

6. Кондратенко Т.Д. Обучение старших дошкольников / Т.Д. Кондратенко, В.К. Котырло, С.А. Ладывир. - К. «Рад школа», 1986. – 152 с.
7. Кононко О. Л. Психологічні основи особистісного становлення дошкільника (Системний підхід): Дис... докт. психол. наук. – К., 2000. – 336 с.
8. Кольшко А.М. Особенности межличностного взаимодействия педагогов с различными типами самоотношения / А.М. Кольшко // Веснпс Гродзенскага дзяржа-унагаушверсгэтшмяЯнюКупалы. Серия 1. - 2001. - № 1 (6). - С. 172-178.
9. Котырло В.К. Воспитание гуманных чувств у детей / В.К. Котырло, С.Е. Кулачковская, С.А. Ладывир, Ю.А. Приходько / [ Под ред. Л.Н. Прокопиенко, В.К. Котырло]. – К., «Рад школа», 1987. – 174 с.
10. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. - М., 1946. – 346с.
11. Чеснокова И.И. Проблема самосознания в психологии / И.И.Чеснокова. – М.: Наука, 1977. – 144 с.

УДК 784.01: 37(076)

## **МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ТА ЗАГАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Гринь Л.О., ст. викладач, аспірант

*Запорізький національний університет*

Стаття є актуальною для розгляду у науковій сфері. Вона торкається як наукових аспектів, так і практичних. У ній розглядається історико-теоретичний аспект становлення вокального мистецтва, розкриваються загальні методичні та педагогічні принципи вокальної школи.

*Ключові слова: bell canto, кантильний спів, вокальна школа, розвиток голосу*

Гринь Л.А. МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ОБЩЕПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА / Запорожский национальный университет, Украина.

Статья актуальна в научной сфере, затрагивает как научные аспекты, так и практические. В ней рассматривается историко-теоретический аспект становления вокального искусства, раскрываются общие педагогические принципы вокальной школы.

*Ключевые слова: bell canto, кантильное пение, вокальная школа, развитие голоса*

Grinn L.O. METHODOICAL FOUNDATION OF VOCAL SCHOOL AND MAIN PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF VOCAL SCHOOL / Zaporizhzhya national university, Ukraine

An article is actually by consideration in the science sphere. This article touches science aspects and practical aspects. In article consider the historical-theoretical aspect in formation vocal art, expose main pedagogical principles of vocal school.

*Key words: bell canto, singing, vocal school, development voice*

За своїми невичерпними можливостями співацький голос людини перевершує найдосконаліші музичні інструменти. Але для того, щоб заблищати всіма барвами, він має бути якнайстаранніше опрацьований і сформований. Тому усе багатство голосу може розкрити лише співак-музикант, співак-митець, який спроможний не тільки видобути з голосу потрібні йому виконавські засоби, а і здійснює весь вокальний процес свідомо, на підставі певних теоретичних знань з методики вокалу, історії вокального мистецтва.

Аналіз проведеної науково-методичної літератури вокального мистецтва показав, що науковці та викладачі приділяли увагу таким проблемам, як питання вокальної педагогіки, техніка постановки голосу та фізіологія цього процесу (Л. Дмитрієв, І. Назаренко, Ф. Заседателев, О. Жданович, В. Морозов, О. Стахевич), професійна підготовка співаків до виконавської діяльності (Н.С.Гребенюк, Г.С.Стасько, Т. П.Малишева, В. Морозов, В. Ємельянов, А. Єгоров, М. Єгоричева).

Мета нашої статті показати історико-теоретичний аспект становлення вокального мистецтва, розкрити загальні методичні та педагогічні принципи вокальної школи.

Першою європейською школою вокального мистецтва, що історично виникла на початку XVII ст., є італійська школа співу. В Італії пройшли початковий відбір та їх типізацію всі вокальні терміни і поняття, визначились основні елементи технології оперного співу, які утримуються у вокальному мистецтві всього світу і сьогодні. Будучи школою вокально-технічної досконалості, італійське мистецтво вплинуло на формування і розвиток інших національних шкіл.

Дати однозначне визначення поняттю „вокальне мистецтво” – важко. За своєю природою воно синтетичне і складається з нерозривної єдності декількох специфічних елементів: музики, співу, слова(оперний жанр, оперета, акторська майстерність). Музика сама по собі є могутнім засобом емоційного впливу на слухачів; не менш впливає на слухача і спів, голос співака, його тембр, манера виконання, вокально-технічна майстерність. Слово у співі, його інтонація, смисловий та емоційний підтекст також мають великий вплив на слухача. В оперному жанрі (оперета, мюзикл) драматична гра, пластика, костюм, грим, міміка, жест – все, що складає арсенал майстерності актора, також вражає великою силою впливу на глядача.

Отже, в художньому виконавстві співак повинен бути музикантом – виконавцем взагалі, володіти специфічною якістю вокаліста, декламатора, в оперному жанрі – драматичного актора. Синтез всіх цих якостей в органічній єдності визначає вокальне мистецтво, як явище. 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.

Італійська школа співу *bel canto*, яка отримала значний розквіт у XVII – XVIII століттях, дійшла до найвищої ступені віртуозності та справила великий вплив на розвиток вокального мистецтва всієї Європи. Староіталійська школа XVII століття це видатні вчителі Пьетро Тозі, Джаамбаттіста Манчіні; французька школа – це Жан-Бабтист Берар, Жилбер –Луї Дюпре, Мануель Гарсія (батько та син) – винахідник та науковець вокальної методики, автор трудів „Полный трактат об искусстве пения”, створення ларингоскопу.

На думку всіх італійських маестро того часу, до викладача співу ставилися високі вимоги. Він повинен був, насамперед, сам добре співати (обов’язкова умова), педагог повинен був мати музичну освіту, володіти системою знань, які б дозволили навчати співу, вміти визначити талант учня, тип його голосу. Від вчителя вимагалися доброзичливість, вимогливість, вміння заохотити до навчання. Високі вимоги ставились і до учнів. Крім голосу, вони мали володіти здатністю миттєво сприймати поданий вчителем матеріал, жертвувати власним дозвіллям, вміти слухати інших співаків, тренуватись перед дзеркалом, виховувати в собі волю, створювати собі добрий настрій тощо.

З другої половини XVIII ст. зацікавлення російських музикантів до музичної культури Італії стає більш глибоким та поважним. Якщо петербурзький „великий світ” відвідує італійську оперу лише тому, що це диктує мода, то російські музиканти-професіонали та просвітницькі меломани прагнуть розібратися, які враження вони отримують після спектаклів та концертів за участю італійських співаків-солістів; вони намагаються усвідомити особливості співочої школи, розгадати секрети *bel canto*, простежити зв’язки його з національною музикою італійського народу.

Основною формою виконання було *legato* – гарний спів, тісно 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 вокалістів, як засіб виразності та метод обробки голосу. Цей педагогічний прийом використовується і сьогодні.

У перших десятиліттях XIX ст. інтерес російських композиторів і співаків до італійського оперного театру росте і кріпне. Цьому сприяє творчість таких композиторів, як Д. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті. Недаремно, засновника російської школи співу М.Глінку після спілкування з італійськими професіональними співаками(під час подорожі у Італію, 1830р.) „...практично познайомило з вередливим та важким мистецтвом керувати голосом і ловко писати для нього”[1, 144]. Видатний російський композитор М.Глінка (чудовий співак та викладач співу) у своїх безсмертних піснях, романсах та операх, у цінних вправах для розвитку голосу (побудованих на інтонаціях, близьких російській народній музиці), у змістовних вокально-методичних вказівках відобразив та відзначив важливіші принципи російської вокальної школи, які знайшли подальший розвиток у творчості талановитих „учнях” та продовжувачах глінківських традицій до найвищого рівня (Ф.Шаляпін, В.Собінов, Нежданова та інші).

Досконало оволодівши вокальним мистецтвом, М.Глінка залюбки передавав свої знання іншим. Окрім практичної роботи зі співаками, він приділяє велику увагу питанням розробки нової методики постановки голосу та складанню вокально-технічних вправ. Нам відомі „Вправи для вдосконалення гнучкості голосу”, які були написані для видатного російського оперного співака О.Петрова. За методом М. Глінки потрібно спочатку удосконалити натуральні тони (тобто ті, які беруться без підсилювання), „...тільки після цього мало-помалу можливо обробити та довести до удосконалення й інші звуки” [1, 36]. Цьому методу дати таку характеристику: вокальний, концентричний, так як тут вправи розвиваються від тонів натуральних (центру голосу), на яких тримається спокійне мовлення людини, до тонів, які оточують центр голосу.

Після „Вокальних вправ та методичних пояснень до них” М. І. Глінки, „Школа співу” А. С. Варламова займає у російській вокально-педагогічній літературі одне з почесних місць. По закінченні першої (теоретичної) та другої (вокально-технічної) частин „Школи співу” особливої уваги заслуговує її третя

частина – „Десять вправ”. Ці вправи представляють собою талановито написані сольфеджіо-вокалізи, які являються чудовим учбовим матеріалом для розвитку музичальності та досконалості гнучкості голосу.

Відомо, що кращі представники російської вокальної школи вчилися у чудових італійських викладачах. У Московській консерваторії до революції працював уславлений Умберто Мазетті, у якого вчилася велика плеяда російських співаків (Ф. Шаляпін, Л. Собінов, М. Рейзен, П. Лісіціан та інш.). Кантиленний спів італійців близький та зрозумілий росіянам, бо у цих шкіл однакове підґрунтя, російські співаки завжди прагнули поєднати прекрасний вокал та щирю гру драматичного актора. Тому, найважливішим завданням викладачів-вокалістів є копітка індивідуальна робота з тими, хто розпочинає курс навчання вокальному мистецтву.

Неможливо переоцінити вклад українського вокального мистецтва у міжнародну та європейську культуру. Скарби української співочої культури – народна пісня, яка завжди була джерелом для великих виконавців, яка базується на кантиленному співі та виразності слова. Велике історичне значення у розвиток української музичної культури має перший на Україні музично-драматичний театр М. Садовського, який пропагував національну та світову культуру. З початку ХХ ст. у цьому театрі розпочала працювати в якості викладача-вокаліста О. Муравйова (в минулому оперна співачка, яка внесла великий вклад у розвиток національної української вокальної школи).

О. Муравйова виховала цілу плеяду надзвичайних оперних співаків. У Великому театрі співали прославлені І. Козловський, В. Златогорова, О. Бишевська; у Київському оперному театрі – З. Гайдай, Л. Руденко, Р. Разумова та інші. Послідовником О. Муравйової став її вихованець видатний викладач з вокалу, випускник Київської державної консерваторії Дометій Євтушенко. Особливий внесок у розвиток української вокальної школи вклали корифеї української оперної сцени – І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б. Гмиря. Вокальна майстерність та професіоналізм цих митців завжди були на високому рівні, вражало їх звуковедення та виразність, краса та пластичність звуку, вони демонстрували перед глядачами тремтливий відношення до музичного матеріалу та синтез драматичного актора та оперного співака.

Отже, видатні викладачі ставили перед собою завдання – допомогти навчаючому виявити різні драматичні стани людини під час виконання музичного твору, виділити певні відчуття, „пережити” поетичний та музичний матеріал. Але вміння ставити перед собою велике творче завдання – це тільки привід для початку роботи. Дуже мало відчути музику, мати різноманітне уявлення, потрібно цю музику аналізувати, розуміти творчий задум композитора, вміти передавати своє розуміння образу, свої думки та почуття. На згадку приходять слова Ф. Шаляпіна: „Актор, який співає сцені, ніби втілює в собі дві особи: одна співає, знаходиться в образі, а друга – пильно контролює кожний заспіваний звук, кожний змінений стан та перевтілення. Тільки при таких умовах можливо створити на сцені художній образ” [1, 144].

Спробуємо в загальних рисах сформулювати найважливіші методичні основи вокальної школи та ті загально-педагогічні принципи, на яких зароджувалось і розвивалось мистецтво співаків.

Перший – це принцип єдності художнього та технічного розвитку співака, загальне підпорядкування технічного розвитку художнім цілям. Потреба того чи іншого технічного прийому спонукається художніми завданнями – також ними диктуються засоби роботи над цими прийомами. Музичний слух керує вокальною технікою. Тому розвиток художнього смаку, творчого уявлення, розвиток музичного слуху у загальному розумінні являється підґрунтям музичної, насамперед, вокальної педагогіки.

Другий принцип – це принцип поступовості, послідовності, системності у оволодінні майстерності солоспіву. „Концентричний” метод розвитку голосу М. Глінки свідчить про те, щоб співаки не форсували розширенню діапазону голосу шляхом передчасного використання звуків, які не являються для їх природного діапазону вільними. Російські викладачі не форсували також і розвиток сили голосу, дбали про його якість, його красу, тембр. Вони вказували, що вправи, як і художній репертуар, необхідно ускладнювати поступово. При цьому вправи повинні сприяти розвитку гнучкості та легкості голосу, природності та свободі звукодобування, розвитку вільного дихання, що керує голосом. Ці вправи мають бути направлені на вирівнювання регістрів, плавного переходу з одного регістру в другий, на розвиток уміння користуватися різними відтінками голосу.

Третій принцип – принцип індивідуального підходу до навчаючого. Недаремно М. Глінка у своїх „Упражнениях для уравнивания и усовершенствования голоса” підходив до кожного співака індивідуально та запропонував саме те, що було необхідним для даного артиста, для даного голосу. Слід також знати, що створюючи свої твори, російські композитори мали на увазі певних виконавців, намагались врахувати індивідуальні особливості.

Нарешті четвертий принцип – це принцип постійного вдосконалення. Видатні російські співаки, які мали геніальні природні дані, безумовно розуміли, що обдарованість обумовлює тільки можливість досягнення успіхів, що шлях справжнього співака-артиста – це шлях постійного вдосконалення, постійної роботи над собою. Чим талановитіше був співак, тим більшим визнанням народу, більшим

успіхом він користувався, тим більш критичніше він ставиться до себе, тим більш суворо ставиться до свого режиму як фізичного, так і художнього, тим більш завзято і наполегливо стає його труд.

При всій індивідуальності кожного з видатних представників італійських, російських, українських вокальних шкіл - всіх їх поєднує загальні естетичні принципи, загальна ідейно-художня направленість: глибока правдивість та щирість художнього трактування, уміння розкривати зміст твору та донести його до масового слухача, яскрава переконливість та благородна простота виконання, справжнє творче розуміння виконавського процесу, повне підпорядкування досконалої техніки художнім цілям.

Вище вже розповідалось про той вплив та значення, яке для справжнього артиста має уміння перейматися змістом твору і різними засобами артистичного впливу, примушувати слухачів сприймати художню цінність твору. Цього можна досягти, якщо співак творчо налаштований та вміє передавати слухачам свої емоції (для цього не обов'язково мати великий діапазон та надзвичайні голосові данні). Справжній артист, що володіє різноманітною акторською технікою, за якою скривається велика підготовча робота, завжди може досягти надзвичайної сили впливу на слухача.

Звичайно, що співак впливає на глядача своїм звуком та словом, мімікою та жестами, особливою акторською привабливістю. Тому, яким би не був красивим і технічним голос співака, він має поєднувати такі якості як музичність, гнучкість голосу, сценічну майстерність, культуру виконання твору. Сценічна майстерність стає надбанням тоді, коли теоретичне засвоєння основних законів акторської техніки і практичні заняття під наглядом досвідчених викладачів набувають системного характеру. Практика показує, що надбання сценічних навиків повинно йти одночасно з роботою над вдосконаленням голосу. Вільний жест, виразна міміка, уміння невимушено поводитись, пластичність і ритмічність рухів, що пов'язані з музикою, потребують великої попередньої усвідомленої роботи.

Різноманітні вокально-технічні вправи надаються з позиції певної вокальної школи, в традиціях оволодіння певними вокально-технічними навичками. При цьому, вироблення цих навичок трактується не як вузька мета діяльності вокаліста, а як необхідний компонент його майстерності, що залежить від змісту і стилю музичного твору. Розглядаючи специфічні особливості вокального виконавства, корифеї як вокально-педагогічної (М. Гарсія, Л. Дмитрієв, В. Луканін, М. Донець-Тессейєр та ін.), так і вокально-виконавської творчості (Т. Руффо, П. Домінго, І. Архипова, О. Образцова, Є Нестеренко) відводять особливу роль особистості виконавця як інтерпретатора вокального твору. Погляди цих педагогів і виконавців, а також власний виконавський і педагогічний досвід дають можливість стверджувати, що творчість виконавця накладається на стильові особливості музичного твору, які й обумовлюють конкретні цілі та завдання всієї вокально-виконавської творчості співака. Таким чином, відбувається взаємовплив і взаємопроникнення загальних і специфічних властивостей вокально-виконавської діяльності.

Саме тому до специфічних особливостей вокально-виконавської діяльності слід віднести:

- особливу мову вокально-виконавського мистецтва, що має свої закономірності існування й розвитку;
- особливий спосіб узагальнення – загальний інтерпретаторський план вокального твору будується через індивідуально-особистісне відчуття співака;
- використання „вокально-художньої уяви” (при формуванні вокально-технічних та вокально-виконавських навичок);
- якісне визначення форми твору у всіх її виявах.

Таким чином ми можемо зробити такий висновок, що дослідивши історико-теоретичний аспект становлення вокального мистецтва, ми показали сутність методичних основ вокального мистецтва, розкрили зміст педагогічних принципів вокальної школи. Вокальне мистецтво – це мистецтво особистості, і першорядну роль у вокально-виконавській діяльності відіграє особистість виконавця. У вокальному мистецтві особистість виступає не тільки як виконавець, а і як інтерпретатор, здатний творчо усвідомлювати авторський текст, перетворювати нотні звуки на звуки голосу та надавати їм художньої змістовності. Саме спосіб самовираження визначає мету і завдання реалізації вокальних образів. У такому втіленні кожен новий твір набуває особливої вокально-художньої та естетичної цінності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Глинка М. И. Литературное наследие, т. 1./ М.И.Глинка. – Л. – М., 1952. С. – 144.
2. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. / В.Г.Антонюк. – К.: ЗАТ „Віпол”, 2007. – 174с.
3. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. / В.А.Багадуров. – Изд. второе. – М.: Музгиз, 1956. – 268с., нот.
4. Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып.25. – М., 1975. – 168с.

5. Колодуб І.С. О народно-песенних традиціях української вокальної школи. / Музиканту-педагогу. / І.С.Колодуб. – К.: Муз.Україна, 1984. – 47с.
6. Євтушенко Д.Г. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика. / Д.Г.Євтушенко. – К.: Мистецтво, 1963. – 339с.

УДК 376.352

## ОРГАНІЗАЦІЯ СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО СУПРОВОДУ ДІТЕЙ З ВАДАМИ ЗОРУ

Дяченко Т.В., магістр

*Запорізький національний університет*

У статті розглядаються питання організації соціально-педагогічного супроводу зі слабозорими дітьми. Проаналізовано особливості проведення соціально-педагогічного супроводу як напряму діяльності соціального педагога.

*Ключові слова: діти з вадами зору, навчально-виховний процес, супровід.*

Дяченко Т.В. ОРГАНИЗАЦИЯ СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ДЕТЕЙ С НАРУШЕНИЯМИ ЗРЕНИЯ / Запорожский национальный университет, Украина

В статье рассматриваются вопросы организации социально-педагогического сопровождения слабослышащих детей. Проведено анализ особенностей социально-педагогического сопровождения как направления деятельности социального педагога.

*Ключевые слова: дети с нарушениями зрения, сопровождение, учебно-воспитательный процесс.*

Dyashenko T. ORGANIZATION OF SOCIALLY-PEDAGOGICAL ACCOMPANIMENT OF CHILDREN WITH PAROPSISS / Zaporizhzhya national university, Ukraine

The questions of organization of socially-pedagogical accompaniment of cecutient children are examined in the article. The analysis of features of socially-pedagogical accompaniment as directions activity of social teacher is conducted.

*Keywords: children with paropsiss, accompaniment, educational-educate, process.*

Питання про надання допомоги слабозорим дітям було поставлено досить давно. На території нашої держави піклування таких дітей спочатку здійснювалося при монастирях, школах, у притулках, виховних будинках, богадільнях. Хотілося б відзначити, що до другої половини 20 століття системи надання допомоги цієї категорії дітей не було, та й пізніше вона не створилася. Однак, громадські організації й приватні особи стали більше уваги й матеріальних засобів віддавати рішенню цього питання. Стали відкриватися спецпритулки, школи, лікарні, училища.

Мета статті – вивчити особливості проведення соціально-педагогічного супроводу як напряму діяльності соціального педагога зі слабозорими дітьми в умовах школи – інтернату.

Предмет дослідження – особливості проведення соціально-педагогічного супроводу молодших школярів з вадами зору в умовах школи-інтернату.

Завдання дослідження: проаналізувати соціально-педагогічні особливості дітей з вадами зору; охарактеризувати специфіку соціально-педагогічного супроводу як напряму діяльності соціального педагога; скласти рекомендації з організації діяльності соціального педагога з розвитку молодших школярів з вадами зору.

Теоретично-методологічною основою нашого дослідження стало вчення І.М. Сеченова та І.П. Павлова про умовно-рефлекторну діяльність дитини; теорія мотиваційно-потребнісної сфери особистості дитини, що набула розвитку у працях українських і російських вчених: В.І. Бондаря, Т.О. Власової, М.С. Певзнер, В.І. Лубовського, Д.М. Ісаєва, Г.Є. Сухарьової.

У розвинених країнах за рубежом уже створилися певні стандарти, форми й методи роботи зі слабозорими. Природно, у кожній країні існують свої особливості надання допомоги цій категорії населення, обумовлені національною своєрідністю, соціально-економічними умовами, психолого-педагогічними традиціями, орієнтацією на певні наукові підходи. Однак, можна виділити й деякі загальні тенденції, які необхідно враховувати при створенні системи надання допомоги таким дітям.

По-перше, це максимально можлива інтеграція дитини з обмеженими здатностями в громадське життя (у тому числі й інтегроване навчання). По-друге, перевага виховання цих дітей у родині. По-третє,