.В., Курсон В.М. Постановка голосу : навч.-метод. посіб. для студ. вищ. навч. закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Ніжин, 2011 : НДУ ім. М. Гоголя. 113 с.
22. Цуркан Л. Iсторiя вокального мистецтва України (програма для вокальних факультетiв музичних вузiв). Київ, 2002р.97 с.
23. Шевченко Н. С. Синтез співацьких манер в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 16 с.

**Навчальне видання**

**Укладач:**

**Кузьмічова Валентина Анатоліївна**

Конспект лекцій

«Методика викладання дисциплін кваліфікації(вокал)»

(для магістрів денної та заочної форми навчання вищих педагогічних навчальних закладів)

Відповідальний за випуск: Кузьмічова В.А.

Відповідальність за дотримання вимог академічної доброчесності несе автор

Підписано до друку 25.09.2020 Формат 60х84 1/16 Папір офсетний. Гарнітура Times Roman. Друк цифровий. Ум. друк. арк. 2,25

Обл.-вид.арк. 1,69 Зам № 552 Наклад 300 прим. Ціна договірна.

*Харківський національний педагогічний університет*

*Імені Г. С. Сковороди*

*Україна, 61002, м. Харків, вул. Алчевських, 29*