

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

**Чернетченко Артем Олександрович**

**РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНІХ ЕСТРАДНИХ  
СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

\_\_\_\_\_ Н.А. Фоломєєва,  
кандидат педагогічних наук, доцент  
кафедри хорового диригування, вокалу та  
методики музичного навчання

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 року

Виконавець

\_\_\_\_\_ Чернетченко А.О.

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 року

Суми 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	2
<b>РОЗДІЛ 1.</b> Теоретичні основи розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків у процесі професійної підготовки .....	5
1.1. Аналіз наукових досліджень з розвитку техніки естрадного співу ...	5
1.2. Становлення естрадного музичного мистецтва та вокальної техніки в історичній ретроспективі .....	12
Висновки до розділу 1 .....	33
<b>РОЗДІЛ 2.</b> Методичні особливості розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків у процесі професійної підготовки .....	34
2.1. Розвиток артистизму майбутнього естрадного співака у процесі професійної підготовки. ....	34
2.2. Прийоми розвитку естрадної техніки майбутніх естрадних співаків ..	40
2.3. Розвиток техніки використання мікрофону майбутнього естрадного співака у процесі професійної підготовки .....	50
Висновки до розділу 2. ....	54
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	56
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	59
<b>ДОДАТОК</b> .....	79

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Музичну культуру XXI століття важко уявити без естрадної музики. Проникаючи в усі сфери життя людини, вона заповнює собою його простір. Доступна і зрозуміла великій аудиторії слухачів, а також досвідчених меломанів, популярна музика збагачує їх внутрішній світ новими емоціями та почуттями. Разом із естрадною музикою людина переживає приємні моменти свого життя чи знаходить втіху і розраду в нелегкі часи. Тому не викликає подиву той факт, що естрадні пісні мають більшу популярність у слухачів і користуються значним попитом у порівнянні з іншими музичними творами.

Подібна тенденція спостерігається і серед вокалістів. Більшість із них надають перевагу естрадному чи джазовому вокалу, залишаючи поза увагою класичну академічну школу. Зважаючи на популярність естрадної техніки та наявність багатьох вокалістів-естрадників, частково знижується сама усереднена якість звучання у естрадному вокальному виконавстві, зменшується число по-справжньому професійних виконавців сучасної естради. Саме тому питання розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків на сьогодні не втрачає своєї актуальності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Джерельною базою роботи слугували: статті стосовно теми естрадного співу у мистецтвознавчих журналах, наукових фахових виданнях, збірниках тез доповідей видатних науковців таких як О. Далецький, С. Гмиріна, В. Антонюк, О. Яненко та інші; посібники та підручники, що містять у собі висвітлення проблем вокальної техніки та різні аспекти формування навичок естрадного співу, матеріали досліджень творчості окремих естрадних українських та зарубіжних виконавців, персональні веб-сайти сучасних естрадних виконавців, аудіо- та відео-матеріали естрадних вокалістів, а також матеріали, розміщені на відеохостингу Youtube.

**Мета і завдання дослідження.** Мета роботи полягає у обґрунтуванні особливостей розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків.

**Завдання роботи:**

- 1) конкретизувати становлення естрадного вокального мистецтва у історичній ретроспективі;
- 2) обґрунтувати прийоми розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків;
- 3) конкретизувати складові розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків;
- 4) обґрунтувати методичні засади розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків.

**Об'єктом дослідження** є процес розвитку вокальної техніки.

**Предмет дослідження** – розвиток вокальної техніки майбутніх естрадних співаків.

**Матеріали та методи дослідження.** У дослідженні використовувались такі методи: аналіз наукових публікацій з метою конкретизації складових вокальної техніки естрадних співаків; узагальнення з метою визначення етапів розвитку естрадного вокального мистецтва; вивчення особливостей виконавського досвіду представників естрадного вокального мистецтва з метою уточнення еволюції їх вокальної техніки.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає тому, що:

- *розроблено і обґрунтовано* прийоми розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків; комплекс вокальних вправ на тренування артикуляційного апарату, на вироблення навичок співу з зімкнутими губами, на розширення діапазону голосу, на вироблення високої вокальної позиції;
- *уточнено та поглиблено* зміст поняття «вокальна техніка», «співацьке дихання»; визначено особливості цього явища відповідно до дихальної гімнастики О. Стрельнікової;
- *подальшого розвитку* набули підходи до вивчення естрадного вокального мистецтва у історичній ретроспективі; розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали даної кваліфікаційної роботи можуть бути використані для подальшого наукового дослідження розвитку вокальної техніки естрадних співаків. Окрім того, результати дослідження можуть бути корисними вокалістам-початківцям, а також досвідченим естрадним співакам під час роботи над вдосконаленням своєї вокальної техніки. Результати та матеріали роботи можуть бути використані для удосконалення освітнього процесу у ЗВО та у викладання навчальних дисциплін «Фах», «Ансамблеве виконавство», «Сценічно-виконавська майстерність».

**Апробація результатів та публікації.** Основні положення та висновки кваліфікаційного дослідження доповідались на студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (22 жовтня 2020 року, м. Суми); III Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (24-25 березня 2021 року, м. Суми).

Основні результати дослідження викладено у публікаціях:

1. Фоломєєва Н.А., Чернетченко А.О. Дослідження проблеми розвитку естрадної вокальної техніки у історичній ретроспективі. *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць*. Випуск 1 (13). Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. С.120–125.

2. Чернетченко А.О. Розвиток вокальної техніки майбутніх естрадних співаків на початковому етапі професійної підготовки. *Дні науки – 2020: матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С.182–185.

**Структура та обсяг роботи.** Магістерська робота складається із вступу, 2 розділів, 5 підрозділів, висновків до них, списку використаних джерел – 258 одиниць та додатку. Основний зміст роботи викладено на 58 сторінках. Загальний обсяг дослідження становить 83 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНІХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

#### 1.1. Аналіз наукових досліджень з розвитку техніки естрадного співу

Техніка естрадного співу на сучасному етапі розвитку вокального мистецтва широко відома і популярна серед виконавців. Не менше уваги привертає вона і в сфері мистецтвознавства. Вітчизняні та європейські науковці вивчали і продовжують досліджувати різноманітні аспекти естрадного співу. Окрім сфери естрадного вокалу, безумовно необхідно зазначити про значну кількість праць науковців, присвячених питанням звукоутворення та фізіологічним особливостям вокального виконавства загалом.

Питання механізмів роботи голосового апарату і техніки звукоутворення вивчали як вітчизняні, так закордонні науковці. Вплив вокально-технічних вправ на процес звукоутворення досліджували: С. Гмиріна [1], О. Далецький [2], В. Луканін [3], В. Юшманов [4]; питання розвитку голосу, його координації і тренінгу розкривав В. Ємельянов [5], проблеми вокально-естрадного звуковидобування вивчали, М. Микиша [6], а фізіологічні закономірності співацької голосової атаки розкривала А. Яковлева [7].

В свою чергу, Т. Мадішева звернула увагу на особливості співвідношення мовної та музичної інтонації вокальному виконавстві [8]. Схожу тематику дослідження обрала О. Яненко. Вона визначила особливість мовної позиції у сучасному естрадному виконавстві [9].

Методику голосоутворення, вокальні прийоми, які використовуються в процесі фахової підготовки, а також різні методичні аспекти підготовки естрадних співаків вивчала сумська дослідниця Н. Фоломєєва [10].

Характеристику загально-теоретичних питань естради та техніки співу можна побачити у напрацюваннях науковців таких як В. Антонюк «Постановка

голосу» [11], Л. Бурмицька «Естрада: стильове розмаїття вокальних творчих пошуків» [12], В. Верещака «Стилі та напрями естрадної музики» [13], Л. Дмитрієв «Основы вокальной методики» [14], Д. Євтушенко «Вопросы вокальной педагогики» [15], С. Коваленко «Современные музыканты : поп, рок, джаз» [16], В. Откидач «Естрадний спів і шоу-бізнес» [17], П. Троніна «Из опыта педагога-вокалиста. Практические советы начинающим педагогам» [18], А. Шпортько та Г. Гаценко «Естрадний спів у контексті синтезу мистецтв» [19].

Окремо необхідно згадати праці, де висвітлено естрадні школи та історію становлення естрадного музичного мистецтва на території України. До таких дослідників належать В. Антонюк та її праця «Українська вокальна школа: етно-культурологічний аспект» [20], М. Барановська та її працю «Естрадно-вокальна музика в Україні кінця XX— початку XXI ст.» [21], О. Колубасєва «Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва» [22], А. Лавринєць «Формування вокальних шкіл естрадного співу в історичному дискурсі української музичної педагогіки» [23], М. Мозговий «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» [24], «Чинники розвитку сучасної української естрадної музики», Т. Самая «Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX — початку XX століття» [25], Н. Шевченко «Синтез співацьких манер в українській музиці кінця XX — початку XX століть» [26] та О. Шевченко «Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990)» [27].

Звертаючись до бази науково-мистецьких досліджень, присвячених галузі естрадного співу, стає помітною значна кількість напрацювань присвячених технікам і прийомам, що характерні виключно для даного виду вокального виконавства. Наприклад, І. Стулов розкривав специфіку роботи із голосами естрадних співаків [28], П. Свиридов характеризував процес формування навичок естрадного співу [29], М. Смородська конкретизувала стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини XX століття [30],

Т. Самая досліджувала естетичні проблеми саунду у естрадному вокальному виконавстві [31].

Так, наприклад, «тванг» у сучасній виконавській практиці дослідила А. Попова [32]. Науковець розробила авторську методiku опанування «твангу». Стаття Е. Дорнгорфа також присвячена питанням прийому «тванг» і особливостям його інтерпретації [33].

В свою чергу «белтінг» привернув увагу Н. Пономарьової [34], яка виклала свої напрацювання у статтях.

Л. Красковська досліджувала специфічні прийоми техніки естрадного вокалу: глісандо, розщеплення звуку, субтон, фальцет, обертоновий спів, ратл, («слайд»), йодль, штробас у своїй статті «Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва» [35].

Наприклад, техніку «фрай», а також техніку «ратл» у своїй праці «Формирование вокальных навыков у начинающих исполнителей по методике И. Цукановой» докладно схарактеризувала А. Бузакова [36].

Сфері естрадного співу левову частку власних напрацювань присвятила харківська дослідниця Н. Дрожжина. Її увагу привернули такі теми: «Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді» [37], «Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу» [38], «Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради» [39], «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» [40] тощо.

Дослідження діяльності окремих естрадно-джазових популярних співаків та їх вокальної техніки також можна об'єднати в окрему групу. Творчість закордонних виконавців, таких як: К. Агілера, Бейонсе, Ріана, Е. Преслі, М. Монро тощо, привертає більше уваги науковців у порівнянні із вітчизняними поп-співаками. Проте і серед українських естрадно-джазових виконавців можна назвати імена, якими активно цікавляться дослідники. Наприклад, творчість Джамали (або Сусанни Джамаладінової) вивчала А. Бойко у статті «Джамала як представник співочої культури сучасної



України» [41]. Поетику академічних і естрадних пісень у сучасних українських авторів досліджувала Т. Брайченко. У своїй праці вона охарактеризувала творчість українських виконавців: гурту «Гринджоли», Рулани, Тіни Кароль, описала цикли естрадних пісень А. Комликової [42].

Трансформації фольклору у творчості сучасних українських естрадних співачок вивчала аспірантка У. Конвалюк. Дослідниця також звертається до творчості Руслани і Тіни Кароль [43]. Вона описує музичні проєкти, у яких співачки брали участь, розкриває вплив фольклорних мотивів на техніку їх естрадного співу. У. Конвалюк є однією з перших сучасних дослідниць, яка звернула увагу на творчість української виконавиці на ім'я ILLARIA (справжнє ім'я співачки – Катерина Прищеп).

Діяльність сучасних українських артистів досліджувала С. Манько в праці «Полістилічність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі сучасних українських артистів)» [44]. У ній дослідниця охарактеризувала творчість гурту «ONUKA» та його солістки Н. Жижченко, колективу «Енігма», вокаліста А. Запорожця і його гурту «SunSay», Д. Шурова та його колективу «Pianoboy», Каті Чилі, Джамали, гуртів «Бумбокс», «Тік», «Гайдамаки», «Вій», «Мандри», «Гуцул Каліпсо».

Творчість українського композитора і естрадного співака І. Білозіра привернула увагу журналістки О. Голінської. До дня річниці його загибелі вона опублікувала статтю вітчизняного музикознавця М. Шведа із архіву журналу «Музика», у якій докладно описується життєвий і творчий шлях вітчизняного діяча естради кінця ХХ століття [45]. Мистецтвознавець характеризує пісенний стиль музиканта як композитора та співака.

Дисертація західноукраїнської дослідниці Н. Федорняк «Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори північної Америки: історико-виконавський аспект» порушує незвичне питання трансформації української музичної фольклорної традиції у вокально-інструментальному естрадному виконавстві діаспори. Дослідниця

звертає увагу на діяльність естрадно-фольклорних дуетів середини-кінця ХХ ст. «Мікі й Банні» (М. Склепович («Мікі Шепард»)) та О. Іванчук («Банні Еванс»)) та «D-Drifters-5», «Буря», «Веселі часи» [46].

У своїй роботі Н. Федорняк виокремила творчість українсько-канадської поп-співачки Любомири Ковальчук, охарактеризувала її альбоми та сингли, а також музичні колективи, з якими працювала виконавиця, її вокальні стилі. Цікавою частиною дослідження є згадка про творчість американської співачки, дочки українських емігрантів Квітки Цісик. Мистецтвознавиця надає біографічні відомості, розкриває особливості голосу співачки, згадує техніки, якими володіла артистка і стилі її співу.

Не оминула увагою вона і більш сучасних вокалістів з Північної Америки із українським корінням. Дослідниця згадує творчість Яни Білик, В. Попадюка гурти «Зубрівка», «Молодці», «PapaDuk» та багато інших.

Грунтовне дослідження творчості вітчизняних естрадних вокалістів у дисертації «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради» провела науковець Т. Рябуха. Схожу тематику обрав і М. Мозговий. Він вивчав «Особливості українського шлягеру в контексті розвитку національної естради» [47]. Питанням режисури української пісенної естради зацікавилася науковець О. Хлистун, чому і присвятила свою працю «Режисура української пісенної естради: стратегії творчості» [48].

Діяльність вітчизняного естрадного вокаліста і композитора Н. Петраша привернула увагу Н. Лебедевої, яка представила свої напрацювання у статті «Творчість Ніколо Петраша в контексті розвитку сучасної музичної культури» [49]. Дослідниця наводить приклади співпраці композитора із українськими і російськими естрадними співаками, називає його авторські пісні та їх виконавців, характеризує вокальну діяльність артиста.

І нарешті, до останньої групи науково-теоретичних здобутків мистецтвознавців можна віднести роботи, які безпосередньо пов'язані із вокальною педагогікою та вихованням покоління майбутніх естрадних

виконавців. До їх числа належать дослідження: «Проблемы педагогики эстрадно-джазового вокала» [50] С. Коротєєвої, «Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертно-исполнительской деятельности» [51] Г. Тарасенка, «Проблемні аспекти вокальної підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва як фактор громадянського виховання» [52] С. Бедакової, «Особенности викладання естрадного співу на музично-педагогічних факультетах педагогічних вузів України» [53] Т.Ткаченко, «Формування основ естрадного виконавства в контексті підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва» [54] І. Швець, «Постановка вокального апарата естрадного співака та її роль у вихованні індивідуальної виконавської манери» [55] Ю. Дерського, «Система Крістін Лінклейтер та її роль у розвитку техніки естрадного вокалу» [56] А. Попової, «Педагогічні аспекти вокальної технології сучасного популярного виконавства» [57] О. Дзюби, «Из опыта педагога-вокалиста. Практические советы начинающим педагогам» [18] П. Троніної, «Обучение и воспитание молодого певца» [58] В. Луканіна, «Сучасні методи розвитку вокальної майстерності майбутніх учителів музики» [59] Г. Китайгородської, «Питання вокальної педагогіки» [15] Д. Євтушенка, «Обучение певца-любителя» [60] О. Далецького, «Поради молодим педагогам-вокалістам» [61] П. Голубєва, «Формирование вокальных навыков у начинающих исполнителей по методике И. Цукановой» [36] А. Бузакової, «Пластичность актёра эстрады и основные способы её формирования в высшей школе» І. Богданова [62].

Попри значний обсяг різноманітних наукових праць, у яких розкриваються окремі аспекти естрадного вокального виконавства, його розвитку, а також опанування різних вокальних прийомів та технік, залишається недостатньо висвітленим саме аспект розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків у процесі професійної підготовки, відповідно, актуальним залишається дослідження складових розвитку вокальної техніки у здобувачів вищої освіти у взаємозв'язку з тими кращими зразками естрадних

вокальних творів, які опановують майбутні естрадні співаки у закладах вищої освіти у процесі підготовки.

## **1.2. Становлення естрадного музичного мистецтва та вокальної техніки в історичній ретроспективі**

Виникнення і становлення естрадної музики та естрадного співу в країнах СНД, Європи та США – це три різні історичні вектори, що мають свої унікальні особливості, чинники впливу та характерні риси. Кожен із даних напрямків у історії естрадного музичного мистецтва та вокального виконавства потребує окремого висвітлення у контексті досліджуваного питання.

Якщо аналізувати історію естради в різних музичних культурах, то необхідно перш за все визначити сутність даного поняття. Дослідник Ю. Юцевич у «Словнику-довіднику музичних термінів» називає естрадою «вид сценічного мистецтва, який поєднує різні форми виконавства та концерти» [63]. «Естрадна музика», – на його погляд – «це різні форми «розважальної» або «легкої» музики. Поняття естрадної музики має дуже широке трактування – від популярних симфонічних творів, уривків з опер, оперет, пісень, романсів і т.д. – аж до кантрі-, поп-, рок-, реп та іншої естрадної музики» [63].

Спільною рисою співу західних країн та нашої держави є його походження із народного співу (його інтонації та прийоми).

Так, наприклад, джаз і соул, які мали значний вплив на сучасний естрадно-джазовий спів, належать до народної музики африканців. Як відомо, у музиці африканського народу розповсюджене використання пентатоніки, що вплинуло на інтонаційну складову естрадно-джазової техніки вокалістів країн Америки.

На території України естрадний спів також має народне коріння. Якщо порівняти виконавську техніку народного вокалу і белтінг в естрадному вокалі, то стає зрозуміло, що вони обидві мають близькі принципи подачі звуку (у

тверде піднебіння). Окрім того, як в естрадному, так і в народному співі, вокалісти не прикривають та не округлюють звучання, як при академічній манері виконання.

Своєрідним етнічним прийомом, яким користуються естрадно-джазові вокалісти України, Америки, Європи та інших регіонів є йодль. Він також має народне походження і має бути проаналізований окремо. Проте, на цьому спільні риси в становленні естради закінчуються.

На історію естрадної музики і техніки її співу в країнах Європи та Америки впливало кілька важливих чинників. Перший із них пов'язаний із прагненням композиторів та виконавців створити вид пісні, яка була б зрозуміла багатьом прошаркам суспільства та широкому колу слухачів.

Якщо аналізувати витоки американської популярної естрадної музики, то вона початок бере із салонних творів Стівена Фостера, призначених для виконання в шоу менестрелів [64]. Вони слугували підґрунтям для першої, виключно афроамериканської музики та поширювалися в середині XIX століття. Залишаючись популярними протягом тривалого часу, шоу менестрелів «Blackface» на початку XX століття поступово почало втрачати свою актуальність.

Наступним етапом у історії естрадної музики в країнах Америки було виникнення театрів-феєрій, куди пізніше додавалися елементи бурлескних вистав. Популярною формою естрадної творчості на той час став водевіль, що виник за ініціативи Тоні Пастора [65]. На початку XX століття почали ставитися Бродвейські мюзикли, для яких писали музику відомі нам композитори Дж. Гершвін, В. Юманс, Дж. Керн [66]. Їх пісні зберігають популярність і досі. Вони вважаються класикою естрадно-джазової американської пісенної творчості, а також входять до збірки Великого американського пісенника (Great American Songbook) [67]. Пісні цієї збірки, написані для виконання у бродвейських шоу та голлівудських фільмах

середини XX століття (із 1920 – по 1960-ті роки) досі вважаються основою репертуару естрадно-джазових вокалістів.

Таким чином, у другій чверті XX століття, софрмувалася популярна музика або іншими словами поп-музика, яка повністю відповідала потребам та інтересам великої слухацької аудиторії та передбачала використання естрадної вокальної техніки. У 1950 – 1960-х роках в країнах Європи побутував так званий «tradicional pop» (традиційний поп), який на території нашої країни в ці часи називали естрадою та естрадною музикою. У Сполучених Штатах Америки популярна музика синтезувалася ще і з джазом та рок-н-ролом.

Легкість гармонії, акцент на спів виконавця, ритмічність і танцювальність – відкрили публіці новий, більш легкий, ненав'язливий вид вокального мистецтва. Орієнтація на близькі теми для аудиторії (особисті переживання, життєві події чи ідеали людини), відносна простота, що забезпечувала запам'ятовуваність, сприяла стрімкому зростанню популярності естрадних пісень, а відповідно і естрадного співу серед майбутніх виконавців та слухачів.

Логічно, що інакша музика вимагала відмінної від академічної чи народної техніки виконання. Як такої, виключно естрадної школи співу не існувало (і не можна онозначно стверджувати, що вона існує і зараз). Естрадна техніка увібрала в себе прийоми різних стилів і жанрів: починаючи від класичного джазу та закінчуючи альтернативним роком. Тому естрадні вокалісти співали одночасно в декількох жанрах. В країнах Америки естрадний спів поєднувався переважно із джазом, ритм-н-блюзом, соулом, рок-н-ролом тощо. У цей період розвитку естрадної культури можна згадати яскравого і водночас чуттєвого вокаліста Ф. Сінатру [68]. Його репертуар 1939 – 1993 років складають кращі зразки музики починаючи від біту і соулу та закінчуючи диско і ритм-н-блюзом. Не маючи музичної освіти та вокальної школи, орієнтуючись виключно на власні вокально-виконавські відчуття та емоційне сприймання музики, вокаліст починав кар'єру в оркестрах Г. Джеймса (James, 1939) [69] та Т. Дорсі (Dorsey, 1940-42) [70].

Помітною рисою співу Ф. Сінатри є легке наспівування у напівголоса. Якщо аналізувати його вокальну техніку, то перше, що привертає увагу – часте використання мовленнєвої позиції. Це пов'язано із особливостями дикції та артикуляції, яка притаманна англійській мові. Англomовним співакам набагато легше вдається опанувати спів у мовленнєвій позиції, оскільки більшість звуків промовляються близько до губ і зубів, на відміну від, наприклад, української мови, у якій основна частина звуків утворюються ближче до гортані.

Проте, не лише даний чинник визначав його техніку виконання пісень. Співак належав до крунер-вокалістів (від англ. «crooner» або «croon» наспівувати тихо і проникливо у напівголоса) і керувався свінговою манерою фразування. Загалом, виконавська техніка крунерів характеризується невимушеністю звуковидобування, розповідною манерою співу з елементами «елегантності», що можна спостерігати і під час співу Ф. Сінатри. До зарубіжних вокалістів-крунерів можна віднести також Пері Комо (Perry Como) [71].

Ентоні Бенедетто, більше відомий публіці як Тоні Беннет (Tony Bennett) – сучасник Ф. Сінатри – також був естрадним співаком свінгової та популярної музики з джазовими елементами [72]. Його естрадна активність почалася у «до рок-н-рольний» період (1945 р.) і продовжується досі. В останньому десятилітті ХХ століття Тоні Бенет набув ще більшої популярності ніж у 50-ті роки, а на початку ХХІ століття у категорії «традиційна популярна музика» був нагороджений чисельними преміями «Греммі».

Наступний етап в історії становлення естрадної музики і техніки естрадного співу почався із розквітом рок-н-рольної музики в США у кінці 40-х – на початку 50-х років минулого століття. Одним із «предків» рок-н-ролу була кантрі музика. Із неї вийшли майже всі «білі» рокери, такі як: Б. Хейлі (Bill Haley) [73], К. Перкінс (Carl Perkins) [74], Б. Голлі (Buddy Hully) [75], Дж. Льюїс (Jerry Lee Lewis) [76], Е. Преслі (Elvis Presly) [77].

Попередником рок-н-ролу був також ритм-н-блюз (Rhythm & Blues). Зростаючий інтерес молоді до даного жанру естрадної музики, одним із перших на початку 50-х років, помітив молодий кантрі виконавець Б. Хейлі, який 1951 року створив кавер-версію пісні Дж. Бренстона (Jackie Brenston) і А. Тьорнера (Ike Turner) [78] «Rocket 88». Саме її вважають першою платівкою «чорної блюзової пісні» записаною «не чорним» кантрі співаком.

Згідно із однією легендою, термін рок-н-рол з'явився у А. Фріда після того, як він прослухав запис пісні Б. Хейлі «Rock-a-beatin' boogie» [79]. Вигукуючи до ефіру початок фрази пісні: «Rock everybody, roll everybody», А. Фрід поєднав їх і розпочав вигукувати їх як єдине ціле: «Rock and roll everybody». Успіх програми мотивував радіо ведучого влаштовувати і рок-н-рольні шоу live-формату для різноманітної, підліткової аудиторії, у яких брали участь виключно «чорні» гурти. У 1952 році в них вже був місцевий хіт – кавер-версія блюзової платівки «Rock the Joint!» [80], а в наступному році вони записали власну пісню Б. Хейлі «Crazyman crazy» [81], яку прийнято вважати першим хітовим рок-твором, що потрапив у поп-чарт журналу «Billboard». На початку липня 1954 року разом зі своїм гуртом «Комети» Б. Хейлі записав пісню «Rock around the clock» [82], яка поборолла всі попередні рекорди продажів і набула статусу міжнародного гімну рок-н-ролу. Не втрачаючи популярності і на сьогоднішній день, платівка із даною піснею потрапила до книги Рекордів Гінеса як найбільш комерційний рок сингл в історії, а сам Б. Хейлі отримав публічний титул «короля рок-н-ролу». Значення діяльності Б. Хейлі для розвитку рок-н-ролу важко переоцінити, оскільки він стояв біля витоків нового жанру естрадно-популярної музики, який пізніше відкрив світу такі імена як: Ч. Беррі [83], Ф. Доміно [84], Л. Річард [85], Б. Дідлі [86]. Серед «білих» виконавців були: К. Перкінс, Дж. Лі Льюїс, Е. Преслі, Б. Холлі [87].

Загально відомо, що найбільш яскравим представником цього виду є Е. Преслі (Elvis Presley) [77]. На початку 60-х років XX століття він змінив



стиль виконавця рок-н-ролу на крунер-вокаліста естрадної музики, приєднавшись до: Ф. Сінатри [65], П. Комо [71].

Після успішного «придушення істинного року» у Великобританії (за американською операцією ФБР «Бетховен»), на початку 1960-х років з'явилася його заміна. На Олімп був піднесений, на думку сучасних музичних критиків, кращий не за музичними якостями, а за «розкруткою» гурт «The Beatles Beat» («Жучки ударники») із Ліверпулю, що згодом скоротили свою назву до «The Beatles» [88]. Музиканти отримали світову популярність завдяки своєму умілому імпресарію Б. Епштейну [89] і талановитому автору пісень П. Макартні [90]. У середині XX століття (1956 р.) в одному з освітніх закладів невеликого міста Ліверпуль був утворений гурт, який докорінно зламав розуміння самої сутності поп-музики та її суспільну роль. Між тим, жодного із учасників колективу не можна вважати як віртуозом-гітаристом, так і видатним співаком. Популярність гурту «Бітлз» обумовили мелодичні пісні, оригінальне багатоголосся, але це було геніально, а як відомо: все геніальне – просто. Вони відкрили головні напрями рок музики: хард-рок і арт-рок.

Успіхи «Бітлз» в США (1964 р.) спричинили початок процесу, який отримав назву «британського вторгнення», до якого долучилися багато колективів того ж рангу, але частіше вище. Серед них можна перерахувати «Rollingstones» [91], «The Kinks» [92], «Yardbirds» [93], «The Animals» [94] та багато інших. Rock'n'roll втрачає свою «блюзову гостроту» і на найближчі роки перетворюється у спосіб вираження політичних поглядів молоді. Головною в цей час стає не музика, а текст. Найбільш помітним у цей час виконавцем, що заслуговує на увагу є Е. Бьордон (Eric Burdon) [95].

Початок 1970-х років ознаменувався появою «професійних» вокалістів: Дж. Фогерті (Jon Fogerty) із «Creedence clearwater revival» [96], Я. Гіллан (Ian Gillan) [97], Ф. Меркьюрі (Freddie Mercury) із «Queen» [98]. Британський гурт «Status Quo» значною мірою виправдовує власну назву і протягом

чотирьох десятиріч років виконіє виключно rock'n'roll у «чистому» вигляді [99].

Музика soul (дослівно – «душа») стала своєрідною реакцією на видозміну ритм-н-блюзу в рок-н-рол, що було адресовано «білій» молодіжній аудиторії. «Чорні» музиканти повернулися до афроамериканського музичного коріння блюзу (blues) і госпелу (gospel). Соул відрізняється вокалом із натиском та віртуозними мелізмами, в також специфічними вокальними пасажами, які музиканти називають «підтягуванням». Даний естрадний стиль музики виник у другій половині 50-х років, а в 60-ті – став провідним напрямком в афроамериканській музиці. Діля витоків соула були такі «чорні» виконавці: Р. Чарльз (RaCharles) [100], Дж. Браун (James Brown) [101], Е. Джеймс (Etta James) [102] – всі вони вийшли із рок-н-рола 50-х років минулого століття. З одного боку соул створив спрощену танцювальну поп-музику, а з іншої – міську, сучасну, високопрофесійну, призначену для пасивного прослуховування. Дана назва стилю (соул) виникла з метою «маскування» афроамериканського ритм-н-блюзового коріння, а також для того, щоб зробити цей стиль більш прийнятним для «білої» молоді аудиторії слухачів. Окрім вищезгаданих виконавців, зірками соул були: А. Франклін (Aretha Franklin) [103], О. Реддінг (Ottis Redding) [104], В. Пікет (Wilson Pickett) [105], К. Томас (Carla Thomas) [106], С. Берк (Solomon Burke) [107]; в більш м'якому, «попсовому» вигляді виступали: С. Кук (Sam Cooke) [108], Б. Оушен (Billy Ocean) [109], У. Хьюстон (Whitney Houston) [110], у Великобританії білим соул-меном став Дж. Кокер (Joe Cocker) [111].

Чітких кордонів між соулом 60-х та 90-х років не існує. Виконувати пісні Е. Джемс [102], У. Хьюстон [110], М. Керрі [112], С. Вандера [113] чіткими, європейськими, «квадратними» нотами у соулі не бажано. З метою оволодіння технікою соул співакам рекомендується вчитися «знімати», копіювати партію вокаліста «на слух» з оригінального запису, окрім співу по нотах. Дана рекомендація пояснюється тим, що у нотному записі спеціальні соул

позначення відсутні, оскільки детально написати їх просто неможливо в умовах традиційної нотації – для цього потрібно було б профоршлагувати майже всі ноти, прописати всі пасажі. Окрім цього музика соул передбачає деяку імпровізаційність, хоча і в меншій кількості ніж у джазі, проте із особистим відтінком інтерпретації.

Основними рисами вокальної техніки соул є такі вказані особливості та прийоми.

1. Невизначене, не зовсім точне взяття ноти. На відміну від «білої», європейської музики інших стилів, починаючи від класики і естрадних пісень радянських років до сучасних техно, року і різних танцювальних жанрів, ноти в соул не беруться прямо або точно так як ми співаємо сольфеджіо. Виконана запозичена пісня У. Хьюстон, легко перетвориться на пісню Слави, а також втратить унікальний стильовий колорит. Ноти в музиці соул беруться, ніби з форшлагом, який повинен бути не точно вираженим як у класиці, а непомітним, ледве відчутним і, зазвичай, напів-тоновим згори або знизу по відношенню до ноти. Даний прийом був запозичений із блюзу із його «блю» нотами, для якого властиві як фортепіанні напів-тонові форшлагги і гітарні «підтягування», так і подібні голосові нюанси. Головний акцент на виконанні даного прийому слід ставити вокалістам із неточною, плаваючою інтонацією, з метою уникнення виконання нот «із під'їздами».

2. Пасажі «running» подібні до класичних мелізмів – невід'ємна частина соул співу. Це незначні та великі фрази, якими, зазвичай, заповнюються довгі ноти або паузи. Вони забезпечують особливу виразність пісні. Пасажі повинні починатися із форшлагованої ноти, яка є граничною для будь-яких змін: у середині самого пасажу чи під час його повороту. Часто такі пасажі передбачають використання вигуків: «Yeah!», «Yes!», «Oh!», «Ah!», «Uh!», або розспівуються голосні звуки чи склади в словах, які вводяться для підсилення емоційної наповненості, додаткового розкриття змісту пісні. Тому окрім високого рівня технічності виконання такі вигуки, в першу чергу, мають

використовуватися обережно, бути логічно доцільними. Рекомендується уникати надмірного використання цих вигуків, якщо вокаліст керується виключно особистими мотивами демонстрації власної вокальної техніки.

Прийом *running* добре звучить в імпровізації соліста на фоні хору, що часто використовується в музиці госпелу, де слугує у створенні діалогу вокаліста із хором (за структурою «питання – відповідь») і «заряджає» енергією публіку.

3. Характерною особливістю стилю і технічним прийомом є «гра регістрами». Переходи із грудного голосу на фальцет і у зворотному порядку в окремих фразах, як наприклад у пісні «Hurt», яку виконує Крістіна Агілера (Christina Aguilera) [114]. Гру регістрами часто плутають із йодлем, але вона має блюзове коріння. Безсумнівно, цей вокальний прийом «на слух» нагадує звучання йодлю, але для останнього характерний специфічний звук, характерний для тірольського співу. У соул звук звичайний, а гра регістрами відбувається не обов'язково на високих нотах. Своєрідним лідером цієї техніки є співачка М. Керрі (Mariah Carey) [112].

4. Четвертою технічною особливістю соул є темброві прийоми, такі як: компресований голос, субтон і «rattle» (ретл). Соуловий і джазовий «rattle» більш м'який, на відміну від металічного. Він повинен бути озвученим, тобто рик має мати відчутну висоту, а не просто шум. Історія ретлу пов'язана із джазом, а саме із експериментами Л. Армстронга, який голосом імітував звучання труби (інколи в «засурдиненому» вигляді) [115]. Даний прийом слугує швидше прикрасою вокалу, тому його необхідно використовувати із обережністю. Приклади ретлу можна зустріти і в класичних композиціях XX століття, таких як «Heat the roll Jack» Р. Чарльза [116], і у сучасних піснях – саундтрек «And I Am Telling You I'm Not Going» Дж. Хадсон до фільму «Dream girls» [117]. Високого рівня ретл можна почути у виконанні К. Агілери. Її платівка «Back to Basics» [118], яка вийшла у 2006 році, втілювала традиції джазу, соулу та блюзу XX століття.

Приклади компресованого голосу можна почути у піснях Дж. Стіл (Jevetta Steele) [119], а прийом субтон – у піснях С. Коннор (Sarah Connor) [120], Т. Брекстон (Tony Bracston) [121], Д. Росс (Diana Ross) [122]. Останнім часом, європейська вокальна педагогіка прирівнює прийом субтону до фальцету, у той час, як в українській педагогіці ці прийоми не ототожнюють, називаючи фальцет – співом без опори. Субтон можна почути і в піснях «After tonight» М. Керрі [123], «Save me from my self» К. Агілери [124].

Знавці соулу поділяють «чорну» музику на два великих стилістичних напрямки: «Дорослий соул» – його виконавці роблять яскраві і багаті аранжування та запрошують до співпраці професійних джаз і фанк музикантів і міський ритм-н-блюз «urban R'n'B», який приносить величезний прибуток компаніям звукозапису Європи та США. Саме даний стиль набув популярності серед молоді.

Нова хвиля або «NewWave» як особливе явище у музичному мистецтві сформувалося у останній чверті 1970-х років і розповсюдилося у Великій Британії та Сполучених Штатах Америки. Означене поняття, передусім, характеризує не конкретний напрям у музичному мистецтві, а, значною мірою, сукупність різноманітних стилів і течій. У межах цього явища можна виокремити: PostPunk, SyntPop, PunkJazz, PowerPop, NeoRockabilly, легку музику ElectroPop, TechnoPop, NewRomantics [125]. Проте часто визначити приналежність виконавця до того чи іншого стилю було досить складно. Виконавці могли дотримуватися одного стилю, після чого перейти до іншого, а іноді в одному альбомі поєднувалися різні стилі.

Величезну роль у популяризації цього руху зіграло заснування у 1980-х роках американського телеканалу «MTV» і винайдення відеокліпів. Багато гуртів нової хвилі, такі як: «Duran-Duran» [126], «Spandau Ballet» [127], «Culture club» [128] стали зірками саме завдяки MTV.

Мистецтво естради ХХ століття було збагачене джазовою і поп-музикою. Творчість Ф. Сінатри [68], Дж. Гарленд [129], Б. Стрейзанд [130], Л. Мінеллі

[131] та багатьох виконавців набула загальносвітової популярності. Співачка і акторка Лайза Мінеллі, дочка Джуді Гарленд мала сценічний дебют у 12-річному віці на сцені концертної зали «Палладіум», що у Лондоні, і на довгі роки здобула прихильність публіки. Значна популярність фільму «Кабаре» зробила Л. Мінеллі зіркою міжнародного рівня.

Проте, цілком очевидно, що не всі популярні естрадні виконавці походять із Голівуду. Наприклад, дев'ятнадцятирічний воротар мадридського футбольного клубу «Ріал» Хуліо Іглесіас 1963 року потрапив у автокатастрофу, яка закрила йому шлях до кар'єри професійного спортсмена, проте подарувала світові талановитого естрадного іспанського вокаліста із чуттєвим тембром голосу.

Епоха диско, яка розпочалася на початку 70-х років ХХ століття також має значення у контексті дослідження популярної естрадної музики. Першовідкривачем її стильових рис був африканський барабанщик Ману Дібанго (Manu Dibango), який створив диско трек «Soul Makossa» [132]. Загально прийнято вважати, що саме із даної пісні почалася музика диско.

На той час стала відомою та популярною Г. Гейнер (Gloria Gaynor) зі своїми композиціями «I will survive» [133], «Never can say goodbye» [134]. У 70-х роках компанії «Філадельфія Інтернешнал Рекордс» («Philadelphia International Records») [135], «Miami Disco» [136], «Motown» [137], «Casablanca Records» [138] займалися записом хітів диско. Найбільш прогресивний у «розкрутці» диско музики лейбл «Casablanca Records» у 1973 році заснував Ніл Богарт [139]. Компанія випустила вокалістів таких як: гурт «Kiss», Cher, Д. Саммер (Donna Summer). Славнозвісний диско трек Д. Саммер «Love too love you baby» [140], який випустив даний лейбл, триває повних 20 хвилин. Якщо проаналізувати техніку співу виконавиці, то одразу, з перших секунд відчувається використання субтону, а протягом пісні співачка практикує гру регістрами, переходячи від фальцету до грудного регістру. Її пісня «I feel love» стала знаковим моментом у розвитку музики стилю техно [141].

Вокалістка Д. Саммер та композитор Дж. Мородер створили своєрідний рецепт диско-хіта. Його секрет полягає у дотриманні кількох «правил».

1. Пошук продюсера. У випадку з Д. Саммер ним став Дж. Мородер [142].
2. Запис платівки із мінімальним бюджетом.
3. Продумана концепція обгортки платівки, яка привертатиме увагу слухачів.
4. Пошук диск-жокея.
5. Пошук можливостей поширення музики серед слухацької аудиторії: радіо, клуби, телебачення, реклама.

Спостерігаючи за результатами роботи компанії «Casablanca Records» [138], інші лейбли почали застосовувати вказаний «рецепт» створення хітів диско музики до власних вокалістів.

Поступово диско розповсюджується на інші країни, зокрема, і на європейські, проникає в індустрію кіно. Голівуд починає знімати фільми, такі як «Лихоманка суботнім вечором» (1977) [143] та інші, де пропагується танцювальна музика. Гурт «The Tramps» із піснею «Disco Inferno» [144], завдяки кіно отримали шалену популярність.

Шведський музичний поп-квартет АВБА існував у 1970-х – 1980-х роках, а потім відновив свою діяльність у 2021 році [145]. За цей період колектив зробив майже 700 мільйонів записів треків. Такі хіти як: «Money» [146], «Happy New Year» [147] відомі навіть українським слухачам минулого століття та сьогодення. Квартет вокалістів у складі: А. Фельтског, Б. Ульвеуса, Б. Адендерссона та А. Лінгстад своїм звучанням нагадував змішаний хор і мав неабияку популярність у диско музиці ХХ століття. АВБА працювали у різних жанрах популярної музики: починаючи від поп-року та євро-попу, закінчуючи диско, євро-диско та глем-роком. Їх творча кар'єра стрімко злетіла вгору після перемоги на Євробаченні у Брайтоні (1974 р.) із синглом «Waterloo» [148]. Проте, перед цим тріумфом, гурт посів третє місце на національному відборі для Євробачення у Швеції (1973 р.), але із піснею «Ring ring» [149].

Високий рівень творчості гурту оцінили в усіх провідних музичних чартах англomовних країн: США, Великобританії, Канади, Австралії та інших, де їх пісні займали перші місця. Один за одним колектив випускав міжнародні хіти: «Mamma Mia», «Fernando» та «Dancing Queen» у 1976 році, «Knowing me, knowing you», «The Name of the Game» 1977-го року, «Take a Chance on me» 1978-го року, «The Winner takes it All» та «Super Trouper» у 1980 році. Пісня «Dancing Queen» стала хітом всіх клубних розваг і дискотек для молоді, починаючи із країн Європи та Америки, і закінчуючи Радянським Союзом [150].

Після свого першого турне Північною Америкою у вересні – листопаді 1979 року активність гурту дещо спала. Вже на початку 80-х років ABBA записали два своїх останніх сингли: «Under Attack», «Thank you for the Music» і з 1983 року гурт припинив своє існування [151].

У кінці 70-х років (квітень 1977 р.) у Нью-Йорку Стів Рубел відкриває культовий скандальний нічний клуб і всесвітньо відому дискотеку – «Studio 54» («Студія 54»), який вже через рік був зачинений. Під час остаточного закриття студії у 1980-му році Л. Мінеллі заспівала свій хіт «Нью-Йорк» [152].

Королем популярної музики в усьому світі визнаний співак Майкл Джексон. На початку 80-х поп-музика США переживала період кризи. Епоха диско починала згасати, а на її заміну не з'являлося нічого нового. Проте, 30 листопада 1982 року виходить альбом «Thriller» М. Джексона, який мав таке ж значення для сучасної музики, як і поява гурту «Queen». Разом із відомим продюсером К. Джонсом вокаліст дав нове дихання популярній музиці. Майкл Джексон дав початок епосі музики «crossover», яка була багатофункціональна. Альбом «Трилер» був випущений через рік після відкриття каналу MTV, а кліп М. Джексона на пісню «Трилер» привернув увагу слухачів до музичного телебачення. Кліп «Трилер» став своєрідним короткометражним фільмом тривалістю 14 хвилин, а у 2009 році він був внесений до національного реєстру



США, де зберігаються фільми важливі із культурної, естетичної та історичної точки зору. Проте, найбільш популярний танець М. Джексона — «місячна хода» («moonwalk»), який став його візитною карткою, пов'язаний із іншою піснею. «Billie Jean» вважається головним хітом вокаліста і композицією, яка відома найбільшій кількості жителів планети навіть на сьогодні. Співак добре імітував звучання інструментів голосом. Це вміння сьогодні називають біт-боксінгом. Виконуючи «Біллі Джин» 25 березня 1983 року М. Джексон вперше продемонстрував свою місячну ходу. Геній М. Джексона по праву заслуговує офіційного титулу короля поп-музики [153].

Феноменом містичної та шаленої світової популярності вокаліста є оспівування близьких для серця тем: нужди, саморозвитку, самотності, болі, страху, сенсу життя, любові, дружби. Залишаючись наближеним до своєї публіки, М. Джексон на сцені перетворювався на вихор танцювальної та вокальної експресії. Саме тому він залишив помітний слід у розвитку популярної естрадної музики.

Того ж 1983 року німецькі вокалісти Д. Болін і Т. Андерс утворили музичний гурт. Записавши декілька пісень німецькою мовою Болін та Андерс дійшли висновку, що справжньої популярності можна досягти виключно із англomовними хітами. Під час вокального тріумфу Д. Болін вирішив зробити перерву і відвідав Майорку, де написав всесвітній хіт «You're my hurt, you're my soul», що прославив гурт далеко за межами Німеччини, Європи та Америки і долетів до країн СРСР [154]. У свою чергу, Т. Андерс подав ідею знайти для колективу більш вдалу назву. Таким чином, з'явився дует «Modern Talking», а його нова композиція «Cherry, cherry lady» розійшлася світом тиражами більше 50 тисяч екземплярів. Проте, через 4 роки (1987 р.) між солістами дуету виник конфлікт, який призвів до розпаду колективу [155]. Через 11 років (1998 р.) група знову з'єдналася і продовжила своє існування на музичному олімпі до 2003 року. За цей період гурт випустив декілька синглів, таких як: «Brother

Louie», «Shooting star», «Winthe Race», «You can Win if you want», «Geronimon's Cadillac» та ремікси до власних вже відомих хітів [156].

Не менш відомою для музичного поп-олімпу є творчість співачки Мадонни (Madonna) [157]. Працюючи в жанрах поп-музики: танцювальна музика, традиційний поп, поп-рок, джаз-поп, рок-опера, рок, вона завоювала титул королеви поп-музики і неодноразово його підтверджувала. Її сингли звучали на американських, європейських та вітчизняних дискотеках, а пісні «Holiday» та «Everybody» – співала молодь багатьох континентів [158]. Проте, якщо аналізувати техніку співу Мадонни, то не можна сказати про надзвичайну красу її тембру чи високий виконавський рівень. Так, співачка виконувала свої пісні емоційно, інтонаційно чисто, доповнюючи їх власною хореографією, але якщо порівнювати її з творчістю К. Агілери [118], Б. Ноулз [159], то останні мають більш професійну техніку естрадного виконавства та мають в своєму вокальному арсеналі значно більше цікавих прийомів, запозичених із різних стилів. Якщо говорити про сценічний виступ Мадонни, то це скоріше шоу-постановка, ніж просто вокальне виконання пісні із високою якістю. Але вона зайняла свою нішу в історії розвитку естрадної музики та побудувала успішну кар'єру естрадної поп-співачки.

Сьогодні закордонна індустрія естрадної музики знаходиться на піку своєї популярності. Відомі вокалісти і гурти, такі як: К. Агілера [118], Б. Ноулз [159], Sia [160], Rihanna [161], «Bird» [162], Б. Айліш [163], Б. Марс [164], «Imagine Dragons» [165], «Hurts» [166], «Pussycat Dolls» [167], «Black Eyed Pease» [168], «Tones and I» [169] пропагують естрадну музику для підростаючого покоління, а на її основі формуються смаки і традиції нових стилів.

Джаз на території України та її держав-сусідів звучав переважно у виконанні інструментальних бендів. Серед джаз-вокалістів та співаків естради можна знову назвати Л. Утьосова [170], який співав і класичні романси, і

естрадно-розважальну легку музику: танго, «одеський шансон», джазові композиції тощо.

У цей період разом із ним на естрадах звучали: І. Шмельов «Мне бесконечно жаль» [171]; В. Козін «Забытое танго» [172]; М. Нікітський «Арабское танго» [173]; К. Сокольський «Сердце» [174]; А. Яцковський «Брызги шампанского» [175]; І. Юрьєва «В парке старинном» [176]; А. Баянова «Искорки пожара» [177]; Л. Русланова «Окрасился месяц» [178]; А. Вертінський «Мадам, уже падают листья» [179]; І. Лемешев «Скажите, девушки, подружке вашей» [180]; П. Лещенко «Чубчик» [181]; брати Лєпянські та Ф. Гордон «Старое танго» [182]; Ю. Морфесі «Соколовского гитара» [183]; Г. Виноградов «Зачем смеяться» [184] та багато інших чуттєвих виконавців. Помітною спільною рисою естрадних пісень 30-х – 40-х років є їх жанрова приналежність. Більшість творів, які виконувалися естрадними співаками належали до жанру танго, яке переважно співали чоловіки. У виконанні співачок можна було почути романси або ліричні пісні.

Зміст творів естради передвоєнних років мав особисте драматичне забарвлення. Автори і виконавці розкривали, перш за все, питання нещасного та взаємного кохання, дружби, співали про романтичні почуття на фоні нічної природи чи прославляли красу людини. Загалом, теми популярної на той час естрадно-пісенної музики мало чим відрізнялися від сучасних. Вони були звернені до ідей, що знайомі масовій слухацькій аудиторії та прості для сприймання, чуттєві і водночас зрозумілі, близькі людям, а тому швидко завойовували популярність.

У воєнні 40-ві – 50-ті – музичне мистецтво видозмінило свій напрям. Класичне, народне, естрадне – тепер воно все мало відтінок війни і виконувалося на фронтах, прифронтових зонах, а також у повоєнні роки. Так само продовжували знаходити відгук популярні легкі жанри танго чи вальсу, які були не тільки інструментальними, а й вокальними. Ліричні романси та народні пісні набули особливої актуальності, бо підтримували бойовий дух

бійців. У даний період виник жанр масової військової пісні, особливо популярними стали патріотично-громадянські теми.

Ті часи подарували музичній культурі естради такі чуттєві й водночас трагічні пісні як: «Эх, дороги» [185], «Журавли» [186], «У незнакомого поселка» [187], «День победы» [188], «Тёмная ночь» [189], «Смуглянка» [190], «Солдаты, в путь» [191] та багато інших.

Вокалісти М. Бернес [192], К. Шульженко [193], А. Бабаджанян [194], Г. Абрамов [195] завойовували прихильність публіки. Естрадно-патріотичні пісні звучали і у виконанні хорів та невеликих колективів, додаткова популяризація патріотичних тем здійснювалася і через екрани телебачення. Фільми «Максим Перепелица» (1956 р.) [196], «Добровольцы» (1958 р.) [197], «Баллада о солдате» (1959 р.) [198], «Летят журавли» (1957 р.) [199], «Сорок первый» (1956 р.) [200], «Судьба человека» (1959 р.) [201] та багато інших сприяли додатковій популяризації пісень військової тематики. Якщо проаналізувати техніку відомих радянських вокалістів естради 40-х – 50-х, то стає помітним суттєвий вплив академічної школи. Співаки застосовують «купольний спів» (М. Бернес), їх вібрато майже не відрізняється від звучання у техніці класичного, академічного стилю, подача звуку часто не має різнохарактерних відтінків і також зберігає постановку академічного співу. На відміну від естради зарубіжжя, радянські співаки цього часу не включають техніки твангу чи белтінгу до своєї інтерпретації, за виключенням природних особливостей голосу вокаліста. Переважна більшість виконавців співають у ліричній манері, використовуючи грудний та головний регістр.

Середина ХХ століття – 50-ті та 60-ті роки відкривають нову сторінку радянської музики. Поступово розширюються музичні кордони, розвиваються вокальні школи, а на сцені естради з'являються зірки із різних республік. Вокалісти: Л. Клемент [202], В. Мулерман [203], Л. Мондус [204], М. Кристалінська [205], Е. П'єха [206], В. Макаров [207], Т. Міансарова [208], А. Ведіщева [209], Г. Веліканова [210], А. Литвиненко [211], І. Кобзон [212],

М. Рибніков [213], Е. Хіль [214], М. Пахоменко [215] та М. Магомаєв [216] показують естрадну музику з більш професійного боку, ніж їх попередники. Творчість останнього вокаліста, безсумнівно залишила яскравий слід в естрадній музиці середини ХХ – початку ХХІ століття.

Азербайджанський співак (м. Баку) М. Магомаєв мав природно багатий та насичений баритоновий тембр, який переходив у високий бас. На одному із концертів 21-річний співак виконав каватину Фігаро на італійській та російській мовах, після чого отримав запрошення на прослуховування до Великого театру, але відмовився від даної спокусливої пропозиції. Вокаліст має академічну школу, а тому в його естрадних піснях чітко прослуховуються її риси: використання «куполу», міцна опора, щільний звук, уникання твангу. Співак майже не використовує мікст і гру регістрами: у його технічному арсеналі переважає грудний та головний спів, іноді він користується фальцетом. Очевидно, що вокаліст так часто співає у грудному регістрі з метою демонстрації баритово-оксамитових обертонів свого голосу. Прийоми розщеплення звуку, фрай чи ратл, субтон, белтінг та багато інших, які були притаманні закордонним естрадним виконавцям, в його сценічній інтерпретації були відсутні. Проте, сам артист мав їх в своєму вокальному арсеналі.

У листопаді 1963 року М. Магомаєв дав свій перший сольний концерт у залі імені П. Чайковського, який визначив фірмовий стиль подальших виступів виконавця: перше відділення було присвячене класиці, а друге – естраді. У його вокальному репертуарі жанри твісту, романси, оперні арії, лірично-патріотичні естрадні пісні.

Під час озвучування мультфільму «По следам бременских музыкантов» М. Магомаєв показав вокальну техніку з іншого боку: у пісні слідопита він використав прийоми фраю та ретлу, заспівав рок-н-рол від імені всіх бременських музикантів, здійснив вокальне озвучення партій ліричного трубадура і ексцентричної отаманші розбійників.

Українська, російська та білоруська естрадна музика ХХ століття мала широке коло взаємопроникнення, а тому на території цих трьох держав однаково популярними були як російські, так і українські естрадні виконавці. Напрямки, у яких працювали вокалісти також розширилися: були як представники традиційної поп-музики, так і вітчизняного поп-року, рок-н-ролу, диско, шансону.

На новий рівень виходять музичні телевізійні передачі та концерти, а з ними змінюється і музика. Якщо проаналізувати звучання популярної музики 50-х – 60-х років, то відчутне використання більш класичних інструментів: баян, фортепіано, акустична гітара, скрипкові струнні. Гармонія музичного супроводу знаходиться на одному рівні із вокальною партією і має таке ж значення для розкриття образу пісні.

У естрадній музиці 70-х – 80-х років композитори пишуть насичені партії для ритм-секції, різних видів гітари, як акустичної, так і басу, синтезатора, які застосовуються частіше і мають яскраво виражене звучання. З'являються різноманітні електроінструменти: синтезатори, електрогітари, електробарабани, які надають естрадним пісням родзинки та незвичного звучання. Даний факт, безсумнівно, привернув масову увагу молоді та сприяв появі нових естрадних колективів, так званих «ВІА» (вокально-інструментальних ансамблів).

Добре відомий сьогодні шлягер «Синий иней» у кінці 60-их виконував ВІА «Поющие гитары», а пізніше, вже в 70-ті роки, цю ж пісню, але в більш ритмічній обробці, співали колективи – «Здравствуй, песня» [217] та «Верные друзья» [218]. Слід додати, що деякі із їх хітів настільки закріпилися у вітчизняній музичній культурі, що залишилися відомими і для покоління слухачів та виконавців ХХІ століття. Так, пісні «Белые розы», «Седая ночь» до цього часу не втратили своєї популярності, а гурт «Ласковый май» та його вокаліста Ю. Шатунова продовжує коритуватися певним попитом [219].

Якщо проаналізувати техніку естрадного вокаліста Ю. Шатунова, то перше, на що слід звернути увагу – це подача звуку. Яскраво виражений спів «у

ніс» (можна навіть говорити не про використання твангу, а саме про індивідуальну властивість вокальної манери), теноровий тембр і використання мікстового регістру – найбільш характерні особливості співу Ю. Шатунова. Проте, у поєднанні із ритмічним диско-супроводом і легкою, ненав'язливою мелодією – спів виконавця не звучить примітивно, а навпаки сприяє запам'ятовуванню пісні, що в свою чергу, забезпечує її шалену популярність у публіки.

Звичайно, що не можна не згадати естрадну діяльність таких провідних співачок, як С. Ротару [220] та А. Пугачова [221]. Вони обидві починали свій творчий шлях майже в однаковий час (з різницею в три роки). Їх естрадна діяльність постійно порівнювалася, а між вокалістками велася неофіційна боротьба за першість на сценах країн Радянського союзу. Одна з них – А. Пугачова – представляє російську естрадну школу, інша ж – С. Ротару – українську.

Примою російської естради беззаперечно називають А. Пугачову. У її репертуарі велика кількість радянських (а пізніше вже російських) шлягерів. Серед них: «Арлекино», «Женщина которая поёт», «Так же как все», «Айсберг», «Миллион алых роз», «Опять метель», «Мадам брошкина», «Не отрекаются любя» та багато інших [222].

Техніка її співу пройшла декілька еволюційних етапів: від близької до академічного стилю виконання до виключно естрадної, насиченої різноманітними яскраво вираженими естрадними прийомами, у порівнянні із виконавцями попередніх років. У арсеналі А. Пугачової можна почути: використання белтінгу, мовної позиції, твангу, володіння всіма регістрами (від грудного і міксту, до головного і фальцету), розщеплення голосу, субтону, ретл, фрая, нотну декламацію.

Популярна вокалістка української естради, яка почала свою кар'єру в далекому 1962 році – С. Ротару – на рівні із А. Пугачовою прославилася на весь Радянський Союз.

Голос С. Ротару має яскраво виражений народний тембр. Вокальна техніка артистки, як і стилістика репертуару, протягом розвитку її кар'єри також зазнавала змін. На початку естрадної діяльності (60-ті роки) С. Ротару співала переважно у техніці народного вокалу: відкритим, широким звуком із гнусавим забарвленням, спрямовуючи його у тверде піднебіння (але белтінгом це назвати досить складно). Проте вже у 1973 році, слухаючи її шлягер «Червону руту» можна почути більш естрадний звук: використання мікстового та грудного регістрів, звучання більше наближене до белтінгу. Якщо проаналізувати спів С. Ротару в кінці 80-х років, наприклад, виконання пісні «Было, но прошло» [223], то можна говорити про кардинальні еволюційні зміни техніки, серед яких: майстерне володіння мікстом і белтінгом, усунення гнусавого звуку, вміння співати в мовній позиції та нотній декламації.

Пісні у її виконанні: «Лаванда», «Луна», «Только этого мало», «Было, но прошло» – мали значну популярність у публіки і стали класикою естради, а «Червону руту», «Водограй» та «Одну калину» – вивчає навіть підростаюче покоління, як кращі зразки української естрадної музики, на уроках музичного мистецтва в українських школах [224].

Абсолютно унікальним явищем української естради стала Верка Сердючка, яку створив полтавчанин А. Данилко на початку 90-х років ХХ століття [225]. У своїй сценічній діяльності А. Данилко працював у трьох напрямках: вокальному (як виконавець естрадних, танцювальних пісень), театральному (гра образу В. Сердючки) та шоу-бізнесовому (автор і ведучий телевізійно-розважальної програми «СВ»). Пісні В. Сердючки мали величезний успіх у публіки. Вокаліст не співав про «високі» теми, не володів надзвичайним голосом чи майстерною технікою виконавства, проте мав шалену популярність. Феномен пісень В. Сердючки полягає у танцювально-ритмічному супроводі, простій вокальній мелодії та жартівливих, сатиричних темах із життя, які А. Данилко оспівує. Звичайно в даному випадку говорити про естрадну техніку



вокаліста не варто, але не згадати його особистість в контексті становлення вітчизняної естради було б великою помилкою.

Сьогодні на українській та російській сценах працює багато талановитих і різножанрових виконавців. В Україні відомі співачки: Т. Кароль [226], Джамала [227], Еріка [228], Альона Альона [229], З. Огнєвіч [230], Н. Каменських [231], Н. Могилевська [232], Х. Соловій [233], М. Круть [234], Т. Матвієнко [235], А. Вінницька [236], М. Нітіч [237] та співаки: О. Винник [238], Д. Монатік [239], О. Потапенко [240], О. Дантес [241], Р. Скорпіон [242], М. Хома (ДзіДзьо) [243], І. Бобул [244], Т. Петриненко [245], Т. Тополя (гурт «Антитіла») [246] та інші.

На сучасному етапі естрадне вокальне мистецтво вже сформувалося як в загальносвітовому, так і у вітчизняному вимірах і продовжує активно розвиватися, не втрачаючи при цьому значної популярності.

### **Висновки до розділу 1.**

Проаналізувавши базу науково-мистецьких досліджень, що висвітлюють різноманітні аспекти естрадного виконавства, можна зробити висновок про достатнє опрацювання питань розвитку техніки майбутніх естрадних співаків у контексті сучасного виконавства.

Визначено, що в процесі свого виникнення і становлення естрадна музика пройшла тривалий шлях від доволі примітивного виконавства до професійного і масового сценічного дійства з ознаками прибуткової комерційної діяльності, яке сьогодні називають шоу-бізнесом. Техніка естрадного співу на території Радянського Союзу, Америки і Європи мала свої особливості розвитку та історичні передумови, але в кінцевому результаті, сучасні вітчизняні вокалісти використовують напрацювання закордонних колег, оскільки наша естрадна школа спочатку будувалася на традиціях академічної і у ній виконавські традиції знаходяться наразі на етапі свого становлення.

## РОЗДІЛ 2

### МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНІХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

#### **2.1 Розвиток артистизму майбутнього естрадного співака у процесі професійної підготовки**

Аналіз артистизму у майбутніх естрадних вокалістів на заняттях з фаху, як педагогічно-психологічного явища, неможливо уявити без конкретизації змісту дефініції «уміння».

Пояснення самого терміну «уміння» не є сталим, оскільки має два основних складника при визначенні його суті. Суть «уміння», відповідно до першого положення, розшифровують як можливість зі швидкістю та легкістю добирати засоби для розв'язання складнощів, що з'являються у процесі опанування нових компетенцій. Дане поняття можна розглядати як категорію дії, що за своїм змістовим наповненням є системою поєднання різних навичок та знань. Відповідно до другого положення сутність терміну розглядається, як наслідок спроможності особистості свідомо досягати результату на основі знань та навичок. Їх характеризує унікальна психологічна побудова, до якої належать інтелектуальні, вольові та емоційні складові розум, бажання та почуття, завдяки яким успішно здійснюються перцептивні, мисленнєві, мнемічні, вольові, сенсомоторні та інші дії, які дають можливість реалізувати визначену цілі у різноманітних умовах.

Нуковці наголошують, що у освітньому процесі зі співаками-початківцями на заняттях з естрадного співу значущими є пізнавальні уміння. В той же час, у педагогічній та психологічній науці переплітаються погляди на природу схарактеризованого явища. Пізнавальні вміння з різних наукових позицій можна назвати інтелектуальними діями, і

розумовими вміннями, коли навички і уміння у освітньому процесі аналізуються водночас, бо механізовані елементи складові навичок можуть межуватися і з'єднуватися в уміннях. Пізнавальні уміння трактуються як фундаментальна складова особистості співака-початківця, яка підкреслює ключову властивість процесу її становлення, віддзеркалює зв'язок зі світом, а також започатковує спроможність до творчої самореалізації.

Несформованість когнітивних умінь може призвести до невисоких результатів освітньої діяльності або до недосягнення своєї мети. Розглядаючи професійні когнітивні уміння співаків, дане явище розглядається не як вроджена, а як набута система інтелектуальних дій, спрямованих на поділ універсального відображення та його швидкий та якісний перехід в деякі інші види нового сумарного образу. «Когнітивні уміння» включають в себе наявність у співака когнітивної цілісності, яка, в свою чергу, містить дві взаємозалежних складові: концепційну, яка відображає сам рівень розподілу конструктів та інтеграційну цілісність, яка передбачає здатність їх порівнювати, синтезувати, об'єднувати та співвставляти.

Вагомою ознакою когнітивних умінь є універсальність, через яку останні неважко абстрагують до нових схожих ситуацій та спрямовуються на підвищення розумових навичок співака.

Прояв здібності знаходять практично у будь-якій сфері, проглядаються в багатьох аспектах життя людей. Їх класифікують безпосередньо за суттю і типом характеру діяльності. Система психічних якостей, які складають здібності, залежить від конкретизованого роду заняття і відрізняється для кожного з типів цих занять. Стверджувати те, що конкретна ознака є «відповідником» цих здібностей не повною мірою коректно. Під час вивчення окремого психологічного складника деяких здібностей, виокремлюють всередині них більш універсальні здібності (вміння займатись не тільки конкретним родом занять, а й деякими його підтипами) та конкретизовані

(вміння займатись конкретним родом занять). Дані ознаки не доцільно розглядати відокремлено.

У системі здібностей музичний слух є невід'ємною деталлю, яка охоплює в собі безпосереднє сприйняття різної частоти звуків (звуковисотності). Цінними складниками здібностей є: відчуття ритму, мелодійний та гармонійний слух, чутливість до інтонацій [247].

Здібності співака впливають на розвиток у нього артистизму як рівня сформованості артистичних здібностей, який необхідно розглянути докладніше. Перший вид артистизму можна поділити на два підвиди: зовнішній та внутрішній. Зовнішній підвид націлений на найбільший прояв сценічного переродження у процесі виконавської діяльності. Другий підвид (внутрішній) гарантує негайне «входження» до нового уявного образу, співпереживання стосовно інтонаційно-мелодичних ліній музичного твору, так і по відношенню до оточуючих.

Другий вид артистизму здобувачів вищої освіти необхідно розділяти також на два підвиди: регулятивні та комунікативні сценічні рухи. Другий підвид належить до вищого ієрархічного становища в загальній системі сценічних рухів, ніж перший. Регулятивні сценічні рухи спрямовуються на коригування емоційно-психологічного стану. Натомість комунікативні – керуються відображенням співака по відношенню до слухачів (оточуючих). Ці два підвиди є віддзеркаленням змістового та емоційного образу музичного твору. Сенс категорій артистичних здібностей по таких видах обумовлюється логічним кордоном для процесу їх створення та прояви.

Загальною особливістю артистизму у співаків-початківців на заняттях з естрадного співу повинна стати довершеність таких психічних властивостей, як пам'ять, мислення, уява, фантазія, емоції тощо. Такі властивості в процесі переродження в новий емоційний та змістовний образ музичного твору, використовуючи сценічні рухи у виконавській діяльності, мають забезпечити: скерованість, витримку, цілеспрямованість, розподіляння, обсяг та перемикання

уваги; вільне бачення якостей нового емоційного стану музичного твору, його чітке засвоєння та відтворення; якісне сприйняття властивостей новоствореного характеру музичного твору.

Крім визначених загальних особливостей артистизму, його першому різновиду мають бути характерні ще й своєрідні риси, а саме:

- єдність сценічного переродження та бажаного образу;
- швидкоплинність «входження» в новостворені образи;
- «зручність» при переході в новий образ;
- напруження емоційних рефлексів на нові образи;
- культура переродження у новий емоцій стан музичного твору;
- відчуття самовираження при сценічному переродженні;
- сценічна впевненість під час переказу інформації тощо.

Другому виду артистизму, окрім визначених загальних особливостей, також повинні бути характерні своєрідні риси:

- відчуття духовної свободи при поновленні сценічних рухів;
- природна виразність і граційна витонченість комунікативних та регулятивних сценічних рухів;
- культура посилення трансляції інформації, яка емоційно насичена і чітка комунікативними та регулятивними сценічними рухами;
- вдале транслювання належної інформації без негативної дії сценічного хвилювання.

Фундаментальними основами для формування артистизму у співаків-початківців є:

- діалогічна полісуб'єктна співдія з музичним твором;
- гострота сприйняття інформації про ознаки відтворення жаданого змістового та емоційного образу музичного витвору;
- виразність уявлення такого образу в музичному творі;
- відчування ендогенної свободи при сценічному уособленні уявного образу музичного твору в інформаційний потік [248].

Розвиток артистизму для співаків-початківців під час вивчення естрадних композицій та їхнього виконавського «освоєння» містить у собі деякі складники для підвищення рівня артистичної майстерності та досвіду: сценічні та граціозні етюди, експромти; музичні завдання для творчої роботи; показ пісень у виставі.

Значну роль в розвитку артистизму для здобувача вищої освіти відіграє застосування освітніх методів, які спрямовані на мистецький розвиток майбутнього співака (труднощі у формуванні навичок, практичні та комплексні підходи тощо). Дані ідейні задуми дійсно осягають всі наявні категорії у освітньому процесі у закладах вищої освіти творчого спрямування, разом з тим характеризують становище та можливі напрями для їх удосконалення. Основним задумом є відшукання стилів відтворення найвищих зручних умов у зростанні особистісних якостей співаків-початківців.

У освітньому процесі проблема розвитку артистизму не залишається осторонь, а навпаки, зобов'язує до стабільної старанної зосередженості дослідників. Хист до творчості зрозвивається в ході практичної діяльності, що спонукає здобувачів вищої освіти знайомитися та вражатися, вирішувати своєрідні обставини.

Найбільш важливою проблемою є структура занять з естрадного співу. Професорсько-викладацький склад у вищій школі вагому увагу приділяє розвитку у здобувачів вищої освіти музичних даних, виконавської техніки, відводячи, водночас, розвиток артистизму на друге місце. Таким чином, більшість викладачів часто не пам'ятають, що артистизм являє собою головну і невіддільну частину вдалого концертного виступу.

Розвиток артистизму у співаків-початківців має супроводжуватися успіхом, адже успіх являє собою поштовх до великих досягнень. Викладачам не потрібно надміру послуговуватися зауваженнями, а навпаки схвалювати невстигаючого, добрити за кожний крок вперед. Найзагальнішим засобом

морального та художнього виховання можна вважати музичне мистецтво, що утворює внутрішній світ людини.

Розвиток артистизму спирається на індивідуальні риси кожного окремо взятого здобувача вищої освіти, іншими словами викладач повинен застосовувати персональне ставлення, а саме спираючись на психічні, розумові і психологічні здібності здобувача вищої освіти, виробляючи якості, що виражаються в емоціях, в самоствердженні, самоволодінні та в культурі поведінки. Люди артистичні з самого народження, але артистизм, що дала природа, потрібно формувати невіддільно від самого освітнього процесу на всіх його рівнях.

Виступ без артистизму зробить концертний номер млявим та нудним для аудиторії, навіть якщо виконавцем було ідеально виконано музичний твір. У слухачів від неартистичного виступу виникає думка, що музика виконавцем не відчувається, немає відтворення авторського задуму, а також наявний дефіцит виконавського роз'яснення та особистого сходження з номером, що було виконано. Психологічні спонукання творчості, сприяють прагненню творити, вимагають живлення у вигляді відкритих концертних виконань. В концертній діяльності та процесі занять сформовуються емоції сценічного артистизму («відчуття сцени») не в теорії, а на практиці. Створюється емоційно-музична культура манери, яка являє собою основу грандіозного сценічного виступу співаків.

Розвиток артистизму на заняттях з естрадного співу неодмінно повинен відбуватися через індивідуальне виконання, сприймання ліпших виступів співаків та вказівок викладачів. В наслідок цього у здобувача вищої освіти з'являється хист до переживання музичного твору, розвивається відчуття емпатії і глибини творчого задуму композитора. Співаки-початківці повинні вміти «проникати» в твір, пізнавати саму сутність музичної творчості, музичного уміння, відкривати у мистецтві істину, значущі взаємозв'язки та

стосунки, внаслідок чого музика перетворюється в художній твір, який має свій сенс.

Для ефективного розвитку артистизму потрібне усвідомлення подібності змісту музичних творів з щоденними життєвими ситуаціями. Відтворення настрою музики та власний внутрішній настрій сприяють глибшому і повнішому виконанню артистом твору. Цілісність технічної майстерності і виразності з чуттєвістю і є гарантією успішного концертного виступу [248].

## **2.2 Прийоми розвитку естрадної техніки майбутніх естрадних співаків**

Одинією з найголовніших складових підготовки співака є розвиток дихання. Гарно співати це означає дихати добре і правильно. Насамперед, дихання інтегрує усі фізичні чинники, які тісно поєднані зі звучанням голосу, та усі психофізіологічні ходи розвитку голосу співаків. Дихання непорушно пов'язане з художньо-інтонаційною мовою і відкриттям художньо-ідейної сутності виконуваного твору.

Співацькому диханню притаманні певні ознаки:

- 1) короткий вдих;
- 2) затримка дихання;
- 3) поступовий видих.

Так, різка короткочасна затримка дихання надає змогу розпочинати спів. Не потрібно піднімати плечі, тримати напруженими живіт та ребра. На початку дихання необхідно брати на скільки це можливо тихіше та без шуму. Саме це сприяє створенню опори дихання та передбачає уповільнений видих зі збереженням розміщенням діафрагми у стані видиху. Дана опора дихання надає можливість співати тривало й забезпечує якісну подачу звучання.

Дихання вважається фундаментом вокальної техніки. В залежності від темпу музичного твору дихання виділяють швидке та спокійне. Співакам –



початківцям необхідно розважливо видихати під час співу задля економії дихання, що впливає на поступовий розвиток навичок звукоутворення й дикції.

Співацьке дихання можна вважати природним, правильним та найдоцільнішим диханням, що сприяє оптимальному застосуванню акустично-вокальних можливостей голосового апарату в ході співу. Цей процес є дуже не простий, і в ньому беруть участь усі складові дихання. Співацьке дихання формує потрібну рівність, чистоту, силу та витривалість голосу, що дає співакам спроможність легше реалізувати свої творчі можливості.

Дихання є однією зі складових створення співацького звукоутворення, яку з досягненням можна використовувати для розвитку голосу. Головні риси співацького голосу залежать від того, як утримати дихання перед взяттям звуків та як їх утворювати. Легкість дихання, сила, опір приплющеної голосової щілини, мають створювати звуки багатогранної якості. Фіксація співаком властивостей роботи дихального апарату під час співу, вміння усвідомити свої дихальні відчуття, а також здійснювати контроль звукоутворення – це і є одним із найбільш ефективних прийомів розвитку співацького дихання.

Для розвитку співака потрібно сформувати правильне дихання. Фахівці у своїй роботі застосовують багато різних методик. Найпоширенішими способами є дихання за системою йогів, тобто рідке, глибоке та поверхнєве дихання. У наших наукових пошуках ми зосередилися, передусім, на дихальній гімнастиці О.М. Стрельнікової. Парадоксальним диханням іменують саме дану методику. Характерною рисою та властивістю цієї гімнастики є застосування посиленого вдиху та приєднання м'яза дихання – діафрагми.

Вивчення даної методики зводиться в тренінгу до недовгого, раптового, голосного вдиху через ніс з періодичністю орієнтовно 3 вдихи за 2 секунди з подальшим цілковито інтерним видихом через ніс або через рот. У гімнастиці О.М. Стрельнікової видих не акцентується, організм повинен сам відкидати зайве та залишати необхідну кількість повітря. Водночас з вдихом здійснюються рухи, які спонукають стисканню грудної клітки. Так

поліпшується носове дихання, а також активізується робота діафрагми. Підрахунки вказують, що життєва місткість легень, після першого заняття, зростає на 0,10 л, та збільшується у крові кількість кисню. Завдяки наповненню киснем кори головного мозку, покращується робота всіх центрів та здійснюється ефективне функціонування обмінних процесів.

Укріпленню та тренуванню дихальної мускулатури сприяє чимала кількість відтворення та регулярне використання вправ для дихання. Дихальна гімнастика з опорою на вдих допомагає поновленню дихального призначення для процесу розвитку мускулатури грудної клітки, корективу викривлення хребта [250].

Дихальна гімнастика О. М. Стрельнікової [251], являє собою особливу лікувальну систему, яку було апробовано протягом багатьох років.

Гімнастика буде корисна естрадним співакам та акторам. Дана методика розвиває дихання та голос, а також сприяє покращенню роботи всього організму, а саме:

- допомагає при поганому здійсненні дихання носом;
- сприяє врегулюванню призначення дихальних органів та серцево-судинної системи;
- корегує викривлення хребта та грудної клітки;
- суттєво оптимізує психічно-нервовий стан та тонус організму людини.

Дана методика пропонує артистам видалити непотрібне повітря з верхніх частин легень. Голосовим зв'язкам помилкове дихання, тобто ключичне, коли піднімаються плечі, дуже завдає шкоди. Внаслідок цього створюється форсований звук. Правильне дихання можна розвивати завдяки вправам цієї гімнастики.

Головними правилами в процесі виконання цих вправ – рахувати тільки вдихи, тренувати їх та думати.

Значна увага надається підбору вокальних вправ. Відбір цих вправ має бути постійно доцільним та планомірним.

Актуалізація означеного також наявна у праці Л.Б. Дмитрієва: «Спроби шукати хорошу кантилену поза зв'язком із правильним звучанням за рахунок мудрування з диханням, штучного розвитку тривалого видихання та вдихання, його затримки не можуть привести до переконливого успіху» [14].

Потрібно акцентувати, що дихання має багато типів, які формуються під впливом багатьох різних чинників, тому рекомендувати здобувачам вищої освіти один і той же тип дихання нераціонально. Ознакою правильного співацького дихання є гарний та плавний звук, позбавлений від м'язової напруги та наявність достатньої кількості повітря для виконання вокальної фрази.

У перших фазах навчання співакам-початківцям не потрібно переобтяжувати себе значною кількістю вокально-технічних вправ водночас. Кожній фазі властиві свої цілі, тому конче важливо підібрати «ключ» для досягнення цих цілей. Правильна постановка голосу співака-початківця відтворюється в точно і ретельно підбраному музичному матеріалі. В цей матеріал мають бути інтегровані, в першу чергу, належні для кожного співака-початківця вокалізи, вокальні вправи, народні пісні.

Здобувачі вищої освіти мають усвідомити, що для того, щоб стати професійним співаком, треба не тільки мати красивий голос, а й уміти користуватися навичками артистизму, дотримуватись правил гігієни голосу, відмовитись від багатьох звичок тощо. Співакам-початківцям потрібно завжди пам'ятати, що зачаровуватися силою звуку та його форсуванням, тим паче на перших фазах навчання, вкрай небезпечно і не потрібно. «Співаючих – тисячі, співаків – одиниці!» – акцентував у своїх працях О. Карпатський [253].

Головним завданням вокальних вправ є формування рухливої м'язової пам'яті через самовладання та самоспостерігання.

З досвідом управління голосом формується чітка послідовність співацьких дій для планомірної роботи усієї голосотворної системи, як загальної засади гармонізації та відношенню духовного та фізичного.

Розспівками називають вправи для створювання первинних умінь співацького голосу. Ці вправи створені для розвитку музичного слуху, ритму, пам'яті, артикуляції, співацького дихання та дикції. Внаслідок використання цих вправ вдосконалюються різновиди звуковедення, вміння ансамблевого та унісонного співу, розгортаються емоційність, особистісні якості та психічні процеси, розвивається міркування експресії музичної мови та грамотне висловлювання. Розспівування також є регулярним тренуванням голосу, засвоєнням головних вмінь звуковидобування та дихання.

З боку фізіології розспівки спрямовані на розігрівання голосового апарату, тобто доведення його до рухливого стану та здібності до довгочасної вокальної праці. Під час повсякденного тренування голосу на вокальних вправах, які постійно чергуються, з'являється штучний рефлекс бажання до довгочасної та справжньої роботи.

До найголовніших завдань розспівування належить і створювання фундаментальних співочих вмінь. Серед них можна виокремити такі: співоча постава; співоче дихання і опора звуку; висока вокальна позиція; точне інтонування; рівномірне звучання діапазону голосу; застосування різноманітних типів звуковедення; вимовні та звукові особливості мови.

Таким чином, можна охарактеризувати класи та різновиди вокальних вправ.

Вокальні вміння поділяються на три групи: **вокально-технічна** (співацька постанова, співацьке дихання та звукоутворення); **інтонаційно-слухова** (чистота інтонування, ансамбль, стрій); **засоби виразності** (вимова та звукові особливості мови).

Вокальні вправи можна умовно об'єднати у дві категорії.

До першої категорії належать вправи, які використовуються не у зв'язку з визначеним музичним твором. Дані вправи допомагають методичному підкоренню способів вокальної дикції та звершенню високого ступеню художнього реалізовування. У другій категорії – вправи, які спрямовані на

здолання певних складнощів при виконанні твору. Такі вправи слугують більш обмеженим завданням співацького розвитку і пов'язані з особливостями конкретного вокального твору з репертуару виконавця.

Типи вокальних вправ:

- 1) для тренінгу довготривалого дихання та онотонного звукоутворення, звукової подачі, звуковедення;
- 2) для тренінгу промовляння звуків, подолання дикційних труднощів;
- 3) для розвитку умінь співу з зімкнутими губами та високої вокальної позиції;
- 4) для напрацювання спроможності брати звук та охайно інтонувати ті чи інші інтервали для здолання скачків в мелодії;
- 5) інтонування на легато мажорних та мінорних тризвуків;
- 6) для розвинення динамічності голосу завдяки звукорядам низхідного та висхідного напрямків;
- 7) для збільшення вокального діапазону за допомогою співу арпеджіо;
- 8) вокалізи.

Технічні вправи, що мають виражені інтонації та частини музичної мови, які спрямовані для їх засвоєння називають вокально-інтонаційними. Дані вправи можна класифікувати за двома основами: за ладовою базою та за засобом виконання.

Процес розвитку вокальної інтонації містить у собі декілька напрямків. Перший напрямок зосереджений на утворення вокально-інтонаційного злагоджування. Натомість другому напрямку притаманне контролювання фальцетного і нефальцетного режиму, зміна регістрів. Третій напрямок – це створення початкових умінь співу по нотах.

За ритмічними малюнками та мелодією вправи повинні бути не складними, мають вільно зафіксуватися в пам'яті, відтворюватися у веселій налаштованості та в мажорному ладі. Основу вправи треба виконувати в неспішному темпі. Починати треба з нот, котрі лежать в «зручному» діапазоні

«мі» – «сі». Дошукуючи голосний звук доцільним буде помітити звучання голосу. Коли голос звучить глухо, глибоко, потрібно використовувати вправи на голосні «І» та «Е». Інколи тренінг вправ розпочинається з голосної «А», завдяки їй створюються фундаментальні вокальні риси звучання. Для яскравого звучання співають «І» – «А»; а щоб округлено звучали голосні, співають «О» – «А».

Спів голосними звуками на стаккато і легато називають вокалізмом. Послідовний спів, тобто кантилена здобувається тоді, коли усі звуки поєднуються один з одним в однаковому потоці. Відривчатий спів тобто стаккато, тісно поєднаний з активним змиканням голосових зв'язок, гарно спонукає їх до роботи, позитивно впливає при сильному звучанні [254].

Розспівування для співаків-початківців з застосуванням черевного дихання. За допомогою м'язів живота, підштовхується повітря на звуці «Хлу», який відтворює гуд сови. М'язами черевного преса потрібно підштовхувати звук на «у».

Розспівування для становлення округлення звуку, створення так званого «куполу», процесу дихання та вібрато, керування діафрагмою та м'язами живота. Здійснюється за допомогою тонічного тризвуку: «мі-і-і», після цього потрібно опускатися поступенево донизу на «я-а-а-а-а». Водночас звук «І», потрібно подати «на зівку» або «на куполі», переключаючи його в «И». А потім співати «Я-ха-ха-ха-ха», з активним задіюванням м'язів черевного преса.

Вправи для тренінгу артикуляційного апарату.

Виразна артикуляція не лише утворює слово та звук, а й спонукає роботу фонаційної системи загалом та артикуляційного апарату. До нього належать: рот, губи, зуби, язик, м'яке і тверде піднебіння.

Фундаментом дикції в процесі співу є правильний взаємозв'язок голосних та приголосних. Голосні звуки краще співати тягуче та тривало. Натомість приголосні звуки потрібно проспівувати енергійно та коротко. Шиплячі і свистячі звуки треба виголошувати обережно.

Прочитувати вірші, тексти пісень, скоромовки потрібно тихим шепотом, водночас, слова треба вимовляти, щоб значіння слів були зрозумілими. Такий прийом спонукає до активної артикуляції.

Для безперешкодного руху нижньої щелепи рекомендується уявно надкусити нібито від яблука декілька величезних шматків; після такої гімнастики для рота треба відразу проспівати фразу «дай» або «бай» слідкуючи, щоб рот був відкритий якомога ширше, а щелепа повинна бути опущена під час співу, вільно та без зусилля.

Для розвитку м'якого піднебіння характерна така вправа, як спів з зімкнутими губами одного звуку з поступовим переходом на склади «ма» або «на». Для активної роботи язика треба застосовувати вправу зі звуком на «л», а для тренінгу губ – співати вправи на такі склади, як «бри», «бро», «бра», «гра», «гре», «грі» та приголосні «б», «п», «м».

Вправи для розвитку співу з зімкнутими губами.

У вправі з зімкнутими губами завдяки звуку «хм» на півтона збільшуючи його при наступних виконаннях, зуби мають бути не зтиснутими, а звук повинен прямувати на губи. Проспівавши декілька нот, треба продовжувати вправу з відкритим ротом, застосовуючи звуки один за одним «мі, ме, ма, мо, му», а діставшись перехідних звуків, плано повернутися до первинного тону. Наступною фазою є поновлення черговості звуків «мі, ме, ма, мо, му» на одному диханні, не міняючи висоту тону, потім злагодженість голосних переміняється [255].

Звукоутворення.

Експерименти, які були реалізовані науковцями-фоніатрами, надають можливість засвідчувати, що звукоутворення – це, передусім, наслідок того, як взаємодіють між собою артикуляційні та дихальні органи з голосовими складками. Звукоутворення називають ще атакою звуку. У вокальній техніці існує три види атаки:

1) тверда;

2) м'яка;

3) придихова.

При твердій атаці звуку зникаються голосові зв'язки ще до початку звуку (такий вид атаки найчастіше застосовується у маршах, в динаміці *mf*, *f*, *ff*, у жвавому, рухливому темпі, характер подачі – твердий і енергійний). Потрібно пам'ятати, що повсякденний спів з використанням твердої атаки можливо призведе до форсованого звучання, що є шкідливим для голосу.

Основою правильного звукоутворення вважається м'яка атака, що застосовується у співі фальцетом. Зімкнення голосових зв'язок не щільне, що притаманне м'якій подачі звуку. Наприклад, це прослідковується в ліричних творах в некваптивому темпі, які лунають в динаміці *mf*, *p*, *pp*.

Придихова атака – категорія м'якої атаки звуку: стан, коли зв'язки є зімкненими не повністю й можуть вільно пропускати повітря. У реальних музичних виступах придихову атаку використовують як засіб для відтворення конкретного характеру музики, такого як ніжність та ласка, горе та скорбота, прослідковується в повільному темпі в динаміці *mp*, *p*, *pp*. Через постійне використання в процесі даний вид атаки може провокувати некоректне інтонування, може викликати хворобу органів фонації.

Звуковедення.

Звуковедення здійснюється за допомогою співдії засобів апарату голосу, в наслідок чого з'являється співочий голос.

Звуковедення підвладне темпераменту твору та сполучення літературного і музичного текстів, окреслюється визначеним штрихом. Найпоширенішими прийомами звуковедення визначають легато, стакато, нон легато, маркато.

Легато – це засіб відтворювання звуку і звуковедення, штрих, який означає поєднане реалізування та легкий перехід одного звуку в інший без паузи в звучанні. Він володіє різноманітним рівнем вільності, збагаченості, довгочасності. Завдяки легато досягається кантиленність, тобто розспівування.



Має вагоме значення для вокально-хорової роботи, яка обумовлюється наспіваністю та мелодичним виконанням музичного твору.

Стакато – це засіб відтворювання звуку і звуковедення, тобто штрих, який окреслюється легким та обривчастим реалізуванням звуків. Напрацювання створення звуку на стакато доцільно розпочинати в стриманому темпі, поволі обтяжувати ритм. Спів на стакато активізовує голосовий апарат, та впливає на роботу діафрагми, зараджує засвоєнню належної атаці звуку і відчуттю опри дихання.

Нон легато – це один із засобів звуковедення та штрих, який окреслює відокремлений перехід від звуку до звуку.

Маркато – засіб звуковедення та штрих, який дає можливість виділити та підкреслити кожен окремий звук.

Кожен засіб звуковедення доповнює належну атаку звуку та відбивається в тембровому звучанні голосу [256].

Співацька дикція.

Слово та музика знаходяться у спільному взаємовідношенні в естрадному мистецтві. Співацька дикція – це вміння розбірливо та яскраво проговорювати художній текст в процесі співу. Високоякісна співацька дикція спонукає створюванню співацького звуку, спонукає до дії дихання та зараджує отриманню яскравого відтінку звучання. В темпераменті дикції позначається сюжет та характер музичного твору. У маршах текст проговорюється твердо, натомість у лагідних та кантиленних творах – м'яко, у драматичних навпаки жваво. Якість вимовляння обумовлюється силою звуку та тисетурою, темпом та ритмом, а також звуковеденням.

Регулярна праця над вміннями з утворення слова складає цілісну артикуляцію, яка позначається на якостях звукоутворення. В ході заняття важлива рухливість артикуляційного апарату, саме це спонукає чіткості виконання. Млявість, яка споріднена з невиразним вимовленням голосних та

приголосних, спустошує чистоту інтонування. Окрім цього, важливо слідкувати, щоб виразне мовлення художнього тексту не переходило у віршування.

Визначено, що в процесі співу голосні звуки потрібно «розтягувати», натомість приголосні звуки, вимовляються коротко і виразно.

Один купольний прийом утворений для всіх голосних звуків спонукає формуванню унісона при виконанні пісень. В українській мові голосних звуків всього десять [256].

Голосна «а» застосовується як фундамент для створення співацького звучання. Голосні проспівуються м'яко. Звук «й» проговорюється коротко. Дякуючи застосуванню купола, голосні звуки гарно прослуховуються в будь-яких темпах.

Приголосні діляться на дзвінкі та глухі, проговорюються вони м'яко та твердо. Напівголосні протягуються та застосовуються як голосні. Дзвінкі обумовлюють жваву та енергійну працю артикуляційного апарату. У співі глухих доцільна тверда вимова. При співі шипячих звуків створюється мовлення з шумом [257].

### **2.3 Розвиток техніки використання мікрофону майбутнього естрадного співака у процесі професійної підготовки**

**Мікрофон** – це одна з найголовніших складових в процесі естрадного вокального виконавства в умовах сучасного сценічного простору. Мікрофон можна впевнено розглядати як з'єднувальну ланку поміж справжнім акустичним звуком голосу естрадного співака та поданням цього звуку аудиторії.

Мікрофон потрібно розцінювати лише як перетворювач звуку з акустичної форми в електричну. Він не зможе зробити голос кращим, а виконання – якіснішим. Навпаки, усі дефекти голосу лише поглиблюються під час співу в мікрофон у порівнянні з виконанням без нього.

Серед методичних прийомів у підготовці естрадних співаків є рекомендація співати без мікрофона на початковому етапі, вчитися слухати, чути і контролювати свій голос, навчитися точно інтонувати, зміцнити дихання, і при цьому не відволікатися на мікрофон, оскільки використання мікрофона зобов'язує виконувати певні правила.

На заняттях з естрадного співу з співаками-початківцями можна використовувати мікрофон для підтримки інтересу до процесу співу, оскільки на початковому етапі багато хто з них полюбляє співати з мікрофоном і уявляє себе в ролі артиста на великій сцені. І ще, звичайно ж, слід привчати здобувачів вищої освіти до звучання їхніх голосів через мікрофон та інше звукотехнічне обладнання.

Для розвитку техніки використання мікрофону у процесі естрадного вокального виконавства вагомого значення набувають технічні параметри, які необхідно враховувати. Передусім, це тип мікрофону (за принципом дії), який використовується: динамічний чи конденсаторний, оскільки вони неоднаково працюють з різними за гучністю звуками. Окрім того важливою є діаграма направленості мікрофона: кардіоїдна, суперкардіоїдна чи гіперкардіоїдна. Вона визначає зону навколишнього простору, у якій мікрофон «сприймає» звуки. Іншою важливою особливістю, яка впливає на використання мікрофону у процесі сценічного виконавства є спосіб передачі сигналу: за допомогою кабелю або радіохвиль. Цілком очевидно, що в сучасних умовах на сцені з багатьох причин використовуються саме радіо-мікрофони, однак іноді доводиться використовувати і «шнурові», відповідно, виконавець має навчитися оперувати не лише, власне, мікрофоном, а і мікрофонним кабелем, який до нього приєднаний. Окрім того на різних мікрофонах органи управління організовані не однаково. Наприклад, на деяких мікрофонах кнопка чи тумблер вмикання відстуні, відповідно, мікрофон постійно увімкнений, на інших моделях вмикання відбувається перемикачем. Більшість радіомікрофонів має кнопку вмикання, тривале натискання якої вмикає мікрофон, а

короткотриває вмикає і вимикає режим «Mute», що супроводжується відповідною індикацією. Таким чином усі означені характеристики мікрофонів необхідно враховувати при оволодінні технікою їх використання у процесі естрадного вокального виконавства.

Також вагомого значення у процесі використання естрадним співаком мікрофону у процесі сценічного виступу є узгодженість зі звукорежисером, яка відбувається у процесі репетицій та саундчеку. Для естрадного співака-початківця бажано дізнатися у фахівця, як вмикається конкретна модель мікрофону, яка буде використовуватися, яку діаграму вона має та під час саундчеку звернути увагу на те, як звучить голос в конкретних акустичних умовах. Все це може суттєво вплинути на кінцеву якість сценічного виступу, іноді навіть більшою мірою, ніж, наприклад, сценічна пластика та рух чи костюм. Окрім того необхідно зауважити, що високопрофесійний звукорежисер спроможний за допомогою наявних звуко-технічних можливостей частково компенсувати певні недоліки у техніці використання мікрофону естрадним співаком-початківцем засобами звукорежисури.

Для того, щоб мікрофон не виявляв дефекти голосу а, навпаки, був органічною частиною сценічного естрадного вокального виконавства, треба дотримуватись певних правил в роботі з мікрофоном.

1. Мікрофон потрібно тримати не за мембрану, а за корпус, щоб звук не викривлявся. Окрім того часткове перекривання рукою частини «голови» мікрофона може спричинити посилення позитивного акустичного зворотного зв'язку. Не варто перебирати пальцями по корпусу мікрофона, оскільки це може викликати призвуки (особливо, якщо використовується мікрофон з гіперкардіоїдною діаграмою).

2. Не потрібно підносити мікрофон в сторону будь-яких джерел звуку, окрім власного голосу. Під час направлення мікрофону до акустичних систем з'являється сильний свист, що є ознакою утворення позитивного акустичного зворотного зв'язку. Саме тому акустичні системи повинні стояти перед

артистом, а не позаду. Коли сцена маленька, можна стати з акустичними системами в одну лінію, але ні в якому разі не перед ними. Якщо свист або різкий звук з'явився раптово, потрібно повернути мікрофон в бік від акустичних системи.

3. Мікрофон мусить стати ніби пролонгуванням руки та продовженням звукової хвилі. Надсилати звук треба в середину мембрани мікрофону. Не варто нахилити мікрофон вних та відхилити вбік, оскільки частина акустичного звуку голосу не буде «захоплена» мікрофоном і у тембральному сенсі звучання в залі буде суттєво відрізнятися.

4. Виконання високих звуків потребує відведення мікрофону від рота, щоб не з'являлося обтяжування отриманого звучання.

5. Співаючи низькі звуки на піано, потрібно наблизити мікрофон як ближче до губ. Однак необхідно враховувати, що наближення мікрофона збільшує «гугнявість» та змінює тембральне забарвлення, відповідно, надміру наближувати мікрофон не варто.

6. Дистанція від мікрофона до губ, повинна бути в долоню, підставленої до губ ребром. Коригувати звучність голосу в мікрофоні потрібно неодмінно під час репетиції. Треба пам'ятати, що звучання одного і того ж мікрофона обумовлена різноманітними умовами та залежить від акустики в залі. Окрім того у естрадному співі відстань до мікрофона обумовлює особливості «забарвлення» звучання, наприклад, надмірне наближення мікрофона створює у звучанні превалювання низьких частот, що у деяких випадках може бути доцільно, однак у переважній більшості, сзначно спотворює тембр голосу і тому є небажаним.

7. У процесі співу треба завжди слідкувати за вірною позицією, в якій знаходиться мікрофон щодо губ, а рука та мікрофон повинні бути нероздільними. Мікрофон (особливо, якщо він шнуровий) може відчуватися разом з мікрофонним кабелем доволі важким, якщо тривалий час тримати його в руці, однак необхідно намагатися спрямовувати мікрофон під тим же кутом.

8. Вдосконалювати техніку використання мікрофона рекомендується із застосуванням дзеркала. Замість мікрофона, можна застосувати той чи інший предмет, що схожий на мікрофон, для доведення до автоматизму роботи з мікрофоном.

9. Потрібно стежити за співацькою поставою, щоб вона була правильна, корпус має бути вільним, тобто рука та лікоть повинні знаходитися у натуральному положенні, плечі не мають бути піднятими. Мікрофон треба тримати кистю руки, вона не повинна прогинатися та стискатися. Мізинець не повинен випирати.

10. Мікрофон потрібно приготувати завчасно до виступу, до губ підноситься за дві або три секунди до початку співу, для уникнення обриву фраз. Під час активного вдиху доцільно відхилити мікрофон вбік, щоб він не «захопив» цей звук (особливо, якщо використовується мікрофон з гіперкардіоїдною діаграмою). Також під час сценічного руху, який відбувається в паузах у вокальній партії, мікрофон доцільно розташовувати так, щоб до нього не потрапляли звуки від кроків та «важкого» дихання, викликаного активним рухом на сцені.

11. На тривалих звуках не варто опускати мікрофон негайно, рука помірно прибирається від себе та фіксується на певній точці. Рука з мікрофоном опускається тільки після закінчення співу [258].

## **Висновки до розділу 2.**

Таким чином можна зробити висновок, що усім співакам без винятку необхідно розвивати біглисть, рухливість, гнучкість голосу, випрацьовувати техніку динамічних відтінків і, особливо, різноманітність тембру, як одного з наймогутніших засобів справжньої виконавської виразності вокального виконавства. Слухання записів у деяких випадках приносить певну користь, тому їх можна використовувати як основу для правильної фонації, вироблення художнього смаку (за умови, що записи у вокальному і технічному плані

бездоганні), але не потрібно занадто ними захоплюватись, оскільки це викликає у співаків-початківців бажання копіювати великих майстрів, навіть змагатися з ними, безконтрольно «викрикуючи» складні фрази, особливо у верхній частині діапазону, що інколи спричиняє зрив незміцнених голосів.

Треба постійно знайомитись з вокально-методичною літературою, намагаючись переглянути багато творів різних стилів, країн, епох, знати музику українських і зарубіжних композиторів, не уникаючи виконання творів сучасних авторів через їхні вокально-технічні і мелодично-інтонаційні труднощі.

За наявності таланту і власного вокального досвіду, вміння працювати та самовдосконалюватися впродовж усього свого творчого життя, невтомно розвивати свою майстерність, ставлячись до себе вимогливо й критично, не боячись труднощів і не відступаючи перед тимчасовими невдачами, співак-початківець стане справжнім професіоналом.

Необхідно наголосити, що вправи є невід'ємною складовою процесу розвитку вокальної техніки. Без них практично неможливо досягти високої майстерності естрадного співака.

Розвиток вокальних умінь має здійснюватися в комплексі. Працюючи з дикцією, водночас треба слідкувати за диханням та якістю відтвореного звуку. Слухові та фонаційні органи і органи дихання складають складну систему, «співочий організм», і для співака вагомим завданням є оволодіння ним.

Узагальнюючи з впевненістю можна стверджувати, що необхідні якості співака-професіонала – це не тільки краса тембру голосу, а й благородство звучання (культура звуку), польотність, чистота інтонації, наявність кантилени, чіткість дикції, музикальність, артистизм, виконавська і загальна культура, темперамент, фізичне здоров'я, міцна нервова система. Без цих чинників немає й не може бути співака в найвищому розумінні цього поняття.

## ВИСНОВКИ

Реалізація мети та завдань дослідження дозволила сформулювати такі узагальнення.

1. Конкретизовано становлення естрадного вокального мистецтва у історичній ретроспективі. Естрадне вокальне мистецтво визначене як один з видів вокального мистецтва, який має найменш тривалу історію, разом з тим за час свого існування в системі естрадного вокального мистецтва сформувалася значна кількість стилів та напрямків. У різних країнах розвиток естрадного вокального мистецтва відбувався відмінними шляхами та набував своїх особливостей, тому комплексне дослідження естрадного вокального мистецтва у історичній ретроспективі можливе лише через вивчення його національних особливостей і тому може бути предметом окремого наукового пошуку. На сучасному етапі естрадне вокальне мистецтво є вагомим складовою мистецького надбання суспільства, його можна вважати одним з найбільш популярних видів музичного мистецтва та найбільш поширеним у сучасному мистецькому та інформаційному просторах. Це значною мірою пояснює популярність саме цього напрямку професійної підготовки у здобувачів середньо-спеціальної та вищої освіти, зокрема, вітчизняних закладів вищої освіти.

2. Обґрунтовано прийоми розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків. В дослідженні вокальна техніка розглядається як складна система спроможностей, які у своєму взаємозв'язку забезпечують процес інтонування на рівні, достатньому для здійснення вокально-виконавської діяльності. Визначено, що основою розвитку вокальної техніки естрадних співаків у процесі професійної підготовки є спеціально організований систематичний освітній процес, який забезпечується висококваліфікованими науково-педагогічними працівниками. Основними групами прийомів розвитку вокальної техніки є прийоми тренування вокального дихання та напрацювання співу на опорі, прийоми тренування різних атак звуку, прийоми розвитку



вокального інтонування, прийоми напрацювання автоматизму у використанні мікрофону у вокальному виконавстві. Означені групи прийомів пов'язані безпосередньо з основними складовими розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків і відповідно вектори цілеспрямованого педагогічного впливу доцільно спрямовувати саме у окреслених напрямках.

3. Конкретизовано складові розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків. Оскільки вокальна техніка естрадних співаків є складним системним утворенням, її розвиток доцільно забезпечувати через удосконалення окремих складових, які у сукупності дозволять ефективно розвивати вокальну техніку естрадних співаків у процесі професійної підготовки. Основними складовими розвитку вокальної техніки визначено: розвиток вокального дихання та напрацювання його автоматизму, розвиток різних атак звуку, розвиток артикуляції, розвиток техніки використання вокального мікрофону, розвиток психо-емоційної готовності до здійснення вокально-виконавської діяльності. Водночас у освітньому процесі означені складові розвиваються одночасно і взаємозалежно, а не відокремлено. Це обґрунтовує важливість систематичної реалізації у процесі професійної підготовки естрадних співаків цілеспрямованого педагогічного впливу на комплекс складових з метою ефективного розвитку вокальної техніки.

4. Обґрунтовано методичні засади розвитку вокальної техніки майбутніх естрадних співаків. Розвиток вокальної техніки у освітньому процесі передбачає виконання естрадними співаками комплексів спеціально організованих для розвитку визначених складових компонентів розвитку вокальної техніки вправ з методичним супроводом досвідченого викладача. Найбільш доцільно в освітньому процесі використовувати такі групи вправ: вправи на вокальне дихання, вправи на різні вокальні атаки, вправи на розвиток звуковедення, вправи на розвиток артикуляції. Особливого значення на початковому етапі розвитку вокальної техніки набувають вправи, розроблені Олександром Стрельніковою, які найбільш доцільно використовувати для

розвитку вокального дихання майбутніх естрадних співаків у процесі професійної підготовки. Водночас Для розвитку вокальної техніки можна застосовувати прийоми Соломії Крушельницької, які можуть ефективно використовуватися в освітньому процесі з майбутніми естрадними співаками. Систематичне виконання вправ у процесі професійної підготовки дозволяє планомірно розвивати вокальну техніку майбутніх естрадних співаків та за результатами освітнього процесу досягати її високого рівня.

Здійснене в межах виконання магістерської роботи дослідження дозволяє здійснити спробу на якісно новому рівні вирішити проблему розвитку вокальної техніки естрадних співаків у процесі професійної підготовки, однак у ньому не повною мірою вичерпно розкрито усі складові окресленого процесу. Найбільш перспективними шляхами подальших досліджень у схарактеризованому напрямку вважаємо розробку комплексної методики розвитку вокальної техніки естрадних співаків, удосконалення навчально-методичного забезпечення здійснення процесу підготовки майбутніх естрадних співаків, розробку методичних рекомендацій з розвитку техніки використання мікрофону майбутніми естрадними співаками.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гмиріна С.В. Вплив вокально-технічних вправ для солістів-вокалістів на процес звукоутворення. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*. Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (16–17.10.2014 р., м. Київ). URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5259/1/S\\_Gmirina\\_16\\_10\\_14\\_konf\\_IM.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5259/1/S_Gmirina_16_10_14_konf_IM.pdf)
2. Гунько Н.О. Інноваційні аспекти вокально-методичної підготовки майбутнього педагога-музиканта. *Наукові записки*. Вип. 55. URL: <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/155/11.pdf>
3. Карпенко А.П. Формування вокально-виконавської майстерності шляхом подолання недоліків вокалістів-початківців. *Молодий вчений*. 2016. № 9.1 (36.1). URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2016/9/19.pdf>
4. Смушко А.О. Голосотвірна система людини у співацькій діяльності: *конспект лекцій*. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/3817.pdf>
5. Вечірко Л.І. Фонопедичний метод розвитку голосу В.В. Ємельянова. URL: <http://oleksandria-dnz43.edukit.kr.ua/Files/downloads/%D0%A6%D1%96%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%B5%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%20%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D1%83%20%D0%92.%D0%84%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf>
6. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Музична Україна, 1971. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/sk519274.pdf>
7. Митрофанова С. Актриса Алёна Яковлева. <https://newizv.ru/news/culture/15-05-2015/219454-aktrisa-alena-jakovleva>
8. Мадішева Т. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика. Харків, 2002. 160 с. URL: <http://znp.udpu.edu.ua/article/view/149221>

9. Яненко О.А. Мовна позиція як особливість сучасного естрадного виконавства. *Наукові записки* [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Педагогічні науки. 2018. Вип. 166. С. 185–189. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz\\_p\\_2018\\_166\\_45](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2018_166_45)

10. Фоломєєва Н.А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу: *методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво*. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. 60 с. URL: [https://repository.sspu.sumy.ua/bitstream/123456789/10905/1/%D0%A4%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D1%94%D1%94%D0%B2%D0%B0%20%D0%9D%D0%90\\_%D0%9C%D0%A0\\_2%20%D0%9E%D0%92-%D0%92%D0%9F%D1%83%D0%9A%D0%95%D0%A1%20%281%29.pdf](https://repository.sspu.sumy.ua/bitstream/123456789/10905/1/%D0%A4%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D1%94%D1%94%D0%B2%D0%B0%20%D0%9D%D0%90_%D0%9C%D0%A0_2%20%D0%9E%D0%92-%D0%92%D0%9F%D1%83%D0%9A%D0%95%D0%A1%20%281%29.pdf)

11. Антонюк А. Постановка голосу: *навчальний посібник для здобувачів вищої освіти вищих навчальних закладів*. Київ: Українська ідея, 2000. 199 с.

12. Бурміцька Л. Ф. Естрада: стильове розмаїття вокальних творчих пошуків. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 2. С. 218-222., URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2014\\_2\\_45](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2014_2_45)

13. Верещака А.О. Стилi та напрями естрадної музики. *Культура України*. 2011. Вип. 33. URL: [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura33/34.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/34.pdf)

14. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1968. URL: [http://krispen.ru/knigi/dmitriev\\_1\\_01.pdf](http://krispen.ru/knigi/dmitriev_1_01.pdf)

15. Вопросы вокальной педагогики / сост. Д. Г. Евтушенко. Вып. 3. Москва: Музыка, 1967. 151 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/3120182/>

16. Современные музыканты: поп, рок, джаз: *краткий биографический словарь* / сост. С.Б. Коваленко. URL: <https://elib.pstu.ru/vufind/Record/RUPSTUbooks95372>

17. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: *навчально-методичний посібник*. Вінниця: Нова Книга, 2013. 368 с. URL: <https://nk.in.ua/pdf/1114r.pdf>
18. Тренина П. Из опыта педагога-вокалиста. Москва: Музыка, 1976. 112 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/2592868/>
19. Шпортько О., Гаценко Г. Естрадний спів у контексті синтезу мистецтв. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. №2. (Вип. 39) URL:  
[http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12578/1/Shportko\\_Hatsenko.pdf](http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12578/1/Shportko_Hatsenko.pdf)
20. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: *монографія*. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
21. Барановська М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ ст.: тенденції розвитку. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 28. С. 5–11. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim\\_myst\\_2013\\_28\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2013_28_3)
22. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 19 с.
23. Лавриниць А.П. Формування вокальних шкіл естрадного співу в історичному дискурсі української музичної педагогіки. *Вісник післядипломної освіти. Серія : Педагогічні науки*. 2017. Вип. 4. С. 99–108, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vporp\\_2017\\_4\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vporp_2017_4_12)
24. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
25. Самая Т.В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2017. 19 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3437/Samaya-autoref.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

26. Шевченко Н.С. Синтез співацьких манер в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2015. 195 с.

27. Шевченко О.Г. Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.

28. Стулов И.Х. Специфика работы с голосами эстрадных певцов. Преподаватель: ХХІ век. 2017. № 2. С. 182–186. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-raboty-s-golosami-estradnyh-pevtsov/viewer>

29. Свиридов П.В. Формирование навыков эстрадного вокала: на материале работы с молодежью в культурно-досуговых учреждениях : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2014. 25 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-navykov-estradnogo-vokala-na-materiale-raboty-s-molodezhyu-v-kulturno-dosugovyk/read>

30. Смородська М.М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття : дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Суми, 2020. 237 с. URL: [https://sspu.edu.ua/images/2020/doc/disertaciya\\_smorodska\\_druk\\_dfbf6.pdf](https://sspu.edu.ua/images/2020/doc/disertaciya_smorodska_druk_dfbf6.pdf)

31. Самая Т.В. Естетичні проблеми саунду у естрадному вокальному виконавстві. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 193–198. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm\\_2015\\_2\\_38](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_2_38)

32. Попова А.Б. Методика опанування вокальної техніки тванг. *Інноваційна педагогіка*. 2020. Вип. 23. Т. 2. URL: [http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2020/23/part\\_2/9.pdf](http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2020/23/part_2/9.pdf)

33. Дорнгоф Е. Что такое тванг. Или зачем мякают при пении? URL: <https://ovocale.ru/twang/>

34. Пономарьова Н.Ю. Техника белтинга в современном мюзикле: содержание и подходы к обучению. *Вестник СПбГУКИ*. 2016. № 4 (29). URL:

[https://vestnik.spbgik.ru/vestnic\\_jurnal/300649---22203044\\_2016\\_-\\_4\(29\)/0178-0181\\_%D0%9F%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf](https://vestnik.spbgik.ru/vestnic_jurnal/300649---22203044_2016_-_4(29)/0178-0181_%D0%9F%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf)

35. Красковська Л. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва. *Культура України*. 2016. Вип. 53. URL: [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura53/12.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura53/12.pdf)

36. Бузакова А.Г. Формирование вокальных навыков у начинающих исполнителей по методике И. Цукановой. Екатеринбург, 2019. 51 с. URL: <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/12753/2/Busakova.pdf>

37. Дрожжина Н. В. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць / Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського*. 2005 Вип. 15. С. 77–86.

38. Дрожжина Н.В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: навчальний підручник я здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» / Харківський національний університет мистецтв. Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с. URL: [http://num.kharkiv.ua/share/books/%D0%BF%D1%96%D0%B4%D1%80%D1%83%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA\\_%D0%94%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B6%D0%B8%D0%BD%D0%B0\\_2020.pdf](http://num.kharkiv.ua/share/books/%D0%BF%D1%96%D0%B4%D1%80%D1%83%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%94%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B6%D0%B8%D0%BD%D0%B0_2020.pdf)

39. Дрожжина Н. В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. *Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: Музична педагогіка і мистецтвознавство: збірник статей*. 2007. Вип. 1. Ялта : РВВ РВНЗ КГУ. С. 118–129.

40. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства; ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. 186 с.

41. Бойко А.М. Джамала як представник співочої культури сучасної України. *Культура України*. 2016. Випуск 53. С. 107–115. URL: [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura53/13.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura53/13.pdf)

42. Брайченко Т.Ф. Поетика академічних і естрадних пісень у сучасних українських авторів. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 39–43. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/794/%d0%9f%d0%9e%d0%95%d0%a2%d0%98%d0%9a%d0%90%20%d0%90%d0%9a%d0%90%d0%94%d0%95%d0%9c%d0%86%d0%a7%d0%9d%d0%98%d0%a5%20%d0%86%20%d0%95%d0%a1%d0%a2%d0%a0%d0%90%d0%94%d0%9d%d0%98%d0%a5%20%d0%9f%d0%86%d0%a1%d0%95%d0%9d%d0%ac.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

43. Конвалюк У.В. Трансформації фольклору у творчості сучасних українських естрадних співачок. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 22. С. 204–210. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm\\_2016\\_22\\_37](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2016_22_37)

44. Манько С.Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 57. С. 232–240. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum\\_2017\\_57\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2017_57_27)

45. Швед М. Ігор Білозір: останній романтик української естради. *Музика*. 2012. № 5. С. 4–7. URL: <http://mus.art.co.ua/ihor-bilozir-ostanniy-romantyk-ukrains-koi-estrady/>

46. Федорняк Н. Теоретичні аспекти трансформації українського музичного фольклору в середовищі української діаспори Північної Америки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 28, том 5. URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/28\\_2020/part\\_5/34.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/28_2020/part_5/34.pdf)

47. Рябуха Т.М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. URL: <http://num.kharkiv.ua/share/pdf/%d0%90%d0%b2%d1%82%d0%be%d1%80%d0%b>



5% d1% 84% d0% b5% d1% 80% d0% b0% d1% 82% 20% d0% a0% d1% 8f% d0% b1% d1% 83% d1% 85% d0% b8% 20% d0% a2.pdf

48. Хлистун О.С. Режисура української пісенної естради: стратегії творчості. *Вісник КНУКиМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 160–165. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim\\_myst\\_2015\\_33\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2015_33_24)

49. Лебедєва Н. Творчість Ніколо Петраша в контексті розвитку сучасної музичної культури. *Матеріали II науково-практичної конференції «Научные исследования, открытия и развитие технологий в современной науке» (м. Харків, 17-18 квітня 2020 р.)*. Херсон: Издательский дом «Гельветика», 2020. С. 101–105. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/other/46april2020/27.pdf>

50. Коротєєва С.В. Проблемы педагогики эстрадно-джазового вокала. URL: [https://rosavetrov.ru/koroteeva\\_problema\\_estradvokala/](https://rosavetrov.ru/koroteeva_problema_estradvokala/)

51. Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертно-исполнительской деятельности: *методические рекомендации* [Сост. Г. О. Тарасенко, под ред. Д. И. Борозенец]. URL: [https://rdntk.ru/images/docs/OMI\\_Estradnyj\\_vokal.pdf](https://rdntk.ru/images/docs/OMI_Estradnyj_vokal.pdf)

52. Бедакова С. Проблемні аспекти вокальної підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва як фактор громадянського виховання. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2019. № 19. URL: <http://psv.udpu.edu.ua/article/view/173956>

53. Ткаченко Т. Особливості викладання естрадного співу на музично-педагогічних факультетах педагогічних вузів України. *Молодь і ринок*. 2011. № 1. С. 97–101.

54. Швець І. Б. Формування основ естрадного виконавства в контексті підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. 2014. Вип. 38. С. 487–491 URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sitimn\\_2014\\_38\\_104](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sitimn_2014_38_104)

55. Дерський Ю. Я. Постановка вокального апарата естрадного співака та її роль у вихованні індивідуальної виконавської манери. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 33. С. 281–289. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2011\\_33\\_30\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_33_30_5)

56. Попова А.Б. Система Крістін Лінклейтер та її роль у розвитку техніки естрадного вокалу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 236–240. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2018\\_4\\_44](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_4_44)

57. Дзюба О.А. «Педагогічні аспекти вокальної технології сучасного популярного виконавства. *Імідж сучасного педагога*. 2018. № 2. С. 66–69., URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/isp\\_2018\\_2\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/isp_2018_2_19)

58. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца. Ленинград: Музыка, 1977. 85 с. URL: <https://ale07.ru/music/notes/song/chorus/lukanin.htm>;

59. Китайгородська Г. Сучасні методи розвитку вокальної майстерності майбутніх учителів музики. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2015. № 12, С. 27–32. URL: [https://library.udpu.edu.ua/library\\_files/probl\\_sych\\_vchutela/2015/12\\_2/4.pdf](https://library.udpu.edu.ua/library_files/probl_sych_vchutela/2015/12_2/4.pdf)

60. Далецкий О. Школа пения из опыта педагога. Москва, 2007. 168 с. URL: <https://ale07.ru/music/notes/song/chorus/daleckyi.htm>

61. Голубев П. Поради молодим педагогам – вокалістам. Київ: Музична Україна, 1983. 62 с. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/sk468063.pdf>

62. Богданов И.А. Пластичность актера эстрады и основные способы ее формирования в высшей школе : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : (17.00.01) / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова. Ленинград, 1986. 22 с.

63. Юцевич Ю. Музыка: *словник-довідник*. Тернопіль: навчальна книга – Богдан, 2003. 689 с.

64. Твори Стівена Фостера. URL: <https://rus.team/people/stiven-foster-stephen-collins-foster>

65. Тоні Пастор: <https://archives.nypl.org/the/21700#overview>
66. Бродвейські мюзикли. URL: [https://znaimo.com.ua/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%B9%D0%BD%D0%B5%D1%80\\_%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D1%81](https://znaimo.com.ua/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%B9%D0%BD%D0%B5%D1%80_%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D1%81)
67. Bloom K. The American Songbook: The Singers, the Songwriters, and the Songs. New York: Black Dog & Levental Publishers, 2005. 44 p.
68. Fuchs J., Prigozy R. Frank Sinatra: The Man, the Music, the Legend. Rochester: University Rochester Press, 2007. 116 p.
69. Оркестр Джеймса Ласта под управлінням Грега Фрэнсиса. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3746268>
70. Томми Дорси і його оркестр, URL: <https://gennadiileonidovich.blogspot.com/2019/12/1988-lp.html>
71. The singing barber – Perry Como. URL: [https://web.archive.org/web/20080611201519/http://www.epinions.com/content\\_3817775236](https://web.archive.org/web/20080611201519/http://www.epinions.com/content_3817775236)
72. Tony Bennett. URL: <https://web.archive.org/web/20070703152246/http://www.tonybennett.net/>
73. Bill Haley. URL: <http://www.rockabillyhall.com/billhaley.html>
74. Carl Perkins. URL: <https://www.discogs.com/artist/251877-Carl-Perkins>
75. 12 фактов о Бадди Холли URL: <https://rockcult.ru/po/buddy-holly-facts/>
76. Jerry Lee Lewis. URL: [http://guterman.com/guterman\\_jerrylee/guterman\\_jerrylee.html](http://guterman.com/guterman_jerrylee/guterman_jerrylee.html)
77. Clayton M. Elvis Presley: Unseen Archives. Bournemouth: Paragon Publishing, 2005. 384 p.
78. Білл Хейлі «Rocket 88». URL: [https://znaimo.com.ua/Rocket\\_88](https://znaimo.com.ua/Rocket_88)
79. Рок-н-ролл: історія створення. URL: <https://sites.google.com/site/roknrollitcom/istoria-stvorennia>
80. Кавер блюзової платівки «Rock the Joint!». URL: <https://secondhandsongs.com/performance/190258>

81. Білл Хейлі «Crazy, man, crazy». URL:  
<https://pesni.life/song/404664/Bill-Haley-Crazy-Man-Crazy>
82. Білл Хейлі «Rock around the clock». URL:  
<https://ts-music.com/lyrics/11297-bill-haley-feat-the-comets-rock-around-the-clock/>
83. Chuck Berry URL: <http://www.chuckberry.com/about/bio.htm>
84. Fats Domino. URL:  
<https://www.rollingstone.com/music/music-lists/13-rock-stars-who-disappeared-16252/fats-domino-43256/>
85. Little Richard, Founding Father of Rock Who Broke Musical Barriers,  
Dead at 87 URL:  
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/little-richard-dead-48505/>
86. Bo Diddley. URL: <http://www.bodiddley.com/>
87. «Білі» виконавці рок-н-ролу, URL:  
[https://wikinew.wiki/wiki/Rock\\_and\\_roll#Origins](https://wikinew.wiki/wiki/Rock_and_roll#Origins)
88. The Beatles, URL: <https://www.thebeatles.com/>
89. Mr. Brian Epstein. URL: <https://www.brianepstein.com/>
90. Official Paul McCartney: Tours, Music, Media & Community. URL:  
<https://www.paulmccartney.com/>
91. The Rolling Stones. URL: <https://rollingstones.com/>
92. The Kinks. URL: <https://thekinks.info/latest/lola/?returnpage=//>
93. The Yardbirds. URL: <http://www.theyardbirds.com/>
94. The Animals. URL: <https://rockfaces.ru/a/animals.htm>
95. Eric Burdon. URL:  
<https://web.archive.org/web/20200323043541/https://www.ericburdon.com/>
96. Creedence Clearwater Revival. URL: <http://www.creedence-online.net/>
97. Ian Gillan. URL: [http://www.deep-purple.am/ian\\_gillan.html](http://www.deep-purple.am/ian_gillan.html)
98. Фрестоун П. Фредди Меркьюри. Show Must Go On. Екатеринбург:  
У-Фактория, 2005. 352 с.
99. Status Quo, URL: <http://www.statusquo.co.uk/>

100. Ray Charles. URL: <https://raycharles.com/>
101. The James Brown Super Funk Club/ URL:  
<https://supersoulound.com/jbsuperfan/>
102. Etta James. URL:  
<https://www.allmusic.com/artist/etta-james-mn0000806542>
103. Aretha Franklin. URL: <https://www.allmusic.com/artist/mn0000927555>
104. Otis Redding. URL: <https://otisredding.com/>
105. Wilson Pickett. URL: <https://www.allmusic.com/artist/mn0000677781>
106. Carla Thomas. URL:  
<https://www.allmusic.com/artist/carla-thomas-mn0000170454/biography>
107. Solomon Burke. URL:  
<https://www.allmusic.com/artist/solomon-burke-mn0000031067/biography>
108. Sam Cooke. URL: <https://www.britannica.com/biography/Sam-Cooke>
109. Billy Ocean. URL:  
<https://www.allmusic.com/artist/billy-ocean-mn0000089058/biography>
110. Whitney Houston. URL: <https://www.whitneyhouston.com/>
111. Joe Cocker. URL: <https://www.cocker.com/>
112. Mariah Carey. URL: <https://mariahcarey.com/>
113. Stevie Wonder. URL: <http://www.steviewonder.net/>
114. Christina Aguilera – Hurt. URL:  
[https://en.lyrsense.com/christina\\_aguilera/hurt](https://en.lyrsense.com/christina_aguilera/hurt)
115. Louis Armstrong. URL: <https://www.louisarmstronghouse.org/>
116. Ray Charles – Hit the road Jack. URL:  
[https://en.lyrsense.com/ray\\_charles/hit\\_the\\_road\\_jack](https://en.lyrsense.com/ray_charles/hit_the_road_jack)
117. Jennifer Hudson. «And I Am Telling You I’m Not Going». «Dream girls» soundtrack. <https://genius.com/Jennifer-hudson-and-i-am-telling-you-im-not-going>
118. Rosen J. «Back to Basics» (Christina Aguilera). URL:  
<https://ew.com/article/2006/08/14/back-basics-3/>

119. Jevetta Steele. URL:  
<https://www.thesteelesmusic.com/biographies/jevetta-steele>
120. Sarah Connor. URL:  
<https://web.archive.org/web/20090428135550/http://muslib.ru/b3624/Sarah+Connor/>
121. Toni Braxton. URL: <http://www.tonibraxton.com/>
122. Diana Ross. URL:  
<https://www.allmusic.com/artist/diana-ross-mn0000594665/biography>
123. Mariah Carey. «After tonight». URL: <http://smarturl.it/rainbowmc>;
124. Christina Aguilera. «Save me from myself», URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=HYxmS4UNrWY>
125. «New Wave». URL:  
<https://jak.koshachek.com/articles/muzichne-javishhe-nova-hvilja-new-wave.html>
126. Duran-Duran. URL: <https://duranduran.com/>
127. Spandau Ballet. URL: <http://www.spandauballet.com/>
128. Culture club. URL: <http://www.culture-club.co.uk/>
129. Judy Garland. URL: <https://www.biography.com/actor/judy-garland>
130. Barbra Streisand. URL: <https://releaseme2.barbrastreisand.com/>
131. Liza Minnelli. URL:  
<https://web.archive.org/web/20101012002047/http://www.officiallizaminnelli.com/>
132. Manu Dibango. «Soul Makossa». URL:  
<https://www.allmusic.com/song/soul-makossa-mt0002086598>
133. Gloria Gaynor. «I will survive». URL:  
<https://www.allmusic.com/composition/mc0002501501>
134. Gloria Gaynor. «Never can say goodbye». URL:  
<https://www.discogs.com/master/94106-Gloria-Gaynor-Never-Can-Say-Goodbye>
135. Philadelphia International Records. URL:  
<https://www.soundofphiladelphia.com/>
136. Miami Disco. URL:  
<https://music.apple.com/ru/album/miami-disco-ep/508428307>

137. Motown Records. URL: <https://www.motownrecords.com/>
138. Casablanca Records. URL: <https://www.casablanicarecords.com/>
139. Neil E. Bogart. URL: <https://web.archive.org/web/20180725122822/https://www.biography.com/people/neil-bogart-21273769>
140. Donna Summer. «Love too love you baby». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V5AztWseIdU>
141. Donna Summer. «I Feel Love», URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Nm-ISatLDG0>
142. Giorgio Moroder. URL: <https://www.giorgiomoroder.com/>
143. Fever Pitch. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0119114/>
144. The Tramps «Disco Inferno», URL: <http://muzovichkoff.com/26747-Disco-Inferno.html>;
145. ABBA. URL: <https://abbasite.com/story/>
146. ABBA. «Money». URL: <https://web.archive.org/web/20090917014451/http://www.abbasite.com/music/singles/money-money-money-crazy-world.aspx>
147. ABBA. «Happy New Year». URL: <https://abba.lnk.to/supertroupertrack>
148. ABBA. «Waterloo». URL: [https://web.archive.org/web/20090421152115/http://www.abbasite.com/music/singles/waterloo-\(english-version\)-watch-out.aspx](https://web.archive.org/web/20090421152115/http://www.abbasite.com/music/singles/waterloo-(english-version)-watch-out.aspx)
149. ABBA. «Ring ring». URL: <https://www.discogs.com/master/2805-Bj%C3%B6rn-Benny-Agnetha-Frida-Ring-Ring>
150. ABBA. «Dancing Queen». URL: <https://abba.lnk.to/abbadancingqueen>
151. ABBA. Singles. URL: <https://abbasite.com/singles/>
152. Liza Minelli. «New York New York». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4BO-W4-OYAY>
153. Michael Jackson. URL: <https://www.michaeljackson.com/>

154. Modern Talking. «You're my hurt, you're my soul», URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4kHl4FoK1Y>

155. Modern Talking. «Cherry, cherry lady». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eNvUS-6PTbs>

156. Modern Talking. URL:  
<https://www.sonymusic.de/kuenstler/modern-talking>

157. Madonna. URL: <https://www.madonna.com/>

158. Madonna. «Holiday», «Everybody». URL:  
<https://www.discogs.com/ru/master/295403-Madonna-Holiday-Everybody>

159. Beyonce Giselle Knowles-Carter. URL: <https://beyonce.com/>

160. Sia. URL: <https://www.siamusic.net/>

161. Rihanna. URL: <http://www.rihannanow.com/>

162. Rare Bird. URL: <https://www.angelfire.com/nc/jupiterspace/>

163. Billie Eilish. URL: <https://www.billieeilish.com/>

164. Bruno Mars. URL: <https://www.brunomars.com/>

165. Imagine Dragons. URL: <https://www.imagedragonsmusic.com/>

166. Hurts. URL: <http://www.informationhurts.com/>

167. Pussycat Dolls. URL: <http://www.pcdmusic.com/>

168. Black Eyed Peace. URL: <https://www.blackeyedpeas.com/>

169. Tones and I. URL: <https://www.tonesandi.com/>

170. Хорт А. Н. Леонид Утёсов. С песней по жизни. Москва: «Вече», 2013.  
 344 с.

171. Иван Шмелёв. «Мне бесконечно жаль». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=tQxRIfY8ybg>

172. Вадим Козин. «Забытое танго». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=IvpmEakTrKo>

173. Николай Никитский. «Арабское танго». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RkrXVy6Ef24>



174. Константин Сокольский. «Сердце». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=nHFL4py9DMM>
175. Алексей Яцковский. «Брызги шампанского». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=SiSqPxhagfA>
176. Изабелла Юрьева. «В парке старинном». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=w9fQts5kXyA>
177. Алла Баянова. «Искорки пожара». URL:  
[https://youtu.be/acyq\\_94HZYk?t=193](https://youtu.be/acyq_94HZYk?t=193)
178. Лидия Русланова. «Окрасился месяц». URL:  
[https://www.youtube.com/watch?v=EAX\\_wNRXmvw](https://www.youtube.com/watch?v=EAX_wNRXmvw)
179. Александр Вертинский «Мадам, уже падают листья». URL:  
[https://www.youtube.com/watch?v=QAg\\_9PsUD7Q](https://www.youtube.com/watch?v=QAg_9PsUD7Q)
180. Сергей Лемешев. «Скажите, девушки, подружке вашей». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=sjnI1uPbxhs>
181. Пётр Лещенко «Чубчик». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Rc6x9dyWPDk>
182. Братья Лепянские и Фани Гордон. «Старое танго». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=i6MyAhXq358>;
183. Юрий Морфесси. «Соколовского гитара». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=aVH6aR3VaJU>
184. Георгий Виноградов «Зачем смеяться». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=t1dU0-l4lwc>
185. «Эх, дороги... Пыль да туман». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=tMRGWNY3Dvo>
186. Марк Бернес. «Журавли». URL:  
[https://www.youtube.com/watch?v=QsWqr\\_9Px48](https://www.youtube.com/watch?v=QsWqr_9Px48)
187. «У незнакомого поселка, на безымянной высоте». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=HJmSdceTP5g>

188. Лев Лещенко. «День победы». URL:  
[https://www.youtube.com/watch?v=cHo2skHHi\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=cHo2skHHi_g)
189. «Тёмная ночь». Поёт Марк Бернес. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1vRYwaJC5FY>;
190. «Смуглянка». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E9JOGUK5jyw>;
191. «Солдаты в путь». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ECm5xOaGIIY>
192. Марк Бернес в воспоминаниях современников. Составление, предисловие и комментарии К. В. Шилова. Москва, 2005. 568 с.
193. Хотулёв В. В. Клавдия Шульженко: Жизнь, любовь, песня. Москва: Олимп; Смоленск: Русич, 1998. 410 с.
194. Арно Бабаджанян. URL: <https://babajanyan.ru/>
195. Георгий Абрамов. URL: <http://sovmusic.ru/person.php?idperson=87>
196. «Максим Перепелица». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Gb5vXs8aDkA>
197. «Добровольцы». URL: <https://okko.tv/movie/dobrovolcy>
198. «Баллада о солдате». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=H2ZFe7XGwt8>;
199. «Летят журавли». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2OccZQmxKac>
200. «Сорок первый». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=jMmwgEwsPd8>
201. «Судьба человека». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ov7bKyahGL4>
202. Лидия Клемент. URL: <http://lidia-klement.ru/>
203. Вадим Мулерман. URL: <http://www.sovmusic.ru/person.php?idperson=117>
204. Лариса Мондус. URL: <http://www.mondrus.info/doku.php>
205. Майя Кристалинская. URL: <http://kristalinskaya.ru/>
206. Эдита Пьеха. URL: <http://edyta.ru/>

207. Владимир Макаров. URL:  
<https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/star/261139/bio/>
208. Тамара Миансарова. URL: <http://miansarova.narod.ru/>
209. Аида Ведищева. URL: <https://vmiremusiki.ru/aida-vedishheva.html>
210. Гелена Марцелиевна Великанова URL:  
<https://web.archive.org/web/20100414093540/http://taina.aib.ru/biography/gelena-velikanova.htm>
211. Литвиненко Анна Павловна. URL:  
<http://www.radiopobeda.ru/mmuzikarpobedy/mispolniteli/mrossiyskie/1057-2013-12-07-10-05-23>
212. Иосиф Давыдович Кобзон. URL: <https://iosifkobzon.ru/ru/>
213. Николай Рыбников. URL:  
<https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/3682/bio/>
214. Эдуард Хиль. URL: <http://edhill.narod.ru/>
215. Мария Пахоменко. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/star/6407/bio/>
216. Муслим Магомаев. URL: <http://www.magomaev.info/>
217. Здравствуй песня – Синий, синий иней. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=oBvJraTFWWc>
218. Верные друзья – Синий, синий иней. URL:  
[https://zzz.fm/song/33100264/via-vernye-druzya\\_-\\_sinij-inej/](https://zzz.fm/song/33100264/via-vernye-druzya_-_sinij-inej/)
219. Ласковый май и Юрий Шатунов. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=PWYihrxIIMc>
220. София Ротару. URL:  
<https://web.archive.org/web/20090201183342/http://rotarusofia.ru/>
221. Раззаков Ф. Алла Пугачёва. Рождённая в СССР. Москва: Эксмо, 2009. 528 с.
222. Алла Пугачёва. Дискография. URL:  
<https://sefon.pro/artist/2226-alla-pugacheva/>

223. Софія Ротару. «Было, но прошло». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=XG9o1GJrsPk>
224. Софія Ротару. Дискографія. URL:  
<https://sefon.pro/artist/2397-sofiya-rotaru/>
225. Verka Serduchka. <https://serduchka.com/>
226. Тіна Кароль. URL: <https://tinakarol.com/>
227. Джамала. URL: <http://jamalamusic.com/>
228. Еріка. URL: <https://www.discogs.com/artist/2835922>
229. Alyona Alyona. URL: <http://alyona-alyona.com/>
230. Zlata Ognevich. URL: <http://zlataognevich.com/uk/>
231. NK. URL: <https://nkofficial.com/>
232. Наталья Могилевская. URL: <https://mogilevskaya.com.ua/>
233. Христина Соловій. URL: <https://soundcloud.com/khrystyna-soloviy>
234. MKruty, URL: <https://soundcloud.com/user-599402390>
235. Антоніна Матвієнко. URL: <http://antoninamatvienko.com/>
236. Алёна Винницкая. URL: <http://alnavinnitskaya.com/>
237. Mila Nitich. URL: <http://milanitich.com/>
238. Олег Винник. URL: <http://www.olegg.com/>
239. Monatik. URL: <https://monatikcorporation.com/>
240. Потап. URL: <http://potapshow.biz/>
241. Володимир Дантес. URL:  
[https://web.archive.org/web/20110417233653/http://fabrikazvezd.org.ua/index/vladimir\\_dantes/0-60;](https://web.archive.org/web/20110417233653/http://fabrikazvezd.org.ua/index/vladimir_dantes/0-60;)
242. Роман Скорпіон. URL: <http://roman-scorpion.com.ua/>
243. Dzidzio. URL: <https://clutch.net.ua/uk/stars/26-dzidzio;>
244. Бобул Іво. URL:  
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%B1%D1%83%D0%BB,%D0%98%D0%B2%D0%BE>

245. Петриненко Тарас. URL: <http://www.uaestrada.org/spivaki/petrynenko-taras/>
246. Лідер гурту «Антитіла» Тарас Тополя. URL: [https://espresso.tv/article/2015/12/06/lider\\_gurtu\\_quotantytilaquot\\_taras\\_topolya\\_my\\_robymo\\_schos\\_skhozhe\\_na\\_kontrastnyy\\_dush](https://espresso.tv/article/2015/12/06/lider_gurtu_quotantytilaquot_taras_topolya_my_robymo_schos_skhozhe_na_kontrastnyy_dush)
247. Кучкова І.І. Розвиток артистичних здібностей здобувачів вищої освіти на заняттях з естрадного співу. URL: [https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/9623/1/Kuchkova\\_I\\_I.pdf](https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/9623/1/Kuchkova_I_I.pdf)
248. Творчий підхід на уроках сольного співу та використання вправ дихальної гімнастики за О.М.Стрельникової. URL: <https://naurok.com.ua/plan-konspekt-tvorchiy-pidhid-na-urokah-solnogo-spivu-ta-vikoristannya-vprav-dihalno-gimnastiki-za-o-m-strelnikovoyu-174671.html>
249. Індивідуальні відмінності у здібностях людей та їх природні передумови. URL: <https://lektsii.org/3-15470.html>; <https://mydocx.ru/7-59343.html>
250. Крамська С.Г., Кучкова І.І. Перспективні напрями вдосконалення процесу розвитку артистичних здібностей студентів на заняттях з естрадного співу. *Дні науки – 2020: матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 101–103.
251. Дихальна гімнастика Стрельникової. URL: <http://krasnokutsk.irc.org.ua/news/09-56-28-15-05-2020/>
252. Киселёва Е.А. Эффективность воздействия дыхательной гимнастики Стрельниковой А.Н. на физическое состояние больных бронхиально астмой. *Педагогико-психологические и медико-биологические проблемы физической культуры и спорта*. 2008. № 7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/effektivnost-vozdeystviya-dyhatelnoy-gimnastiki-strelnikovoy-a-n-na-fizicheskoe-sostoyanie-bolnyh-bronhialnoy-astmoy/viewer>
253. Впровадження вправ дихальної гімнастики О. М. Стрельникової на гуртку співу. URL:

<https://vseosvita.ua/library/vprovadzenna-vprav-dihalnoi-gimnastiki-o-m-strelnikovoi-na-gurtku-spivu-253898.html>

254. Богданова О.В. Формування та вдосконалення вокальних навичок засобами вокальних вправ. URL: <https://naurok.com.ua/metodichna-robota-formuvannya-ta-vdoskonalennya-vokalnih-navichok-zasobami-vokalnih-vprav-113359.html>

255. Явтушенко А.В. Формування та вдосконалення вокальних навичок засобами вокальних вправ. URL: <https://naurok.com.ua/formuvannya-ta-vdoskonalennya-vokalnih-navichok-zasobami-vokalnih-vprav-176480.html>

256. Черкасов В. Вокально-хорова робота й формування співацьких навичок. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. 2021. Вип. 107 (1). С. 26–36. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/53036263.pdf>

257. Гвацко Е.П. Формування вокальних навичок: *науково-методичний посібник*. Ужгород, 2017. URL: [http://irshavarbdt.ucoz.ru/\\_ld/1/165\\_\\_\\_\\_\\_.pdf](http://irshavarbdt.ucoz.ru/_ld/1/165_____.pdf)

258. Барановська К.С. Навички роботи з мікрофом. URL: <https://naurok.com.ua/prezentaciya-robota-z-mikrofonom-235881.html>

## ДОДАТОК

### **Робота над розвитком співацького голосу вокалістів-початківців (за матеріалами методики С. Крушельницької)**

Методика викладання співу С. Крушельницької становить великий інтерес для сучасних дослідників у галузі історії українського вокального мистецтва та вокальної педагогіки. Так, питання творчої діяльності уславленої співачки вивчали В. Врублевська, С. Павлишин, О. Зелінський. Методи роботи С. Крушельницької з вокалістами у науковій вокально педагогічній літературі висвітлені не достатньо. Причиною цього є відсутність методичних праць С. Крушельницької, в яких би достатньою мірою висвітлювалися основні засади роботи педагога з вокалістами.

У своїй педагогічній діяльності С. Крушельницька досягла великих успіхів. Співачка обрала особливу форму проведення уроків співу - заняття-лекції, на яких багато співала сама, виправляла помилки здобувачі вищої освіти своїм голосом, вважаючи, що саме такий спосіб є високоефективним у роботі педагога-вокаліста. За згадками вихованців С. Крушельницької, дуже часто після закінчення заняття вона під власний акомпанемент виконувала для них вокальні твори українських та зарубіжних композиторів, обробки українських народних пісень. Сучасна вокальна педагогіка класифікує такий метод як вплив на слухові уявлення вокаліста через безпосередній показ педагога на занятті співу і визнає його найбільш ефективним у роботі з вокалістами-початківцями на ранніх етапах занять співом.

Під час занять С. Крушельницька робила мало словесних зауважень, але вони завжди були влучними й доречними. Це дозволяло здобувача вищої освіти сконцентрувати увагу на конкретних моментах голосоутворення, ефективно та швидко усувати наявні недоліки. Особливо позитивно позначалося вміння педагога давати точні послідовні зауваження на роботі з

початківцями, які не можуть розподіляти свою увагу на виправлення кількох помилок одночасно.

Педагог уважно ставилась до голосів своїх вихованців і вміла не лише зберегти кращі якості обдарування здобувача вищої освіти, але й розвинути їх, розкрити всі можливості молодого голосу. Вона наполегливо працювала над розвитком техніки, динамікою, розширенням діапазону, навчала правильного вокального дихання. Велику увагу приділяла розспівуванню здобувача вищої освіти, використовуючи для цього вокалізи Д. Конконе та С. Маркезі, вважаючи їх найбільш корисними під час навчання співу. Розвиткові співацького дихання педагог надавала особливого значення. Вона твердила: «Основою співу є правильне дихання, яке об'єднує не тільки всі фізичні фактори, пов'язані з звучанням голосу, а й усі психофізіологічні процеси розвитку голосового апарату». У процесі дихання головним моментом вважала видих, який залежить від правильного вдиху. Вдихати радила через ніс і рот одночасно. Видихати - поступово, плавно і спокійно, спрямовуючи повітря в напрямі носового продику до резонансового пункту. Співачка вважала, що розвинені дихальні м'язи дозволяють успішно здійснювати процес дихання, що в свою чергу забезпечує голосові свободу, дзвінкість та плавність звучання на всьому діапазоні. Вокалістам-початківцям вона радила тренувати м'язи голосового апарату, за допомогою вправ без використання голосу. З досвіду роботи С.Крушельницької ми переконуємось в успішності застосування таких вправ, що особливо корисно на початкових етапах занять співом. Педагог радила використовувати не якийсь конкретний тип дихання, а той, який є найбільш природним для даного вокаліста. Стверджувала, що при вмілому керуванні роботою м'язів дихального апарату і резонаторами співак зможе формувати звук будь-якого відтінку і характеру, залежно від змісту виконуваного твору або емоцій виконання.

Робота педагога з початківцями складає великий інтерес для сучасної вокальної педагогіки. За численними свідченнями здобувачі вищої освіти,



С. Крушельницька обережно і вдумливо підходила до роботи з вокалістами-початківцями. Зважаючи на фізіологічні особливості юнаків, у яких залишаються ознаки мутаційних змін голосу, заняття з співу тривало лише 20 хвилин, тоді як досвідченіші вокалісти займались у класі С. Крушельницької щоденно півтори години. Педагог вважала, що правильна постановка глосу й дотримання відповідного вокального режиму дають можливість зберегти свіжість і силу голосу до глибокої старості.

Теоретичні основи постановки голосу вона викладала досить коротко, більше уваги приділяючи власному практичному методу співу. Педагог наголошувала, що співак має бути фізично здоровим та витривалим. Вона забороняла початківцям, організм яких не сформований остаточно, займатись непосильною фізичною працею. Але радила своїм вихованцям виконувати спеціальні гімнастичні вправи, загартовуватись, добре харчуватись, дотримуватись режиму праці та відпочинку і радила зберігати ці корисні звички на все життя. Розпочинаючи роботу з розвитку співацького голосу вокалістів-початківців, С. Крушельницька висувала наступні загальні вимоги до техніки звукоутворення. Для того, щоби звук був красивим, ніжним і сильним, язик потрібно плавно опускати так, щоб його кінець ледь торкався нижніх зубів, а корінь був опущеним якомога нижче. Піднебінна завіска під час співу має підніматись вгору, а язичок при цьому - майже зовсім зникати. Перші кроки навчання співу у професора Крушельницької були пов'язані з виконанням вправ на голосні «а», «е», «і», «о», «у», «и», з співуванням голосних з приголосними - «ля», «ле», «лі», «льо», «лю», «ли» тощо. Для відшукування правильної позиції голосного «а» педагог використовувала спів складу «ля» на стаккато у середньому регістрі. Велику увагу співачка приділяла виконанням вправ на приголосні та напівголосні, які, за словами педагога, сприяють опануванню техніки раціонального використання вокально-дихальної енергії. Роботу над згладжуванням регістрів С. Крушельницька вважала найскладнішим моментом процесу постановки голосу. Працюючи над вирівнюванням звуків на

перехідних тонах, вона щоденно використовувала вокальні вправи з виконанням їх прикритим звуком. Виконувати вправи на інтервалах секунди, терції, кварта, квінти, октави вокалістам-початківцям переважно дозволялось лише в середньому регістрі. І лише пізніше, коли були відпрацьовані перехідні тони, закріплені звуки середнього регістру голосу співака, переходили у верхній регістр. Перед початком кожної вправи подавався один акорд і здобувач вищої освіти співав без акомпанементу, що, на думку Соломії Амвросіївни, сприяло розвитку відчуття тональності та формуванню музично-вокального слуху. Сучасна вокальна педагогіка визнає спів без акомпанементу найбільш ефективним для розвитку гармонічного слуху. Кожну нову вправу педагог спершу проспівувала сама, часто під акомпанемент учня, і лише тоді пропонувала виконати її учневі, таким чином одразу намагаючись запобігти неправильному виконанню вправи і привчаючи вихованця до майбутньої педагогічної роботи. Для виправлення помилок здобувача вищої освіти Соломія Амвросіївна один раз проспівувала складне місце правильно, а другий - наслідувала помилку учня. Цей метод видавався надзвичайно ефективним, оскільки вокалісти-початківці ще не володіють добре сформованим вокальним слухом, не можуть критично оцінювати звучання власного голосу. Мудрий та чуйний педагог С. Крушельницька добре розуміла, що емоційна атмосфера та психологічний стан учня має великий вплив на продуктивність заняття. Тому вже на початку уроку вона намагалася створити довірливу оптимістичну атмосферу, наголошувала на тому, що треба починати співати в піднесеному настрої. І коли здобувач вищої освіти приходив пригніченим, втомленим, педагог на початку заняття пропонувала для розспівування не загальноприйняті «ля, льо, лє, лі, лю», а поспівки «Я до шко-ли йду, спі-ва-ти хо-чу», або: «Я до-до-му йду, ї-стонь-ки хо-чу», чи: «Я до-до-му йду, спа-тонь-ки хо-чу» - залежно від того, коли відбувався урок - вранці, в обід чи ввечері.

Підсумовуючи вищевикладене, можемо дійти таких узагальнень.

1. С. Крушельницька здійснила вагомий внесок у розвиток вітчизняної вокальної педагогіки; вихованці співачки з успіхом пропагували українське вокальне мистецтво у світі та вели активну педагогічну діяльність.

2. Застосування методів виховання співацького голосу вокалістів з досвіду роботи С. Крушельницької у сучасній вокально-педагогічній практиці приносить позитивні результати, сучасні викладачі співу з успіхом використовують методи С. Крушельницької у власній педагогічній діяльності.

3. Методи роботи педагога з вокалістами-початківцями становлять великий інтерес для сучасної вокальної педагогіки, застосування цих методів зі здобувачами вищої освіти на початкових етапах занять співом позитивно впливають на подальший розвиток вокальних умінь здобувачів вищої освіти.