

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

Пономаренко Любов Миколаївна

**РОЗВИТОК ФЕНОМЕНА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ У
ПРОЦЕСІ УДОСКОНАЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ
ЕСТРАДНОГО СПІВАКА**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник:

_____ О.О. Корякін, кандидат
педагогічних наук, старший викладач
кафедри хорового диригування, вокалу та
методики музичного навчання

« ____ » _____ 2020 року

Виконавець

_____ Л.М. Пономаренко

« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН ВИКОНАВСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА	6
1.1.Зміст дефініції виконавської індивідуальності в дискусії проблеми професійної підготовки естрадного співака	6
1.2. Професійна підготовка естрадних співаків у вітчизняних ЗВО.	12
1.3. Теоретичні засади розвитку феномена виконавської індивідуальності естрадного співака у процесі професійної підготовки	20
Висновки до розділу 1	30
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ФЕНОМЕНА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ	32
2.1. Критерії та показники сформованості виконавської індивідуальності естрадних співаків.	32
2.2. Дослідження сформованості виконавської індивідуальності майбутніх естрадних співаків у процесі їх професійної підготовки	38
2.3. Методичні рекомендації з розвитку виконавської індивідуальності естрадних співаків у процесі їх підготовки	44
Висновки до розділу 2	50
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55
ДОДАТКИ	64

ВСТУП

Актуальність теми. В сучасній музиці естрадний спів посідає особливе місце. На відміну від класичного, естрадний спів виник з побутового фольклору різних культур. Естрадний спів – повноцінний предмет вокальної педагогіки, бо голос – найприродніший, але при цьому ніжний музичний інструмент.

Сьогодні важко уявити естрадну культуру співу без використання підсилювальних пристроїв, де не є обов'язковим навчанням академічного вокального мистецтва та спирається все частіше на побутову манеру співу. Звісно що Спів «мікрофонних» солістів небагатий на акустичні якості вокаліста як висока співацька форманта, опора, кантилена, сила, польотність тощо.

Але сучасні естрадні виконавці вважають мікрофон органічною частиною голосового апарату, без якої спів неможливий і навіть не можуть співати «не надто високо, не сильно, не тривало і не часто» (Р. Юссон). Не зважаючи на це, представники народного вокалу та академічного спрямування використовують мікрофон як допоміжний засіб для виступу у палацах спорту, на стадіонах, або просто неба тощо. Цим музичним спрямуванням характерні прийоми звуковидобування такі як скримінг, гроул, йодль.

Та й естрадне мистецтво на стільки сильно заповонило наш побут, ми чуємо естрадне виконавство із телебачення, на просторах Інтернету, важко уявити взагалі людину яка не полюбляє взагалі естрадне виконавство. Але на жаль є і інша сторона естрадного співу на сучасній естрадній сцені все частіше з'являються виконавці не досить кваліфіковані, безглузді тексти та мотиви, не досить професійне виконавство а то й в загальні виконання не професійне. Та й більшість виконавців естрадної пісні не володіють особливою манерою виконання, яка впізнається відразу, а навпаки естраду заповоняє однотипна манера співу, де не має складних важких прийомів. Та й зірки такого виконання не довгочасно сяють на естрадній сцені. Отже не зважаючи на те що сучасну сцену все частіше заповонюють недостатньо кваліфіковані виконавці без особистої манери співу, на сучасній українській естраді є кваліфіковані фахівці, справжні корифеї естрадної сучасної пісні, що заворожують співом з перших хвилин в них є власна манера,

подача, відчуття до піні що виконується.

Значущість проблеми зумовила формулювання теми магістерського дослідження: «Розвиток феномена виконавської індивідуальності у процесі удосконалення професійної підготовки естрадного співака».

Актуальність цього дослідження полягає в тому що естрадний спів на сучасній естраді досить однотипний, а співаків естрадного жанру у яких є індивідуальна манера виконання досить мала, тому тема розвитку феномена виконавської індивідуальності естрадного співака є актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми виконавської індивідуальності у багатьох наукових працях таких авторів, як: Б. Асафєва, М. Міхайлова, С. Скрєбкова, В. Медушевського О. Сокола та інших. Однак розвиток феномена виконавської індивідуальності у процесі професійної підготовки естрадного співака не був предметом проаналізованих наукових праць, що додатково обґрунтовує актуальність даного дослідження.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є аналіз феномена виконавської індивідуальності та розробка методичних рекомендацій з розвитку виконавської індивідуальності.

Предмет та мета зумовили необхідність реалізації **завдань**:

- 1) здійснити аналіз теоретичних та практичних аспектів естрадного виконавства;
- 2) проаналізувати естрадне виконавство на наявність феномену індивідуальності в естрадних співаків;
- 3) визначити критерії та показники сформованості виконавської індивідуальності;
- 4) розробити методичні рекомендації для розвитку феномена виконавської індивідуальності для естрадного виконавця.

Об'єктом дослідження є процес підготовки естрадного співака.

Предметом дослідження є виконавська індивідуальність естрадного співака.

Матеріали та методи дослідження. Для реалізації поставлених завдань були використані такі **методи**:

1) теоретичні: вивчення і теоретичний аналіз наукової літератури за окресленою проблемою, аналіз, синтез, узагальнення, порівняння;

2) емпіричні: спостереження, узагальнення викладацького досвіду, аналіз результатів мистецької діяльності, педагогічний експеримент.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що: уперше обґрунтовані методичні рекомендації з розвитку виконавської індивідуальності естрадних співаків у процесі їх підготовки; конкретизовано зміст поняття «виконавська індивідуальність» у дискурсі теми магістерського дослідження; зміст і структуру професійної підготовки естрадних співаків; подальшого розвитку набули підходи до розгляду феномена виконавської індивідуальності естрадного співака у процесі професійної підготовки, а також методичні засади цього процесу.

Практичне значення одержаних результатів полягає у розробці методичних рекомендацій для розвитку виконавської індивідуальності естрадного виконавця, а також їх апробації у роботі ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка.

Апробація результатів та публікації. Основні положення, висновки та результати дослідження доповідались на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (6-7 травня 2020 року, м. Суми); студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (22 жовтня 2020 року, м. Суми).

1. Пономаренко Л.М.. Естрадне виконавство в системі музичного мистецтва. *Мистецькі пошуки: збірка наукових праць*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. Вип. 1(11). С. 285–290.

2. Пономаренко Л.М.. Формування музичного смаку у майбутніх естрадних співаків. *Дні науки – 2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 140–143.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, висновків, списку використаних джерел (105 найменувань), додатків (2 одиниці) на 2 сторінках. Загальний обсяг тексту магістерської роботи – 65 сторінок, з них 54 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН ВИКОНАВСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА

1.1 Зміст дефініції виконавської індивідуальності в дискусії проблеми професійної підготовки естрадного співака.

Естрадний спів вважається одним з видів вокального мистецтва який повинен забезпечувати: духовну, виховну та моральну функції, пізнавальну. Але сучасний стан естрадного співу частіше приймає видовищний та розважальний ефекти [17]. Тексти естрадних творів не несуть змістовного тексту, безідейні, а інколи й лайливі. Тож перед викладачем естрадного співу виникає складне завдання – виховати майбутнього співака, який має, різноманітний вокальний репертуар, яскраву індивідуальність, та власний свій особливий стиль виконання.

Співак повинен не залежно від манери виконання та стилю опанувати вокальні здібності. Головний інструмент вокального виконавства це база на яку вокаліст опирається при виконанні будь-якого твору. Більшість педагогів-вокалістів називають це постановою голосу. Головний інструмент вокаліста це-голос, він як і інші інструменти музичного мистецтва голос потребує правильного налаштування.

При формуванні голосових здібностей співак набуває необхідні співочі навички що формуються через взаємозалежність та взаємодію м'язів та слуху.

«Якщо поставити питання, з чого треба починати заняття - з дихання, з роботи гортані або з укладання мови, то правильним був би відповідь: з того недоліку, який заважає гарному голосо-утворенню найбільшою мірою».

Цей недолік і повинен бути першим взятий до уваги в роботі, на боротьбі з ним належним чином повинна зосереджуватися вся увага педагога і учня, при цьому, природно, доводиться якийсь час миритися з іншими недоліками, залишати їх виправлення на більш пізні етапи роботи

Як будь-який фахівець озброєний знаннями і певними прийомами, так і співак, незалежно від манери виконання, повинен опанувати основами вокальної майстерності.

Більшість педагогів вокального мистецтва називають цей процес постановкою голосу. Іншими словами, постановка голосу – це вироблення правильних співочих звичок, які формуються при одночасному і взаємопов'язаному розвитку слухових і м'язових навичок співака.

Основне завдання педагога на початковому етапі навчання – забезпечити вокаліста «слуховими здібностями» на основі яких відбуваються регулювання роботи голосового апарату і аналіз якості виконання.

Вокалісту необхідно заздалегідь чітко представити запропоновану для виконання музичну фразу, причому не тільки з точки зору чистоти інтонації, але і з урахуванням атаки, характеру, динаміки, манери подачі звуку тощо.

Кожен співак повинен знати: один звук береться – інші звуки повинні бути потенційно готові, тобто «вже лежати в його вухові і м'язах».

В процесі грамотної постановки голосу співак формує практичні вміння та теоретичні знання, які дозволяють йому постійно підтримувати голосовий апарат в здоровому стані, а також зі тимчасово використовувати різновид жанрової і музично-художньої виразності в своїй творчості. У сферу естрадного мистецтва входить широкий спектр музичних стилів. У зв'язку з цим одна з основних проблем підготовки естрадного співака пов'язана з вибором навчального репертуару, який повинен бути спрямований не тільки на розвиток голосових здібностей а й на освоєння стильового розмаїття естрадної музики та й формування художнього смаку.

Естрадний спів об'єднує велику кількість пісенних напрямків, та всю палітру вокального мистецтва. В естрадному жанрі велика кількість пісенних жанрів. Саме тому вибір репертуару є дуже складним і важливим процесом. Творчий шлях кожного вокаліста нерозривно пов'язаний з необхідністю ретельного підбору репертуару. Саме від репертуару залежить подальша професійна затребуваність, що важливо для будь-якого початківця або вже

досвідченого співака.

Повністю поділяю позицію професора В.Г. Кузнецова, який пропонує здійснювати вибір естрадного репертуару на основі наступні принципи: художньої цінності і естетичної значимості музичних творів; доступності для виконання; педагогічної доцільності; тематичного, жанрового та стильового різновиду [43].

Підбір музичного матеріалу здійснюється з урахуванням індивідуальних особливостей характеру виконавця. При цьому не можна постійно виконувати схожі за настроєм твори. Необхідно навчатись відчувати і передавати будь-який характер та образ пісні. Одним з головних, але не першорядним моментом при підборі репертуару є орієнтування на вокальні дані (діапазон, тембрально забарвлення, мутацію). Слухачеві важлива не вокальна техніка в чистому вигляді, а енергетика артиста, вміння донести сенс пісні, живі щирі емоції [6]. Не потрібно обирати твори, які не відповідають вокальному рівню

Пісня повинна виконуватися з відчуттям комфорту і якісним виконанням всіх завдань, поставлених задач. Завищені репертуарні вимоги призводять до стійкого внутрішнього затиску і формують відчуття «поганого вокаліста». З іншого боку, не варто вибирати і занадто простий репертуар. Повинен бути стимул до розвитку і вдосконалення виконавської майстерності.

Однією з вищих завдань вокально-естрадної підготовки є формування власної манери виконання, яка поступово складається в процесі навчання із стилістичних переваг.

Таким чином, грамотний підбір репертуару є найважливішим і основним фактором успішного навчального процесу.

В так званій масовій культурі естрадний спів займає сьогодні одне з провідних місць та пропагандується майже усіма засобами масової інформації (телебачення Інтернет) естрада користується широкою, великою популярністю у аудиторії.

Таким чином, вказуючи на очевидний стійкий вплив естрадного виконавства, не можна не відмітити що більшість фахівців вказують на

«дефіцит якісної музичної естради, застарілих форм розвитку вокальних здібностей, слабку технічну базу, брак професіоналізму...».

Одна з головних причин – відсутність необхідної і достатньої спеціальної підготовки у більшості виконавців, які виходячи сьогодні на сцену, зустрічаються з труднощами, стикаючись з хвилюваннями перед публікою, роблячи записи в студіях радіо та телебачення [3].

Як і в будь-якому жанрі вокального мистецтва, естрадний спів «поєднує в собі художньо-виконавський комплекс і найбільш раціональний для цього жанру тип фонації» Звукорежисерська робота (фонограма), може істотно вплинути на звучання голосу естрадного співака, додати йому сили, динамічних відтінків, чистоти, але в основі все ж лежить певний тип в поєднанні з індивідуальним тембром голосу виконавця [42]. У вокальній теорії виділяються три типу фонації, «які відрізняються за жанровими напрямками вокального мистецтва: авторська, народна і естрадна»

В естрадному співі використовуються мікрофони, що дає можливість використовувати більш слабкий імпеданс, тим більше, що більшість естрадних співаків не володіють силою голосу. На першому плані в естрадному співі – емоційна виразність виконання, «заражає» функція голосу, який діє на свідомість і підсвідомість слухача, як правило, ототожнюють себе зі співаком або співачкою, виконуючими всім відому пісню.

В естрадному співі, представленому через безліч індивідуальних манер, репертуарних і стилістичних орієнтацій співаків і співачок, співіснують, взаємодіють всі три типи фонації, які виокремлюються в теорії вокалу. Естрадному співакові, що знаходиться в пошуках свого стилю, необхідно оволодіти основними навичками академічного вокалу, адаптувати їх до специфіки свого голосу, а також обирати репертуар по своїм можливостям голосових здібностей.

Не випадково в існуючих зараз навчальних підрозділах вищих музичних закладів естрадні вокалісти навчаються і техніці академічного співу, і техніці народного співу

Сама по собі народна манера співу, по-перше, різна в різних країнах і регіонах, по-друге, ділиться на два основних типи: аутентичних, засновану на відкритому звуці та напівприкритими, де відчувається прагнення до більш тихому,

Естрадна пісня і естрадний вокал явища, стилістично неоднорідні. Не випадково, характеризуючи естрадний спів, автори досліджень в цій сфері, зокрема, Н. Дрожжина, розглядають естрадний напрямок в вокальному мистецтві в тісному зв'язку з джазовим вокалом (звідси термін – «естрадно-джазове спів») [26]. Джаз в його вокальних різновидах, зокрема, блюзових, заклав основи багатьох характерних рис естрадного вокалу, в зв'язку з чим джазова складова має розглядатися, поряд з народно-академічною, яка входить в систему естрадно-вокального інтонування [100].

У кожному музично-художньому явищу, до якого б жанру воно не належало, первинний аспект це професіоналізм, якість репертуару, а ще в більшій мірі – виконавська передача змісту.

Тому естрадна творчість і виконавство, що є невід'ємною частиною сучасної музичної культури, має відповідати стандартам якості, що давно вже усвідомлено в зарубіжній естраді. Естрадно-вокальне виконавство постійно вдосконалюється як в напрямку якості вокалу, так і оформленні концертів [12] і відео-альбомів, що створюються останнім часом за чинними міжнародними «стандартам якості».

Формування специфічних навичок естрадного співу має здійснюватися на основі класичної вокальної підготовки. Процес виховання співака в цьому випадку об'єднує в собі міцні і ґрунтовно відпрацьовані навички звукоутворення, вміння відтворювати форму твору, вокального дихання. Беручи до уваги величезний досвід світових і вітчизняних естрадних «зірок» (Ян Гилан, Фреді Меркурі, Уїтні Х'юстон, Муслім Магомаєв, Олександр Пономарьов, Олександр Градський, Микола Басков) [64], у яких вокальна підготовка відповідає всім вимогам виконавства класичної серйозної музики. Ці виконавці володіють повним співочим діапазоном, вокальну техніку, і,

присвятивши себе виключно «легкої» музики, досягли широкого визнання не в останню чергу завдяки своїм вокальним можливостям.

Загальна і спеціальна підготовка повинні сприяти збагаченню духовного світу виконавця, і в той же час – забезпечити оволодіння їм технологією естрадно-вокального інтонування.

Однією з істотних відмінностей музичної мови в естрадному репертуарі є його, відносно невеликий діапазон, виразність і пісенність мелодії, проста та легка для сприйняття гармонійна основа. Саме доступність музично- виразних засобів і впливає на запам'ятовування твору на впізнаваність твору, саме цим роблячи твір популярним серед публіки.

Робота зі студентом над оволодінням їм майстерністю виконання висуває перед педагогом ряд складних, конкретних завдань, успішне вирішення яких в кожному конкретному випадку вимагає досвіду, глибокого аналізу та гнучкого підходу до виховання технічних і художньо-творчих здібностей студента. Н. Дрожжина справедливо помітила: «Берегти вокальну та виконавську індивідуальність – одне із завдань педагога естрадного вокалу» [26].

Особливість освітньо-виховного процесу в класі естрадного вокалу в вузі полягає в тому, що навчання і виховання являють собою органічну єдність, а робота над оволодінням і удосконаленням виконавських навичок і умінь нерозривно пов'язана з розширенням художнього і загально-культурного світогляду студентів, активізацію їх творчих і пізнавальних сил, формування акторської майстерності.

Можливості технічного вдосконалення вважається важливим та основним так як в процесі самовираження розвивається сприйняття твору, інтерпретація твору та набуваються навичок технічного значення в результаті набуття таких компетенцій систематично утворюють виконавство [72].

Виконавська інтерпретація – це важливий та складний процес, в цій основі закладено процес розуміння композиторського задуму через інтерпретацію нотного тексту і осягнення авторського уявлення про музичному образі твору. Ми вважаємо, що процес інтерпретації у процесі вокального

виконавства складає собою три рівні.

- 1) інтерпретація нотного тексту музичного твору;
- 2) оволодіння змістом авторського уявлення про музичний образ твору;
- 3) оригінальне особистісно-обумовлене переосмислення музичного образу [105]. Важливо, щоб здобувач вищої освіти не копіював манеру виконання будь-якого співака, а виробляв свою власну і неповторну манеру виконання.

1.2. Професійна підготовка естрадних співаків у вітчизняних ЗВО.

Пісня завжди грала величезну роль в житті людини вона відображала дух свого часу, зв'язок з життям та історією, часом.

Саме пісня прославляла любов до батьківщини, розповідала про героїчні події воєнних років, висловлювала працелюбство, розкривала багатий внутрішній світ героїв пісень, акцентувала увагу на морально-етичну сторону життя. Легкий жанр музики придбав величезну популярність, немислимі в попередні століття. Найбільш життєздатну традицію у вітчизняній музиці певного часового періоду представляла масова пісня, що стала одним з провідних жанрів нашого музичного мистецтва [98].

Також набувають поширення інші жанрові різновиди вітчизняного пісенної творчості – лірична побутова, естрадна пісні, які розвиваються у взаємодії з масовою.

Для ліричної характерні особлива м'якість, довірливість інтонації, з якою можуть говорити про свої душевні переживання люди. Вона проста по формі, мелодична структура, та фактура.

У ліричній естрадній пісні переважає тема піднесеної любові, рідної природи – або просто емоційне переживання радості, смутку, пісня, яка будується на відкрито побутових жанрово інтонаційних комплексах, розрахована на сольне естрадне виконавство, активно використовується засобами масової комунікації та масового спілкування – перш за все телебачення, радіо.

Одним з майстрів пісенної творчості минулого є В.Соловйов-Седой (1907-1979).

Його пісні отримували популярність і увійшли в побут мільйонів людей. Прославлена ними у воєнні роки, композитор продовжує успішно працювати в цьому жанрі наступні десятиліття. Характерною рисою даного періоду є існування різних напрямків пісенної творчості. Серед них – авторська або пісня-бард. За часту вони ставали самі виконавцями своїх творів або віршів інших поетів під власний гітарний акомпанемент. Іноді бард виступав поет одночасно в трьох особах: він і поет, і композитор, і виконавець.

Протягом століть заснувалися найбільші музичні і виконавські вітчизняні школи – інструментальні, хорові, вокальні. Традиції вітчизняної музичної освіти відзначаються своїм вкладом в розвиток та вплив музичної культури в усьому світі. Однак за останні десятиліття, через зміну в соціальному і культурному житті, в музичній педагогіці змінилася тенденція в бік європейських традицій музичної освіти. Стали витіснятися багато ідей, теорії, методики, які складали основу музичної освіти протягом багатьох століть. Тому такий вплив не міг оминути фахівців вітчизняних музикантів вокалістів. Саме в епоху модернізму відбулося формування культурно-мистецького феномену.

Відтворивши художньо-естетичну особливість, специфіку базових мистецьких проблем, що заснувалося в добу постмодернізму, культурна галузь мала проблему протистояння елементів масової культури та елітної та (не елітно) та навпаки. В культурі естрадного виконавства такі приклади протистояння є в урбаністичних романсах, рок-музиці, авангардних формах джазу, поп-напрямках [68] тощо. Що стосується джазу то цей вид мистецтва не вважається лише масовим. Тому в дослідженні П. Корнєва зазначено що, «джаз в культурному просторі минулого століття розвивався у двох напрямках. В річищі комерційної індустрії розваг де джаз існує і сьогодні; та в руслі самостійного мистецтва, де джаз незалежний від комерційної популярної музики. Ці напрямки визначили шлях розвитку джазу від явища масової культури до елітарного мистецтва». Наприклад, у Білорусії музикознавці в

своїх працях говорять що сучасна музична естрада аналізується як поєднання музичного мистецтва та естрадного мистецтва що спирається на надбання істориків науковців естради та не обмежується жанрами масової музики. На приклад дослідниця з Білорусії А. Федорцова у своїй роботі «Сучасна естрадна вокальна музика: проблеми термінології в білоруському мистецтвознавстві» користується естрадознавчими поняттями не використовуючи термін «масова» [48]. Вона говорить: «Поняттям «естрадна вокальна музика» можна називати музику, призначену для виконання на естраді (сценічному майданчику), представлену вокальними або літературно-вокальними творами, структурованими в доступних для сприйняття жанрах (пісня, романс, музичні куплети, музична пародія зазвичай в малих формах (як правило, з інструментальним супроводом), простими за музичною і літературною мовою, під час сценічної репрезентації творів вокальної естрадної музики можуть використовуватися елементи хореографії, сценографії...».

Також в роботі В. Откидача «Естрадний спів і шоу-бізнес» говориться про трансформування естрадного виконавства в шоу-бізнес: «На зміну прийшло поняття «шоубізнес», це слово можна поділити на два значення перша половина несе інформативну частину як інфраструктура що несе собою розважальну та естрадну значимість друга половина слова «бізнес» несе значимість як комерційний аспект, де є суто ринкові відносини. Шоу бізнес починаючи з середини 1980-х рр. він замінив поняття «естрада», хоча й по сей день ці терміни вживаються у мистецтвознавстві» [51].

Іноді трапляються випадки коли праці істориків, науковців в естрадному мистецтві розтлумачуються по різному. В роботах дослідників «шоу-бізнесу» «естрадне мистецтво» розглядається як форма застаріла і замінюється на термін «шоу-бізнес». Звертаємо увагу й на працю Й. Пригожина «Політика – вершина шоу-бізнесу», вона досить розповсюджена і не обмежується увагою в дослідників молодого покоління. Автор постулює: «Шоу-бізнес почав формуватися у другій половині минулого століття, замінивши існуюче раніше поняття «радянська естрада» [19]. Проте основи його закладені ще в далекому

минулому. Одним з перших вітчизняних дослідників естради, який займає в шоу-бізнесі одне з центральних місць, можна вважати Є. Кузнєцова. Задаючись питанням: «Де і коли, в яких історичних обставинах, і на якому ґрунті вперше визначилися зародки естрадних жанрів?» - відповідає: - «Їх коріння лежить у народній творчості, їх зародки вирости на ґрунті фольклору, на ґрунті ігор і глумів скоморохів». Але Й. Пригожин має хибні думки що до термінів, не розділяючи поняття «естрадні жанри» та «шоу-бізнес». Але логічно осмисливши то з фольклорного мистецтва виріс шоу-бізнес і в інших країнах повинен народжуватись власний шоу-бізнес спираючись на різні традиції окремих країн. Але тоді в праці Є. Кузнєцова, є певні суперечності його ставлення до бізнесу, він пише, «що воно проникло у всі форми організації естрадного справи і отруює його своїми нездоровими тенденціями...» Тоді не складно сформулювати виразне уявлення що до рівнобіжностей в поняттях «мистецтво естради» і «шоу-бізнес», спираючись на наукові роботи естрадознавців.

В мистецтві артисти естрадного виконавства – це творчі особистості, що є співавторами, інтерпретаторами, особистість що формує в собі виконавську майстерність, імпровізаційну свободу, та несе за собою повну відповідальність за сценічний образ. А що стосується шоу-бізнесу то все навпаки виконавця вважають маріонеткою в руках самого продюсера. Виконавець в своїй діяльності не має самостійного поля діяльності, та не має права на особисту думку що стосується його творчості. Тож українські вчені-музикознавці вже починають усвідомлювати дану нетотожність у цих двох явищ. У своїй статті «Естрада» В. Солодовник зазначає: «Частково погоджуючись з подібним зіставленням естради та шоу-бізнесу, варто зауважити, що, по-перше, інтереси шоу-бізнесу охоплюють практично всі видовища, які можуть мати комерційний успіх, а естрада – лише мистецтво «легких жанрів»; по-друге, слово «естрада» не зникло з активного словообігу, можливо, ще й тому, що шоу-бізнес – це різновид бізнесу, а естрада – явище популярного мистецтва» О. Шевченко у дисертаційній роботі «Українська популярна музика: витоки та проблематика

(1920-1990 рр.)» розповідає: «Найсуттєвіша відмінність між шоу-бізнесом і естрадою пов'язана з приналежністю естрадного мистецтва до форм та жанрів (музичні, хореографічні, театральні, циркові та ін.), а шоу-бізнес – це комплексно-синтезуюче поняття...» О. Гончарук у статті «Екранний видовищний синтез естрадного мистецтва» пише: «Естрада і шоу-бізнес – це два паралельних потоки, які існують самі по собі. Один – диференційований, орієнтований на продаж, бізнес, просування імен як товару на ринок, який приносить великі дивіденди тим, хто цим займається – продюсерам, а є і інший тип естради, досить самодостатній і естетичний, який не залежить від індустрії ділового типу» У розвідці А. Верхової «Амбівалентність понять «естрада» та «шоу-бізнес» бачимо що «переважаючою ланкою поняття «шоу-бізнес» є друга частина слова, що в перекладі з англійської означає справу. Бізнес – це комерційна діяльність, яка переважно спрямована на отримання прибутку [1], в той час як естрада – вид мистецтва, в розвитку якого комерціалізація відбулася лише після переходу до ринкових відносин».

Тож в науці мистецтвознавства в сьогоденні ми спостерігається розділення понять на «естрадне мистецтво» та «шоу-бізнес».

Тому перебування шоу-бізнесу в соціокультурному національному просторі вважається доведеним фактом, але що стосується функцій та результатів такого виду діяльності це вже інше питання. Тому шоу-бізнес на території нашої держави України працює не лише в естрадному виконавстві, естрадній музиці а й в інших сферах діяльності: реклама, політика спорт тощо. Пояснити таке явище можна тим, що поняття «шоу» не вважається формою існування лише естрадного мистецтва і перекладається воно як демонстрація, показ що формується за певним алгоритмом технологій що означає PR-бізнес, від якого залежить матеріально-фізична сторона.

Важливою особливістю освіти, в тому числі і вітчизняної вокальної освіти, є трансляція культурної традиції у часовому вимірі крізь низку поколінь. У зв'язку з цим актуальним завданням є звернення до витоків російсько-українських традицій.

Історичний шлях естрадного мистецтва в цілому відрізняється все більш високим професіоналізмом. І хоча протягом історії естрадного мистецтва відношення до нього неодноразово змінювалося у зв'язку зі змінами ідеологічних позицій і ціннісних орієнтацій, музична естрада, і естрадний вокал, завжди займали особливу позицію в художній культурі. Під естрадним вокалом найчастіше мають на увазі легкий і доступний масовому слухачеві жанр. Однак при більш детальному розгляді стає зрозуміло, що естрадний спів об'єднує в собі кілька напрямків вокального мистецтва, серед яких слід виділити народний спів і академічний спів.

Говорячи про основні інтонаційні витоки вітчизняної естрадної пісні, необхідно зазначити ще один виток, а саме джазовий вокал. Тенденція до збагачення інтонаційного словника естрадної пісні за допомогою включення елементів джазового вокалу очевидна і легко з'ясовна. З'явившись в нашій країні в першій половині 20-х років XX століття, безсумнівно джаз, зіграв величезну роль в процесі устаткування естрадної радянської музики.

Як відомо, перші самостійні дослідження джазової музики пов'язані з ім'ям А. Цфасмана, який в 1926 році створив концертний колектив під ім'ям «АМА-джаз». Серед артистів, які працювали в цьому жанрі не можливо не виділити

Л. Утьосова, в творчість якого сформувала вокально-театральне направлення радянського джазу.

Слід зазначити, що основною характеристикою естрадного співу є тип звукоутворення, більш наближений до розмовної мови.

Відомо, що навчання будь-якого фаху здавна відбувалося емпірично. Розробка теоретичної частини методики навчання професії історично спізнювалася. Важливим підсумком навчання був кінцевий результат, що полягає в придбанні учнем фахових навичок.

Передачу свого досвіду педагог здійснював за принципом «з рук в руки», або у випадку вокальному утворення (як об'єкту дослідження), - «з вуст в уста» (тобто усним шляхом), за принципом «роби як я». Свої практичні навички вокалізації звукоутворення педагог намагався передати своєму учневі власним

прикладом. Такий метод у вокальній педагогіці в багатьох випадках (але не завжди) давав позитивні результати, зокрема: 1) за навчання бралися співаки з гарним голосом і слухом; 2) у педагогів був великий досвід і знання репертуару; 3) педагог умів читати мелодійний малюнок, записаний знаками; 4) педагог був схильний пояснити і донести до свого учня особливості роботи голосового апарату і звукоутворення.

Одним з найбільш важких перерахованих вище аспектів є пояснення учневі особливостей роботи голосового апарату з наступних причин:

- 1) прихованість голосового апарату в фізіологічному сенсі;
- 2) відсутність у педагога достатнього рівня знань для пояснення причин правильного (або неправильного) звуковидобування.

Навіть педагог-співак далеко не завжди може дати правильну відповідь з поясненням, як він сам відтворює звуковий текст, і пояснити учневі особливості роботи свого голосового апарату. Саме тому педагог повинен володіти хорошими широкими теоретичними знаннями.

Таким чином, слабка теоретична частина в організації вокального процесу навчання в цей період стала перешкодою для подальшого.

Зважаючи що в минулому вищевказана проблема недостатності теоретичних знань все ж виконувалась шляхом підбору вокально-обдарованих здобувачів освіти з гарним музичним слухом і (що в даному випадку важливо) правильно від природи поставленим голосом з відповідним тембральним забарвленням. Розуміючи це музиканти стали шукати вихід з виниклою проблемою.

Основні вокальні навички учні отримували при співі в церковному хорі, що привчала їх до тривалого спокійного подиху, володінню динамікою звуку, кантилені, legato. Композитор і педагог дбайливо зберігав і розвивав традиції, серед яких були темброва рівність і технічна робота над ансамблем, що відкривало величезні можливості в співі.

В результаті такого теоретичного осмислення педагогами своїй практичній вокально-педагогічній діяльності було виховано багато талановитих

співаків, співачок, що стали відомі. Тим самим можна відзначити, що в вокальному освіту тільки паралельний розвиток традиційних практик і теоретичних знань дозволить вокалісту досягти значних успіхів на своєму професійному, що актуально і важливо для сучасного періоду розвитку вокальної освіти.

У вітчизняній вокальній педагогіці під постановкою голосу розуміються вдосконалення координації голосу і слуху, оволодіння співочим диханням, оволодіння рівним звучання голосу на всіх діапазонах, формування правильної позиції резонаторних відчуттів, відсутність м'язових затисків при співі, оволодіння основними видами атак, вироблення чіткої дикції, розвиток сили і рухливості голосу, розширення звукового і динамічного діапазону.

Це складний педагогічний процес, який має свої особливості, які визначаються загальними вимогами вокальної педагогіки і індивідуальними особливостями голосу співака. Професор Л.Б. Дмитрієв відзначає: «Якщо поставити питання, з чого треба починати заняття - з дихання, з роботи гортані або з укладання мови, то правильною була б відповідь: з того недоліку, який заважає гарному голосо-утворенню найбільшою мірою».

Цей недолік і повинен бути першим взятий до уваги в роботі, на боротьбі з ним належним чином повинна зосереджуватися вся увага педагога і учня, при цьому, природно, доводиться якийсь час миритися з іншими недоліками, залишати їх виправлення на більш пізні етапи роботи

Дослідження з даного питання вказують, що одна з актуальних проблем вокальної музичної освіти – розширення науково-методичної бази для здійснення педагогічного корегування у навчанні естрадного співу. З цього випливає, що, працюючи з учнями над освоєнням естрадного репертуару, педагогам вокального мистецтва потрібно знати особливості звукоутворення і технік, що використовуються в естрадному співі.

Отже можемо зробити висновок що в радянський період розвитку вокального мистецтва, зокрема естрадного вокалу, був досить не великий обсяг наукової, методичної, теоретичної літератури для розвитку вокальних

здібностей.

Теоретична частина естрадного вокального мистецтва була не значною.

Педагоги естрадного мистецтва опиралися на набуті ними вміння та навички естрадного співака, таким чином вони і намагалися передати свої знання, Відтворюючи на практиці свої вокальні здібності для того щоб учень зміг відтворити на практиці свої здібності естрадного вокального мистецтва, та засвоїти методи та прийоми звукоутворення.

Та не зважаючи на вище вказані фактори, це не завадило, в історії естрадного виконавства, появі кваліфікованих, професійних співаків, які вражають своєю майстерністю й надалі.

1.3. Теоретичні засади розвитку феномена виконавської індивідуальності естрадного співака у процесі професійної підготовки.

Вокальне виконавство в системі естради – досить динамічне явище воно перебуває в постійному русі. Не звертаючи уваги на те що історичний розвиток вокального виконавства невеликий воно сформувалось в світовому терні музичного мистецтва як унікальне художнє явище, яке відрізняється своєю поетичністю, естетичністю та стилістичністю. Вітчизняне музикознавство орієнтується на вивчення академічної музики. А сучасну естрадну музику вважають досить складним компонентом жанрів, виконавських стилів та напрямків.

Все одно критерії виконання, запозичені з академічної музики, вважаються неспроможними для аналізу феномена естрадного музичного мистецтва.

А вокальну педагогіку естрадного співу можна віднести до не достатньо розробленого напрямку в професійному навчанні. Підготовка естрадних вокалістів на професійному рівні складає собою особливості, що на даний момент утворюють певну проблему, що визначають як «утворений вакуум» між теорією та практикою

Сьогодні наука вокального мистецтва накопичила достатньо матеріалу

що стосується роботи голосового апарату, що дозволяє комплексно підходити до підготовки професійного естрадного співака. Отже для забезпечення високого та сучасного рівня професійного рівня співака естрадного співу сучасна практика потребує використання співаками теоретичних знань.

Під час навчання естрадного вокалу майбутні виконавці повинні опанувати:

- 1) професійно-виконавські навички естрадного виконання у складі різних ансамблів і оркестрів;
- 2) специфіку вокальних прийомів, характерними для різнобарвних жанрів естрадної музики;
- 3) знання про історичний розвиток вокального естрадного виконавства;
- 4) набути досвіду концертних виступів;
- 5) принципи і методи самостійної роботи над художнім і навчально-педагогічним репертуаром та методикою викладання естрадного вокалу.

На початковому етапі навчання студента, поряд з ознайомленням його з фізичними даними

треба знайти найбільш природний і короткий шлях глибокого вивчення його індивідуальностей також систематизувати створити підґрунтя для усвідомленого, критичного сприйняття.

Вокально-технічні вправи для співака естрадного спрямування базуються на академічну основу, але в творчому процесі (особливо під час виступів співаків естрадного мистецтва) особливу увагу слід приділити індивідуальності. Тому для правильного формування голосу співака естрадного спрямування приділяється увага вміння вільно користуватися вокально-виразними та дикційними засобами. Але не забувати що кінцевою метою є втілення художнього образу (як музичного, так і сценічного)

Перш ніж почти шукати індивідуальне звучання майбутнього естрадного співака він повинен оволодіти основою вокального мистецтва це: опора звуку, основи співацького дихання, висока позиція звучання, голосоведіння legato, nonlegato, staccato, різні атаки звуку, легке голосоведіння без форсування,

кантиленний та речитативний стиль, динамікою звуку, співацька артикуляцією, чіткою дикцією, співацькою орфоепія, специфічно вокальними прийомами що характерні для різноманітних жанрів естрадної музики, сценічні рухи, сценічна мова, інсценування вокальних творів.

Вокальне мистецтво не стоїть на місці воно щоденно змінюється тому вимагає від виконавця тонкого й точного психологічного проникнення [61] в інтелектуальний і емоційний зміст обраного музичного твору.

Естрадний співак в сучасності повинен зуміти відтворити всі відтінки людських емоцій, так як специфіка естрадної драматургії передбачає занурення виконавця у внутрішні, духовні і душевні процеси переживання.

Кожна музична фраза повинна розповідати історію, яка також передається через мову тіла, вираз обличчя, дикцію і динаміку голосу.

Важливим етапом у роботі майбутнього естрадного співака вважаються не тільки пояснення що стосується правильного дихання, але й постійний контроль протягом всього навчання, його збереженням, так як майбутні естрадні співаки можуть забуватися про контроль та змінити механізм дихання. Для розвитку дихання в естрадних співаків під час танцю і рухів на сцені повинні бути застосовані вправи, що направлені на ілюмінацію задишки та формувати навички для того щоб вміти користуватися диханням заходжуючись у будь-якому положенні тіла та вміти легко переходити з танцю на спів.

Досить складною навичкою вважається спів із координацією рухів вона виникає в результаті постійних тренувань не тільки фонаційної системи а й постійною роботою з тілом, своїм організмом. Майбутній естрадний співак повинен постійно працювати над пошуком виразного жесту, міміки та руху тіла, елементу танцю в цілому.

Виступ естрадного співака базується на концертно-творчих зусиллях де відбувається втілення художнього образу . Естрадний виконавець повинен бути лідером – співбесідником, здатним примусити себе слухати, підпорядковуючи глядача , слухача під час виступу. Вміння впливати на зал налагодивши зв'язок із аудиторією пряме спілкування – це специфічні уміння, якими повинен

оволодіти кожний сучасний естрадний співак та використовуючи при цьому мікрофон як засіб досягнення художньої мети.

Мікрофон – це важливий основний елемент роботи естрадного співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком і слухачам. Особливе значення під час використання звукопідсилювальної апаратури є формування навички постійного слухового самоконтролю що формуються під час навчання в класі, так і творчий період діяльності на сцені.

Важливу роль в цьому процесі залежить від здатності виконавця до професійного самоаналізу і до того, що можна назвати само програмуванням.

Однак це не єдиний шлях набуття виконавцем індивідуального стильового вигляду.

Інший вигляд виконавця формується на основі його відкритості до пошуку самовираження в мистецтві нових стильових просторів.

В індивідуальному стилі виконавця також інтегруються здібності , що утворюють комплекс індивідуальностей, але на цій основі стильова ідентичність (впізнаваність, унікальність) виконавця, усвідомлена і цілеспрямована на створення і вдосконалення їм самим. Вона визначається цілісністю художнього погляду, духовно-моральних, естетичних ціннісних засад, тією чи іншою спрямованістю його пошуків в музиці та виконавстві. Термін «постановка голосу» являє собою навчання виконавця з осмисленням користуватися власним голосовим апаратом для того щоб одержати інтонаційно-стійкий, міцний та насичений звук приємного та рівного тембру.

Голосовий апарат – ідеальний живий музичний інструмент, здатний створювати художні образи. Він дуже складний у взаємозв'язку всіх органів, що приймають участь в процесі співу. Голосовий апарат складається з гортані, з розміщеними в ній голосовими зв'язками, органів дихання (трахея, бронхи, легені, діафрагма), нижніх (грудних) та верхніх (головних) резонаторів, артикуляційного апарату (язик, верхня щелепа, м'яке піднебіння, нижня щелепа, зуби, губи, тверде піднебіння).

Звукоутворення (голосоутворення) це процес утворення звука голосу.

Голос починає звучати тоді, коли струмінь стисненого повітря примушує коливатися голосові зв'язки. Пропускаючи повітря, зв'язки знову змикаються завдяки своїй еластичності, потім цей кругообіг повторюється. Вмить, змикаючись, голосові м'язи передають вібрацію над зв'язковому та під зв'язковому просторові. Тому при формуванні звуку необхідно тримати горло вільним, широко відкритим. Тому під час співу треба мати овально-вертикальну форму. Що дає певну свободу і правильний напрямок вокально-дихальній енергії. Голосоутворення починається з бажання формувати звук, що виникає в уяві, що й веде до відповідної дії органів дихання, гортані, артикуляційного апарату. Тож в голосоутворенні беруть участь всі компоненти голосового апарату.

На жаль, немає певної єдиної методології у справі постановки голосу, навпаки, існують багато різних, а часто розбіжних поглядів. У тому числі на положення гортані при співі та положення овалу рота. Овал рота може відкриватися як по вертикалі, так і по горизонталі, а отже, співати можна з різним овалом рота. Просто звук буде відрізнятися тембром. Також є різні погляди на положення гортані при співі. Орган в якому виникає звук називається гортань. У середині гортані знаходяться голосові зв'язки.

Якщо вони знаходяться в стані вільних, підвішених в м'язах ший, то гортань може зміщуватися вгору і вниз на кілька сантиметрів.

Є точка зору, що кращим для співу є положення гортані нижче відносно положення спокою, або розмовного положення. А так зване прикриття звуку у верхній частині діапазону – це вміння опускати гортань. Є в історії вокального мистецтва багато прикладів, коли при зміні регістру гортань піднімається вище положення спокою, хоча вважається, що підняття гортані небажане. Також є точка зору, що гортань при співі треба зберігати в розмовному положенні, бо тоді зовнішні м'язи не втручаються у роботу гортані. В будь-якому випадку в момент співу гортань повинна займати достатньо стабільне та зручне положення і зберігати його на всіх голосних та на всьому діапазоні. По відчуттю під час роботи голосового апарату, співу, гортань повинна

відчуватися без напруження.

Співоча постава – термін, що зазначає що положення, яке співак повинен приймати перед початком співу: природне та все одно повинно бути підтягнуте положення корпусу положенням спини та плечей розправлене, пряме та розковане не вимушене положення голови, тверда впевнена опора на обидві ноги та вільне положення рук [84]. Якщо дотримуватись таких вимог створюється приємне естетичне враження що дає свободу міміці та жесту. Якщо співоча постанова правильна вона зміцнює дихальну мускулатуру, усуває напруженість, зажатість і облегшує процес співу

Міміка це виразливий рух лицьових м'язів, міміка відображає почуття людини [87]. У вокальному мистецтві міміка вважається раціональним доповненням до почуттів від почутого. Міміка що використовує співак на сцені повинна відображати почуття та допомагати виконавцю краще впоратися із поставленою задачею. Одним із дефектів міміки є гримаси: тобто викривлення роту, морщення лобу. Такі недоліки у виконанні не легко підкорюються усуненню, тому в процесі виховання голосу потрібно звертати особливу увагу на природність міміки та наявність будь-якої м'язової напруженості супроводжуючих спів.

Одним із основних факторів голосоутворення, енергетичним джерелом голосу є ніщо інше як дихання. Існують різні типи дихання: верхньореберне (ключичне), діафрагмальне (абдомінальне, брюшне), нижньореберно-діафрагмальне (костно-абдомінальне).

Верхньореберне (ключичне) дихання реалізується за допомогою верхньої частиною легенів де в процесі діафрагма та черевний прес майже не беруть участь. Такий тип дихання не довге і має не великий запас повітря. Особливістю даного виду дихання є майже не помітне підняття грудної клітки та плечей. Та в співі не застосовується, так як веде до напруження м'язів шиї.

Більш поширеним типом дихання, ним користуються більшість співаків є нижньореберно-діафрагмальне дихання. При такому диханні при видиху верхній відділ грудної клітки залишається спокійним, діафрагма опускається,

плечі не піднімаються, нижні ребра розсуваються.

Особливе значення у процесі співу має характер видиху.

При видиху в співі відбувається процес руху м'язів черевного пресу та роботу м'язової системи, що опускають ребра. Такий видих має відбуватися без поштовхів, надмірної напруженості, рівним але достатньо рухливим для утворення почуття опори.

Вдих відбувається досить швидко, беззвучно, через ніс, або спільно через ніс та рот. Набирати повітря треба стільки, скільки необхідно для здійснення певного творчого завдання, бо зайве повітря веде до форсування звуку. Після вдиху повітря його потрібно на не великий момент затримати, для того щоб утворити йому опору, а потім повільно видихати. Якщо звернути увагу на те як користуються диханням співаки що стали відомі, то не можна не помітити різні дихальні рухи. То такою різноманітністю відрізняються і об'єктні відчуття, що супроводжують роботу дихання та точки зору виконавців професійного рівня про техніку і функції дихання в співі. Дослідження науковців вказують на те що в співі чистих типів дихання не існує. І більшість професійних співаків користуються змішаним типом дихання різним включенням в роботу певної частини дихального апарату. Беручи до уваги проблему дихання в створенні співучого звуку, треба приділити увагу що в час розмовної і співацької фонації процес дихального апарату щільно пов'язаний з роботою артикуляційного апарату окрім цього окремий розгляд роботи дихального апарату дещо умовний, бо робота голосового апарата здійснюється як єдине ціле.

Атакою співочого звуку називають перехід голосового апарату від стану дихання до співацького. Такий прийом характеризує активний початок звучання голосу під час співу без «в'їзджання». Від характеру змикання голосових м'язів залежить атака співацького вона поділяється на такі види:

Придихова атака полягає у змиканні голосових зв'язок трохи пізніше від початку видихання, і при цьому чутним є спершу шум видиху, а потім власне співацький звук [104].

М'яка атака – це так зване натуральне, пом'якшене змикання голосових

м'язів, що пов'язане з початком рух струменю повітря, що видихається [104].

Тверда атака – сильне, щільне примикання голосових зв'язок, що стається раніше за видих. При такому виді дихання здається, що повітря виринається крізь закритий голосовий отвір [105].

Крім таких варіантів в наявності є «в'їздження» в звук, це відбувається в коли голос неначе повзе від одного звуку до іншого. Такий вид атаки розвиває так званий лінивий, безпристрасний спів, де відсутній творчий тонус та емоційна виразність. Даний спів сприяє заниженню звука – детонації.

Найбільш при співі використовується м'яка атака звука.

Правильне звукоутворення також залежить від вірного використання так званих резонаторів. Резонатором (латинською – звучу у відповідь) називають тіло, що набуває у вібраційного руху під дією коливань іншого тіла. Джерелом звука в голосовому апараті людини є коливання голосових зв'язок, на напруженість яких впливає сила тиску повітря, що виводиться з легень. З дією коливань голосових зв'язок відбувається спів коливання (резонування) прилеглих частини тіла співака, що існують як природній резонатор голосового апарату.

У співаків розрізняють такі резонатори:

Грудний (нижній). Робить голос глибоким, м'яким і сильним по звучанню. Сила і тембр звука залежать від резонування грудної порожнини (відчувається як вібрація у грудях).

Головний (верхній) робить голос дзвінким, сріблястим, польотним (відчувається як вібрація у голові). Сила та тембр звуку взаємозв'язана з резонування порожнин, які знаходяться вище голосових зв'язок все це називається надставною трубою, в цьому процесі також беруть участь рухи кісток обличчя. Надставна труба складається з носоглоткова порожнина, зів, гортань (верхня частина горла), порожнина носа та порожнина рота. Рот у надставній трубі вважають головним резонатором, так як, змінюючи свою форму і місткість, він може пристосуватись до резонування з різною висотою. Якщо звукоутворення правильне то з'являється відчуття одночасних вібрацій в грудному та головному резонаторах.

Голосові зв'язки що являються джерелом звучання коливаються не тільки всією своєю довжиною, та й окремими їхніми елементами. Вібрація або коливання джерела звуку формує частоту звучання, визначаючи висоту звуку, основний тон. В результаті окремих вібрацій з'являються обертони (призвуки, що розташовані вище основного тону), які впливають на забарвлення звучання. Утворення остаточного тембру залежить від резонаторів.

Тембр – звукова окраса голосу, яка є основною ознакою якості звучання [104]. Тембр, в значній мірі, - природна якість, однак він може бути покращений в результаті навчання.

Характеризуючи тембр голосу, використовують такі епітети: сріблястий, оксамитовий, світлий, м'який, або темний, різкий, тьмянний. Голосі що звучить досить цінним є тембр. Тембр – вважають одним із найважливіших якостей виразності голосу.

У вокальній практиці використовують такий термін як резонансовий пункт, або маска. Він виникає у співака під час співу визиваючи відчуття вібрацій у верхній частині обличчя, через що існує через резонування носової і придаткової порожнин. Це така точка психофізіологічного відчуття опору вокально-дихальної енергії під час співу. Якщо виникає ефект маски то такий показник є правильним голосоутворенням. При цьому процесі спів здійснюється легше і вільніше а голос звучить яскраво, польотно, дзвінко. Але співак не може направити звук в «маску» (в голову), бо голосовий апарат не має органів, які дозволяють це зробити. Він може оптимально настроїти свій голосовий апарат так, щоб звуковий потік вільно проходив через зів, без перешкод звуженого горла, опущеного м'якого піднебіння, тобто співаючи у високій позиції. Під терміном «висока позиція» розуміють добрий співочий стан, коли співається легко і зручно. Цього можна досягти гарною організацією всього голосового апарату, коли всі його органи вільні і добре скоординовані.

Від дії тих чи інших резонаторів залежить характер голосу. У виконавській практиці розрізняють грудний (народний) і головний (академічний) голоси. Механізм звукоутворення їх різний. Проаналізувавши

літературу можна сформулювати узагальнене визначення «народної манери співу» і охарактеризувати його як особливий різновид вокального виконавства, що формується на народнопісенній традиції та має такі ознаки:

- 1) інтеграція співу з побутовою мовою (діалект);
- 2) особливе звуковидобування;
- 3) переважання однорегістрового (грудного) звучання у порівнянні з головним;
- 4) комплекс особливих народноспівацьких засобів і прийомів («з'їзди», «під'їзди» до звука, *glissando*, словообрив тощо).

Народний спів трактується як автентичний спів (фольклорний, з обов'язковим копіюванням діалекту, співацьких прийомів) та як «вчений» народний спів (народно-академічний, що характеризується використанням міксту, прикриттям верхніх звуків вокального діапазону).

Не існує єдиної спільної методики що до постановки народного голосу. Що стосується викладання народної манери співу в кожному вокальному класі підхід індивідуальний тому залежить від власного розуміння педагога, уявлення та погляд про народний спів.

При академічній манері співу звук володіє дзвінкістю і одночасно заокругленістю, м'якістю, переважає головне резонування. Академічна манера співу шляхом згладжування регістрів розширює діапазон голосу, збільшує репертуарні та виконавські можливості співака. Співаки в естрадній манері використовують як народну, так і академічну манеру виконання.

У вихованні співочого голосу важливе значення має дикція – чітка, виразна і правильна вимова слів. Хорошої дикції можна досягти за допомогою швидкої та чіткої роботи артикуляційного апарату та правильної вимови голосних і приголосних звуків.

Артикуляційно – фонаційний апарат являє собою сукупність органів, завдяки яким формуються звуки мови. До неї відносяться: голосові зв'язки, м'яке піднебіння, нижня щелепа, язик, губи, (активні органи); зуби, верхня щелепа, тверде піднебіння, (пасивні органи). Рух нижньої щелепи під час співу

повинен бути абсолютно еластичний та вільний. На яку саме величину треба розкривати рота визначити як установлену форму бо вона залежить прямо пропорційно залежить від вокальних голосних та динаміки звуку.

Голосні звуки починають формуватися у глотці і остаточно – у ротовій порожнині. Сила звука голосних різна. Найбільшу силу звука мають голосні «а», «е», «о», найменшу – «і», «у» [2]. Також при розмові на різних голосних гортань займає різне положення. Тому при співі слід звертати увагу на формування однакових голосних по силі звука, по тембру, тобто в одній позиції, коли гортань займає найбільш зручне положення, а голосні, по відчутті, звучать в одній точці.

Приголосні звуки при співі формуються в ротовій порожнині за допомогою губ та язика. Приголосні: «б», «в», «м», «п», «ф» – вимовляються губами «г», «ц», «ш», «щ» «к», «л», «н», «р», «д», «ж», «з», «с», «т», «х», «ч» - за допомогою язика. По звучанню приголосні поділяються на дзвінкі та глухі. Дзвінкі – «б», «в», «г», «д», «ж», «з», «л», «м», «н», «р». Глухі – «к», «с», «т», «х», «ч», «ц», «ш», «щ».

При вимові приголосних, особливо глухих, артикуляційні рухи призводять до зміщення гортані, що погіршує звукоутворення. Тому приголосні звуки необхідно вимовляти швидко, чітко, коротко, близько. Всі рухи органів артикуляції повинні виконуватися вільно, без напруження м'язів обличчя та шиї.

Висновки до розділу 1

Феномен виконавської індивідуальності загалом і виконавської індивідуальності естрадного співака зокрема – проблема, яка недостатньо висвітлена у проаналізованій науковій літературі. Індивідуальність у нашому дослідженні розглядається як сукупність своєрідних особливостей що властиві людині та виражають її неповторність та розкриваються у рисах характеру в специфіці інтересів та особливостей, саме це відрізняє одну людину від іншої.

Індивідуальність виражає людину творця унікального життєвого шляху

що являється автором особистого життя, як людину з власним унікальним досвідом власним шляхом , носієм багатогранної неповторності та власного світогляду.

Індивідуальність виражається в створеною нею духовно-практичною реальністю, вона являє собою результат саморефлексії, совісті як моральної умови добра, віри що формує її як людину духову, характеризує її характер особливість, інтерес.

Індивідуальність проявляється також і у музичному виконавстві. Виконавська індивідуальність естрадного співака розглядається у нашому дослідженні як система індивідуальних, властивих виключено для певного виконавця рис, які характеризують його поведінку загалом, а також його виконавську манеру та сценічний образ, що вирізняють його з поміж інших естрадних співаків.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ФЕНОМЕНА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

2.1 Критерії та показники сформованості виконавської індивідуальності естрадних співаків

Починаючи з 90-х років минулого століття в Україні важливим факторами розвитку музичного естрадного мистецтва стають глобальні процеси міжцивілізаційного взаємодіяння, що обіймають усі напрямки людського буття.

В сучасних умовах існує чимала мережа освітніх закладів, що здійснює підготовку виконавців-вокалістів естрадного спрямування однак представники такого напрямку вітчизняної вокальної педагогіки ще не спромогися узагальнити його принципи та методики.

Тому доцільним вважаємо розгляд та аналіз методичних посібників і розробок у сфері постановки естрадного співу (В. Ємельянов [28], О. Кліпп [34], Н. Попков, С. Ріггс та ін.). Водночас, розроблені наразі методики, що сформовані на багатоманітних методологічних основах типовим є емпіризм, вузька спрямованість, суб'єктивність та неповнота аналізу найважливіших сторін вокального процесу цього напрямку, для більшості методичних та практичних посібників.

Фахівці, що працюють у даному напрямку, працюють без обґрунтованих розробок з наукової точки зору, і перевірених на практиці методичних посібників з проблем виховання фахівців-вокалістів у сфері музичного мистецтва зокрема естради. Тому не обходиться без фіксації педагогічного досвіду першорядних педагогів естрадного вокального мистецтва, які практично довели єдність теорії і практики у вокального виконавства.

Методологічна важливість резонансної теорії мистецтва вокалу В. Морозова, який досліджував голосовий апарат як монолітну систему з

відокремленням на ролі резонаторів. (Мова йде про ефективність і доцільність розвитку у співаків резонансних уявлень про власний голос у зв'язку з діафрагматичним типом співацького дихання). Такий принцип вимагає подальшого розвитку в дискурсі специфіки вокального естрадного мистецтва. Саме в такий спосіб аргументується авторська методика постановки голосу естрадного співака професійного рівня.

Так як естрадній техніці виконання властивий слабкий імпеданс, саме цей фактор зобов'язує у виконавстві використання звукопідсилювальної апаратури. Тому розглянемо властивості використання мікрофону в процесі творчого вокального виконавства в роботі співака в історико-теоретичних та практичних аспектах (у розвиток праць О. Севашко, Ю. Петеліна, Р. Петеліна, А. Нісбетта, М. Ефруссі).

Сучасне естрадне мистецтво майже не можливо уявити без використання багатомікрофонного звукопідсилювання, що обґрунтовує важливість підбору мікрофонів різного виду направленості в концертній діяльності. Через це важливими є порівняльні характеристики основних типів мікрофонів (серед них – електретний, конденсаторний, динамічний) та діаграм напрямку мікрофонів.

Розвиток естрадного вокального мистецтва сучасності потребує від виконавців оволодіння певними засобами виразності: передусім, – культури плавної виразності та сцен. руху. Тому важливо зазначити що при виборі навчально-методичного, концертного репертуару та вокальних вправ важливо для естрадних співаків притримуватись принципів послідовності, обов'язково ураховувати вокально-технічну базу, можливості співака якою він володіє.

Значна кількість вокально-педагогічних методів підготовки професійних естрадних співаків засновані на переконанні цілісності голосового апарату. Вона полягає в тому, що всі частини голосового апарату – дихання, гортань, резонатори – тісно взаємопов'язані між собою кількома видами прямих і зворотних зв'язків (нервово-фізіологічних, пневматичних, акустичних) та складають єдину систему.

Персонологічний порядок вокального мистецтва естради являє собою

досвід аналізу творчості видатних естрадних співаків в аспекті феноменології. Естрадне вокальне мистецтво суттєво пов'язане з особистісним самовиразом, відповідно утворюють передумови для розвитку окремого розділу загальної теорії естрадного мистецтва в аспекті феноменології творчої особистості естрадного виконавця.

Значну роль має також і інтенсивність звуку, з якої і треба починати саме з роботи над голосом. Для початкового етапу голосний та тихий спів мало раціональний. Голосний спів може призвести до звички форсувати звук, а тихий до «зняття з опори», тобто бездиханного співу. Тому слід відходити від найблагозвучнішого звучання голосу і користуватися природною силою звучання, яка властива виконавцю. У процесі визначення виду голосу важливо звернути увагу на тембр, місце розташування перехідних звуків, діапазон. Різні типи голосів перехідні ноти розташовані на різній висоті, а в співака початківців вони більше всього відчутні.

Перед початком початку будь-якого заняття треба «розігріти» голос на комфортних вправах та досить добре виспіваних, та без крайніх верхніх нот. Також доцільним може бути розспівування на музичних фразах творів з текстом у зручній теситурі.

На початковому етапі працювати доцільно із усуненням того помітного недоліку в голосі, що заважає правильному звукоутворенню в більшому ступені. Тому визначається характер вправ та перелік творів, які потрібно вводити виконавцю для роботи виходячи з такого судження.

Досить розповсюджений серед виконавців спів «білим звуком» серед виконавців у відкритій манері (різкий плаский звук). Раціональним прийомом усунення даного недоліку є заокруглення звуку при застосовуванні вправ на «зо», «лю», «ну» (ці голосні збирають, округлюють звук, а приголосні роблять його близьким).

При глибокому, притемненому звучанні користуються популярністю вправи на «мі», «зі», «ді», «за». При здобутих навиків співу в низькій позиції більш раціонально використовувати вправи у низхідному русі, починаючи з

тонів головного регістру та домагаючись чіткої атаки з першого звуку.

Суттєвої шкоди для виконавця спричиняє форсування звука. Для того щоб позбавитися цього суттєвого недоліку, треба поступово практикувати свій голосовий апарат на пом'якшення звучання: переходом до співу творів елегійного змісту, і навпаки, рухливого. Практичним способом побороти звичку форсувати звук це розвиток рухливості.

В цілому діяльність з розвитку рухливості зумовлює набуття в голосі гнучкості, позбуваючись в голосовому апараті від надмірної напруги що підтримує розвиток правильної координації між усіма органами, що беруть активну участь у фонації.

Поміж тембрових недоліків розрізняють ще одну ваду – гугнявість. Він позбавляється співом вправ на голосну «у» з передчуттям слабкого зівку.

Якщо понад міру активно працюють голосові зв'язки й понад міру працює гортань тоді виникає, «зажате» горлове звукоутворення. Для того, щоб усунути даний ефект уживають голосні «у», «о». На жаль це не єдина причина такого звучання і вона може бути зумовлена психологічною скутістю. Тоді варто приділити увагу психологічному стану співака і утворити гарний психологічний стан.

«Розсипаний», «незібраний» характер звучання досить часто зустрічається в співаків із не досить активною гортанню, якщо зв'язки не досить активні, не достатньо включенні в роботу. Даного дефекту допоможе позбутися використанням вправ на «staccato» й «marcato» з твердою атакою звучання. Та все одно тверда атака іноді буває лише нетривалим прийомом у співі.

Значним аспектом є присутність свідчень точного виконання, що формується у слуховій навичці названій звуковий та інтонаційний ідеал професійного звукоутворення співака. В повній силі показом зможе скористуватися вокаліст, який має поставлений голос. Відповідно, найбільш доцільним є використання записів професійних співаків.

Вагоме значення у роботі з розвитку вокальних навичок віддається

поясненням усно. Звукове та м'язове відчуття не завжди підлягають точному вербальному формулюванню оттоді варто використовувати різні порівняння, образи, але вони повинні бути доступними для розуміння виконавця й пробудити в ньому відповідні необхідні дії. У діяльності з розвитку та удосконалення вокально-технічних компетенцій слід постійно тримати контроль над вірною співочою поставою; щоб було вірне співоче дихання; дотримуватись високої позиції звучання голосу; звернути увагу на вільне положення гортані; контролювати щоб робота артикуляційного апарату була чіткою та поставлена правильна дикція, слідкувати за та чистим звучанням, інтонуванням, та рівним триманням звуків та був правильний взаємозв'язок.

Здобувачів освіти часто просять створити певний звук щоб отримати «правильний» звук. Оскільки професійні співаки навчаються, використовуючи процес мислення, студент естрадного співу частіш за все прагне підтримувати лише певний «ідеальний» звук і стає поневоленими, не зважаючи ні на що.

Ця ментальність породжує проблему, що в сучасних стилях співу від класичного до поп-музики склався певний «ідеал звучання» для кожного конкретного жанру. Як «хороші студенти» цього конкретного жанру, починають уважно або навіть повністю імітувати цей звук, замість того, щоб думати «правильно» чи «неправильно» щодо співу, яким би не було наше мистецтво, якби замість цього ми зосередились на власній індивідуальності та стилі?

Кожен жанр має свої параметри, визначальні характеристики та певні загальні межі. Щоб заспівати в певному стилі, що належать до певних жанрів, нам, безперечно, слід наслідувати приклади лідерів думок протягом історії музики [31], які в значній мірі вплинули або навіть створили стилі «з нуля».

Тим не менше, студент концентрує свою увагу на отримання правильного чи неправильного звуку, виразу, руху чи подачі жанру чи навіть конкретного твору, на шкоду нашому власному мистецькому внеску. Пам'ятайте, що останнє має найбільше значення. Нудна «однаковість» багатьох вистав була спричинена цією мистецькою боязкістю, яку занадто часто навчали вчителі та

тренери всіх видів [73]. Це вбиває суть та задоволення у музичному виконанні. Об'єктивним критерієм, що стосується ефективності вокальної техніки, є імпеданс. Вокальні техніки розрізняються за принципом утворення та регуляцію імпедансу та силою акустичної опори. Звісно що академічний спів відповідає перш за все техніці сильного імпедансу; а слабкий імпеданс відносять відповідно до естрадного співу та народного співу. Виходячи з досліджень Л. Дмитрієва та В. Юшманова що «головною фізіологічною відмінністю академічної техніки співу є утворення у нижньому відділі глоткової порожнини, яка збільшується при підвищенні теситури».

Таким чином, фізіологія фонації у вокально-виконавських жанрах розрізняється імпедансом (функція акустичного опору ротоглоточної порожнини виконавця), що залежить від положення гортані у процесі співу. У відмінності від академічних виконавців, в яких по всьому діапазоні гортань зостається в низькому положенні. В естрадній та народній техніках співу обумовлені нейтральним положенням гортані. Звертаючи увагу на те, що незалежно від вокально-виконавського жанру професійне виконання співаком потребує стабільного положення гортані.

Вокальні техніки можна розрізняти за рівнем високої співочої форманти, що є одним з об'єктивних показників професійності академічного голосу. А ступінь її інтенсивності в діапазоні звучання помітною мірою розкриває головні естетичні та вокально-технічні якості звучання голосу співака. Рівень високої співочої форманти у майстрів академічного співу вищий за співаків естрадного та народного співу. Високі показники високої співочої форманти значною мірою пов'язані з резонуванням надгортанної порожнини, що створюється лише при академічних техніках звуковидобування через зниження гортані та створенню у вокальній діяльності так званого «куполювання»

Серед проблем аналізу якості вокального виконавства однією з найважливіших є система зворотного зв'язку через, що виконавиць отримує інформування про акустичні виміри власного голосу. Нажаль значно мірою можливе погіршення виконання співака якщо відсутній зворотній зв'язок або

трактування було не вірне. Тому якісний вокальний звук в роботі естрадного співака залежить не тільки від самого виконавця, але і, від професійності та майстерності звукоінженера, технічних можливостей звукопідсилювального обладнання, яким користуються.

Аналіз за допомогою комп'ютерних засобів спектрального складу співацького голосу дозволяє об'єктивно оцінити його характеристики, техніку звуковидобування та наскільки є ефективною методика навчання.

Тому естрадний вокал посідає щабель між академічним і народним співами. В академічному й народному виконавстві співаки працюють у межах сталої традиції на відміну від естрадного виконавця, метою якого є пошук особливого, власного забарвленого тембру, що легко розпізнається.

Однак, як відомо, одним з важливих естетичним принципом навчальної діяльності є злиття технічної і художньої сторін вокального процесу. Копітка робота над звуком, його свободою, над чітким відтворенням всієї структури вокальної фрази, яка б виражала суть музичного задуму композитора – невід'ємна частина роботи над вокальним твором.

Отже, обидва напрямки – рівноцінні сторони одного процесу – вокального навчання. Тому той викладач, який уміє творчо поєднувати названі напрямки набуває широкої «популярності» та довіри серед студентів, отримуючи, водночас, і професійну підтримку спеціалістів.

Саме, вивчення педагогічного досвіду відомих вокалістів (як вітчизняних, так і зарубіжних [65]) дозволяє, таким чином, узагальнити досягнення минулого, виділити основні віхи історико-культурних процесів становлення професійного вокального мистецтва та відібрати найцінніші методичні «знахідки» справжніх майстрів-професіоналів, збагативши цим сучасну теорію і практику навчання співу – естрадного вокального мистецтва.

2.2. Дослідження сформованості виконавської індивідуальності естрадних співаків.

Оцінка виконавських компетенцій з естрадного співу здійснюється за

трьома рівнями:

Репродуктивний рівень – передбачає вміння репродукувати текст та характер програми, що виконується, відповідає оцінці «задовільно».

Алгоритмічний рівень – передбачає поєднання репродуктивного рівня оволодіння матеріалом, вокально-технічну досконалість та вміння розв’язувати виконавські завдання, що відповідає оцінці «добре».

Творчий рівень – передбачає поєднання алгоритмічного рівня оволодіння матеріалом з проявами музично-творчої індивідуальності студента.

Основою для формування «індивідуального стилю виконавської діяльності» це так званий «музично-психолого-виконавський комплекс». В основі індивідуального стилю лежить індивідуалізація техніки, (сукупність індивідуальних виконавських прийомів) тобто свій особистий підхід до виконання музичного твору. Серед професіональних якостей співаків, що відносяться саме до естрадного виконавства фігурувало: музично-теоретичні компетенції – основи музичної грамоти (поліфонія, аналіз музичних творів, гармонія, сольфеджіо), основи аранжування, основи композиції, стилі та напрямки естрадної музики, інструментознавство, теорії стилістики естрадно-джазового виконавства, загальна орієнтація у вокальному мистецтві; музично-виконавські компетенції тобто технічні навички гри на інструменті, вільне орієнтування в нотному тексті, читання нот з листа, точне відчуття ритму, фразування, штрихами, свінг-ритмічної імпульсивності, біту, володіння специфічними прийомами звуковедення, здатність виконувати соло та акомпанувати, манерами виконання різних видів джазової музики; основи сценічна культура (пластика, міміка, жестикуляція, акторська майстерність, костюми, макіяж, загальний імідж) [15], наявність творчо-виконавських компетенцій – технологічна робота з мікрофоном, артистизм, сценічна культура (жестикуляція, акторська майстерність, пластика, міміка, костюми, макіяж, загальний імідж) [5], робота під супроводом (фонограму – «мінус 1»), вільна імпровізація (головних наспівів квадрату, відчуття гармонічної основи, динамізація музичного матеріалу); наявність вольових та психічних якостей –

лабільність, колективізм, самоконтроль, комунікабельність, самодисципліна, працездатність, відчуття особистої відповідальності, контактність, впевненість, стійка розподільна увага, інтуїція, зосередженість, талант, уява, мислення, сприймання.

Важливим компонентом майстерності естрадних співаків є музично-виконавська та творча навички – слухові навички (чути всі інструменти, слухати себе по відношенню до ансамблів, партитуру; розрізнення елементів музичної мови; єдність та вибудованість динаміки), темпоритм (синхронність виконання – єдність темпу та ритму, художньо-виразний темпоритм при специфічних особливостях ритмічних малюнків естрадної та джазової музики), звуковидобування (узгодження способу звуковидобування, типи атаки звуку, манера інтонування, трактовки тембру; досягнення «саунду»), колективна імпровізація (підхоплення та розвиток музичної думки партнера), акомпанемент (фразування, нюансування соліста повна взаємодія з солістом – відчуття дихання), виконавська індивідуальність (свобода музичного вираження при наявності ансамблевого взаєморозуміння; співставлення особистого виконавського стилю з особистими прийомами гри партнерів), сценічна культура (вихід на сцену; робота з мікрофоном, розташування та переміщення по сцені); вольові та психічні властивості – увага (аналіз фактури акомпанементу, виділення головних елементів музичної мови, прийоми спільного виконавства; зору, навички зміни фокусування слуху, володіння спільним чуттям («feeling»), самоконтроль (відчуття міри, звукової перспективи, підвищена увага до поліфонічної сторони вокального виконання; самоконтроль під час виконання), комунікабельність (координація виконавських намірів; виразність погляду при переданні теми іншому солісту; взаємний контакт), емоційність (швидкий перехід з одного емоційного стану в інший відповідно до художнього задуму та стилю музичного твору, узгодженість емоційних станів).

Як індивід – майбутній співак вимагає від викладача в період професійної підготовки врахування загального стану його здоров'я,

особливостей пізнавальних процесів, темпераменту. Саме таке вивчення надає можливість уникати значної кількості навчально-виховних проблем, сприяє розвитку самоконтролю і мотивації здобувачів освіти. Тому як особистість майбутній артист потребує вивчення викладачами його професійно-педагогічної спрямованості (сукупності стійких професійних мотивів емоційно-вольових якостей професійно важливих властивостей, системи його ціннісних орієнтацій. Означена система сприяє ефективному сприянню професійному визначенню самоаналізу з метою розвитку майбутнього виконавця, вихователя.

Принцип індивідуалізації вимагає в процесі вокальної підготовки індивідуалізації та диференціації обсягу і складності навчально-виховних завдань та педагогічних технологій [55], надання студентам певної самостійності у відборі змісту або виконанні навчально-професійної діяльності, варіювання способів стимуляції освіти, заохочення до індивідуального розвитку студентів сприяння розвитку здібностей здобувачів вищої освіти.

Для оволодіння естрадним співом треба оволодіти системою знань про історичний розвиток вокального виконавства, принципи та методи самостійної праці над художнім та навчально-педагогічним репертуаром, методику викладання естрадного співу [57], знання системи. Естрадний співак повинен вміти володіти основами співацького дихання, це і висока позиція звучання, гарна опора звуку, різні атаки звуку, співацька орфоепія, специфічні вокально-виконавські прийоми, кантиленний та речитативний стиль, голосоведіння легато, нон легато, стакато, динамічність у звучанні, легке голосоведення без форсування, співацька артикуляція, чітка дикція, характерні для різних жанрів естрадної музики [9], сцен. рух, сценічна мова та інсценування вокальних музичних творів.

Розвиток вокального мистецтва в естрадному мистецтві диктує співаку-виконавцю необхідність точного й тонкого психологічного занурення в емоційний і інтелектуальний зміст музичного твору. Тому естрадний виконавець має навчитись грамотно відтворити всі найтонші відтінки людських емоцій так як специфіка естрадної драматургії визначає глибоке проникнення

співака у внутрішні процеси «життя людського духу».

Естрадний виступ базується на величезній концентрації творчих зусиль для втілення художнього образу за мінімального часу. Співак на естраді є лідером – співбесідником, здатним примусити себе слухати, підпорядковувати собі глядачів під час виступу.

Здатність впливати на зал, налагодити з аудиторією пряме спілкування – це ті специфічні уміння, якими має оволодіти кожний сучасний естрадний співак, використовуючи при цьому мікрофон як засіб досягнення художньої мети.

Оволодіння технікою роботи з мікрофоном – це також важливий елемент роботи співака естрадного спрямування на сцені сьогодення, що стоїть між реальним акустичним звуком і уявленням його слухачам. Великого значення набуває використання звукопідсилювальної апаратури має формування навички постійного слухового самоконтролю як в момент навчання в класі та коли потрібні координації ще тільки формуються, так і в період творчої діяльності на сцені.

Вагомого значення набуває формування репертуарної програми. Репертуар треба підбирати з урахуванням вокальної та художньо-виконавської готовності здобувача вищої освіти. Він має бути доступним у вокально-технічному та музично-художньому аспектах, благотворним для розвитку голосу, культури, виконавської майстерності на певному етапі. Під час складання репертуарного плану кожного студента викладач має враховувати особливий характер можливості та талановитість студента та який саме стиль для виконання йому найбільш характерний.

Побудована на природних мелодійних інтонаціях та ладо-гармонійних зворотах, а саме народна пісня у вокально-педагогічній практиці позитивно впливає розвиток гармонійному росту співакові [13]. Поєднання фольклорного напрямку з різними видами естрадного мистецтва набуває яскравих явищ музичного мистецтва сучасності XX – XXI століть. Процес асиміляції зумовив певні різновиди взаємозв'язків це і естрадні обробки народних пісень і

створення оригінальних композицій на фольклорній основі навіть використання народних інструментів в супроводі під час створення естрадних композицій а також застосування автентичної фольклорно-співацької манери виконання.

Репертуар естрадного співака повинен становити твори сучасних, вітчизняних та іноземних композиторів. Шляхом сумлінного підбору необхідно виховувати критичне відношення до художнього рівня, вміння відділяти талановиті твори від беззмістовних, тобто активно формувати смак.

Одним із важливих компонентів виступу естрадного співака на сучасній сцені є хореографія, пластика сценічний рух. Від правильного розуміння їх ролі та можливостей, від органічного поєднання з вокалом багато в чому залежить повнота розкриття ідей і образів твору. Складні задачі із виховання високого рівня психофізичних якостей і пластичності тіла розв'язуються перш за все завдяки тренуванню за допомогою комплексу спеціальних вправ.

Спів під час танцю – процес дещо складний для виконавця. Тому в класі під час роботи зі здобувачами вищої освіти необхідні в систематичні постійні вокальні заняття не залишаючи без уваги танцювальні рухи. Індивідуальний виконавський стиль – це характерна для естрадного співака сукупність виразних виконавських засобів, індивідуальних виконавських прийомів у взаємозв'язку з його пізнавальною, духовною активністю і емоційно-вольовою, яка керується з проявом властивостей певного темпераменту виконавця та проявляється у неповторній індивідуальній манері співу крізь призму особистісного мислення.

Таким чином можемо скласти умовні критерії та показники сформованості виконавської індивідуальності естрадних співаків: володіння вокальною технікою, емоційно-динамічною виразністю звуку; художньо-продуктивної професійної діяльності; глибоке засвоєння теоретичного матеріалу; здатність до творчої, здатність розвивати особисту співацьку культуру; осмислення та виконання творів естради в синтезі музики, слова та акторської виразності осмислення та виконання естрадних творів в синтезі

музики; здатність виконавця розкрити задум пісні через щирість мови душі, енергетичну реалізацію почуття, емоції, пластики руху; володіння вміннями професійного спілкування зі слухачами; вміння професійно володіти звуко-акустичною підсилювальною апаратурою; удосконалення вокальних навичок володіння навичками самостійного професійного розспівування; оволодіння знаннями про правила та норми охорони здоров'я та працездатності фонаційного апарату; естрадному виконавцю потрібно саморозвиватися, вдосконалюватися, практикуватися, знаходячи «нове» звучання твору, властиве і притаманне особисто йому.

2.3. Методичні рекомендації з розвитку виконавської індивідуальності естрадних співаків у процесі їх підготовки.

Педагоги естрадного співу не мають науково-обґрунтованих розробок і випробуваних на практиці методичних посібників що стосуються саме проблем виховання фахівців-вокалістів у сфері музичного виконавства на терні естради.

Щоб розробити для себе безпечну та ефективну техніку – якщо хочете, потрібний добрий технічний «базовий рівень». Дізнайтеся, як добре рухатись у виконанні вправ та фігур, і добре знайте свої межі; не натискайте їх. Дослідження повинні включати детальне вивчення анатомії та фізіології виробництва голосу, щоб вам було легше розуміти та грати з усіма фізичними змінними вашого голосу.

Фахівці часто відзначають «дефіцит якості музичної естради, спираючись на застарілих формах, слабких технічних якостей та брак професіоналізму»

Майже вся сучасна естрада однотипна, манера виконання досить схожа, бракує індивідуальної манери виконання.

Хоча і є виконавці яких з перших нот можна впізнати індивідуальний тембр, манеру виконання та набір певних технік даного співака, та її не так багато на нашій сцені.

Саме тому розроблено рекомендації для пошуку власного,

індивідуального стилю, для знаходження виконавської індивідуальності. У вокальному естрадному мистецтві в сучасній практиці впроваджуються особливі вокально-технічні вправи, що здатні через моделювання конкретного емоційного стану (наприклад, уміння виконати будь-який мелодичний фрагмент чи мотив у стані: страждання, гніву, ніжності, грайливості тощо), відтворити функціонально вірний процес роботи голосового апарату та створити сприятливу умову для автоматичного налаштування нейромоторних зв'язків у співі.

У дослідженнях відомого українського співака і вокального педагога М.В. Микиші зв'язок емоційно-вольового стану з вокально-виконавською технікою дістав назву «вокально-творчого спокою». Цей стан трактується М. Микишою як один з найголовніших і важких завдань педагога, пов'язаних з досконалістю «скеровувати психічну енергію на творчий процес» [57, с. 60].

Отже, вокальна робота тісно переплітається з емоційністю співака, що відображує особливості нервової системи співака та здатність його повною мірою сприймати музичний твір, співпереживати і виконанням передавати своє особисте розуміння художнього образу твору. Спів це процес який вимагає високої активізації від організму, як всяка творча робота, тому виконавцеві необхідний постійний емоційний підйом, тобто тонус, і не лише на сцені, а й у роботі над вокально-технічними можливостями. Так само як і формування вокально-технічних навичок так і стан емоційності, дозволено вважати важливою частиною цілого процесу удосконалення голосу виконавця. Сюди належить: розвиток музичних здібностей, емоційного сприймання музичного образу, активізація відчуттів у звукоутворення і їх виражальних засобів (динаміка, технічні прийоми, міміка і жести тощо).

Одним із головних показників професійності виконання є вокальні техніки якими естрадний співак оволодів. Це робота над вокальними вправами, що необхідно починати з так званих химерних звуків - найбільш природних, красивих і без надмірної напруженості утворених звуків діапазону голосу співака. Зазвичай – це звуків середній ділянки діапазону (для сопрано «а» - «b»

першої октави, у тенора - на октаву нижче, у мецо-сопрано - «g»-«а» першої октави, у низьких чоловічих голосів - «f» - «а» малої октави). Серед співаків зустрічаються голоси, у яких середина вокального діапазону звучить слабо (ніби «провалена»), або на цій ділянці досить чітко прослуховуються певні недоліки голосоведення (через недостатньо вміле використання техніки голосу). В такому разі потрібно починати роботу з більше високих (у високих голосів) чи більше низьких (у низьких, переважно, чоловічих голосів).

В процесі роботи діапазон звуків буде поступово збільшуватися і з часом співак зможе відтворити увесь можливий діапазон звуку. Звуки що в межах діапазону на вправах охоплюється лише на завершальному етапі навчання. В процесі підготовки у студентів на первозданному етапі крайніх звуків діапазону (і верхніх, і нижніх) бажано непрацювати (див. додаток 1).

Фахівці – методисти дозволяють розвиток діапазону співаків лише за умови добре розвиненої його середньої частині, але в строгій індивідуальній формі навчання. Перші вправи слід виконувати в самій зручній для учня голосній фонемі, коли звучить голос найяскравіше, шляхетно і виразно. На базі цієї сталості формуються всі інші голосні та приголосні звуки, для яких дібрана голосна є правильним критерієм постійного звучання що становить для учня головним зразком в ході оволодіння вокально-технічними навичками. Підбір педагогом голосних звуків для формування вокальної техніки залежить і від загального звучання виконавця.

Так, якщо голос звучить притишено, дещо «темно» і неясно, то доцільним обранням наставника буде та голосна, яка б дала право висвітлити і «приблизити» яскравість і дзвінкість, зокрема, «І», «Е», «Ї», «Є». І – навпаки, якщо голос звучить надто близенько («пласко») та відверто, з різким тембром, то доцільно використовувати так звані «матові» фонemi - «У», «О» та округлене «А». Варто також урахувати різні призвуки, темброві властивості голосу, манеру звукоутворення тощо. Наприклад, при гортанному і «затисненому» звучанню, або форсованому звуковидоуванні голосна фонема «І» тільки підкреслить названі недоліки, а голосні «А», «У», «О» допоможуть їх

ліквідувати. При носовому звучанні не завадить застосовувати голосні «О», і найбільше, «У». В самому початку заняття вправи доцільно виконувати в невисокому темпі, навіть, дуже повільному темпі.

Поступово швидкість вправ варто змінювати в залежності від методичних цілей педагога. Розташовуються вправи переважно у формі модульованої висхідної та низхідної секвенції півтонами. Коли на початковому етапі навчання вправи вокального значення постійно підтримуються музичним інструментом та голосом педагога, через певний проміжок часу, поступово, гра на музичному інструменті набирають лише епізодичної дії, це спонукає співака вчитися слухати своє звучання, контролювати його якість і стійкість інтонування та самостійно опрацьовувати співацьку техніку.

На етапі, коли вправа повною мірою опанована, методисти пропонують розвивати в співака чітку координацію між слухом і голосом, створюючи нову задачу вдосконалюючи вокальні навички співом без супроводу інструменту з попереднім ладовим налаштуванням. Інтервали між вправами мають бути однаковими для того щоб учень міг без спішки гарно підготуватися до наступного повторення вправи. Для початку такі перерви займатимуть часу більше, але потихеньку, в процесі оволодіння необхідних вокально-технічних навичок (раціональним і збалансованим диханням, коректною співацькою поставою, вільною роботою органів фонації і подачею звука тощо), голосоведіння буде досить звичним, рівним і розмірним. Вправи бажано виконувати розміреною силою звучання.

Однією зважливих умов є розвиток голосу, знаходження оптимальної помірної сили звукоутворення в кожному особистому випадку. Постійний голосний спів, як відомо, спонукає форсування, перевантаження і швидку втому голосового апарата, що поступово руйнує рефлекторну роботу всієї голосотвірної системи виконавця. Хоча спів незначною силою, дещо можливо не відповідає можливостям голосу певного студента, тобто, так зване «наспівування» нажаль не створює відповідних умов для формування сталих вокальних навичок, але спеціалісти схиляються думки, що це є менш

шкідливим, ніж понадміру голосне звучання.

Одним із прийомів який демонструє високий рівень співака є штробас.

Це виконання хрипливатим голосом, ефект томного звучання, ніби вокаліст емоційно втомлений. Для виконання в цій техніці потрібно тренуватися починаючи звукоутворення з повільним проходженням потоку повітря між зв'язками і тільки потім повітряний потік і частота вібрації голосових зв'язок збільшується. Починаючи шукати власне звучання штробасу, помічається що він звучить нижче тональності в якій співаєте. Щоб використовувати штробас починати розвиток цієї техніки виконання потрібно з низького, хриплого звуку збільшити швидко потік повітря плавно підняти вгору до нижньої висоти. А щоб звук виходив скрипучим треба скористатися практикою яка має негативний вплив, а саме потрібно заставити змикатись зв'язки. Для цього напружуємо горло чим збільшуємо звучання голосу за рахунок змикання голосових м'язів (будова фонаційного апарату висвітлена у додатку Б). При такому співі звук буде голосніше звучати, виразніше. Для того щоб повернутись назад до звичного хриплого голосу потрібно зняти напруження з горла. Співається штробас так щоб під кінець коли ви співаєте слово потік повітря знижався до легкого потоку, розслабившись тембр голосу понизиться сам а останні ноти як раз і будуть звучати шторобасом.

Йодиль або фліп це швидка зміна швидкості вібрації голосових зв'язок, швидка зміна з однієї тональності на іншу.

Починати потрібно з пошуку «свого» фальцетного регістру. Пошук фальцетного регістру у жіночих голосах слід починати із середніх нот а чоловічим голосам з високих, знайшовши таке звучання беремо звук на декілька нот нижче, потрібний сильний грудний звук, потім об'єднуємо ці два звуки зберігаючи різкий тональний перелом двигаючись від легкого звуку до сильного. При такому співі відчувається зміна вібрації голосових м'язів. Це і є вокальний фліпт, йодель. Поступово діапазон між нотами зменшувати, але починати з гудіння і переходити до щільного грудного звуку. Згодом розвиваючи навичку співати фліптом розвивається можливість переходити на

одній ноті.

Також вміння володіти різновидами «звукової атаки». Термін «звукова атака» застосовується щоб описати роботу дихання й голосової зв'язки

На приклад тверда звукова атака подає сильний і різкий імпульс. Початок фрази із твердою атакою здобуває враження впевненості й прямої.

Для початку скажіть «о-ох» Проведіть тверду звукову атаку звернувши увагу на те що відбувається між складами. Голосові зв'язки зникаються щоб перервати подачу повітря а звук відкривається з невеличким хлопком. Для такої атаки важливо закрити голосові складки до того як звук проявиться. Проводячи тверду звукову атаку потрібно спробувати на мить задержати повітря ви помітите що голосові складки закриваються а накопичене повітря готове ось-ось вийти.

Така атака може використовуватись як завершення. Скидання повітря звуку – це різке завершення. Голосові зв'язки закриваються зупиняється потік повітря і зупиняється вібрація голосових зв'язок, при цьому не рухливі повинні залишатися язик, губи чи підборіддя. Таке закінчення фрази досить не звичне і рідко використовується.

Для розвитку м'якої атаки необхідно обрати звук який буде найзручніший для співу і голосний звук співати потрібно тихо але не пошепки, таке звучання повинно бути ніжним, плавним і спокійним. Співати для початку потрібно лише трішки відкривши рот, щоб зменшити резонуючу порожнину.

Придихальна атака її звучання легке. Для того щоб навчитись такій атаці спробуйте заспівати склад «Ха». Потік повітря починається ще до звучання голосної. Частково повітря виходить ще до того як прозвучить звук «х» це надає ноті нечітке, розмите звучання. Таке звучання можливе і на початку фрази і на закінченні.

В класичному співі дуже рідко зустрічається носове звучання а для естрадного співу така манера співу доречна і зустрічається доволі часто. Але перш ніж вчитися співати носовим звучанням слід чітко розуміти що це не спів у ніс, що є грубою помилкою. Носовими звуками можна вважати звук «Н» і

«М» .

Для перевірки піднесіть пальці до носу під час того як звучать носові приголосні в такому випадку відчувається тиск ніби звук і повітря виходять назовні. Запам'ятавши таке звучання можна перенести ефект звучання носових приголосних на звучання голосних з таким же ефектом, і поступово додається носовий резонанс потім на різні фраз.

Висновки до розділу 2

В умовах професійної підготовки у здобувачів вищої освіти розвиток виконавської індивідуальності знаходиться на посередньому рівні. На наш погляд, це пов'язане з певним копіюванням виконавської індивідуальності тих виконавців, твори яких виконують майбутні естрадні співаки, а також недостатньою увагою у змісті навчальних дисциплін проблемам формування виконавської індивідуальності естрадних співаків у процесі професійної підготовки.

Відповідно, пропонуються методичні рекомендації з розвитку виконавської індивідуальності естрадних співаків у процесі професійної підготовки.

З метою розвитку музичного смаку необхідним є перегляд відео-записів та прослуховування аудіо-записів кращих представників стилю, твори якого виконує співак. Водночас це не має призводити до копіювання зразків інтерпретації, а лише до формування власної виконавської індивідуальності.

Серед рекомендацій важливим є добір такого репертуару, який є індивідуально-значущим, тобто цікавим безпосередньо для його виконавця, на матеріалі якого він зможе реалізувати не лише свої вокально-виконавські компетенції, а і втілити свої переживання, захоплення та створити його емоційну та оригінальну виконавську інтерпретацію.

Наступною рекомендацією є розвиток власного сценічного образу та артистичності з метою створення унікальної виконавської інтерпретації естрадного вокального твору, причому такий образ може бути створений як

окремо до кожного музичного твору так і музичні твори можуть бути виконані в створеному виконавцем образі.

Отже індивідуальний виконавський стиль музиканта охоплює його виконавський світогляд, що самореалізується своєрідною індивідуально-обраною виконавською технікою і визначає характер музично-виконавської інтерпретації, її духовно-ціннісну спрямованість.

ВИСНОВКИ

Аналіз проблеми виконавської індивідуальності дозволив сформулювати такі узагальнення.

1. Не зважаючи на те що інформації про вокальну індивідуальність досить не багато, що обумовлене не високим рівнем розвиненості посібників з естрадного мистецтва, їх на просторі культури з'являється все більше, а загалом є безліч інформації про академічний спів який є основою, базою для навчання будь-якого напрямку вокалу. Наразі видана література про особливості естрадної пісні, естрадного виконання. Індивідуальність це сукупність своєрідних особливостей, певних властивостей людини які охарактеризовують людську суть як її неповторність що виявляються у специфіці інтересів, якостей, рисах характеру саме те, що відрізняє одну людину від іншої. Індивідуальність описує людську сутність як автора власного життя, носія багатогранної неповторності, авторського світогляду, як творця унікального життєвого шляху, носія багатогранної неповторності. Індивідуальність позначається створенням нею духовно-практичної реальності, совісті що являє особистостей морального імперативу добра, що є сукупним результатом саморефлексії, віри як засобу поєднання макро- і мікrokосму, що породжує людину як певну духовність.

2. Аналіз естрадного вокального виконавства вказує на наявність феномену індивідуальності в естрадних співаків. В естрадному вокальному виконавстві наразі з'являються виконавці з індивідуальним стилем, які здобувають популярність у слухацької аудиторії, а виконавці, у яких недостатньо сформована виконавська індивідуальність не користуються у сучасному шоу-бізнесі достатнім попитом.

3. Визначені критерії та показники сформованості виконавської індивідуальності. Основними критеріями є: володіння вокальною технікою, емоційно-динамічною виразністю звуку, глибоке засвоєння теоретичного матеріалу, здатність до творчої, художньо-продуктивної професійної

діяльності, здатність розвивати власну співацьку культуру, осмислення та реалізацію естрадних творів в синтезі музики, акторської здатності виконавця, слова та вміння розкрити задум пісні через щирість мови душі, енергетичну реалізацію почуття, емоції, пластики руху, володіння вмінням професійного спілкування зі слухачем на естраді, вміння професійно володіти звуко-акустичною підсилювальною апаратурою, володіння навичками самостійного професійного розспівування, удосконалення вокальних навичок, володіння знаннями про норми, правила охорони здоров'я та працездатності вокального апарату, естрадному виконавцю потрібно саморозвиватися, вдосконалюватися, практикуватися, знаходячи «нове» звучання твору, властиве і притаманне особисто йому.

4. Розроблені методичні рекомендації для розвитку феномена виконавської індивідуальності для естрадного виконавця. Для того щоб розвинути феномен виконавської індивідуальності треба: слухати виступи та записи кращих представників стилю, передусім, щоб формувати правильний смак. Тоді вирішіть самі, як ви можете прийти до володіння музикою по-своєму. Слухання чудових виступів та записів є абсолютно необхідним для співаків разом з усіма музикантами. Я постійно вчуся нових і чудових речей, коли чую добре продумані, щирі виступи та записи провідних художників у цій галузі. Іноді певний запис чи виступ дійсно захоплює нашу уяву, і ми розчулюємося. Тоді ми схильні взяти деякі з цих інтерпретаційних ідей у свої власні варіанти вокального відбору.

Тим не менш, пам'ятайте, що найкращий співак, якого ви можете наслідувати – це ви. Ваша артистичність не обов'язково залежить від слави, статусу кар'єри чи резюме. Ваша версія твору настільки ж достовірна, як і будь-який відомий художник на момент її доставки. Не порівнюйте себе з іншими. Знову вивчіть, що саме стосується твору, який хвилює, хвилює, засмучує чи іншим чином вас зворушує. Звідти ви самі зможете перенести себе – і всіх з вашої аудиторії, які бажають приєднатися до вас - у той особливий світ, який ви собі уявляєте і створюєте.

Таким чином, будьте власною художницею! Замість того, щоб просто прагнути задовольнити свого вчителя чи тренера, або змалювати певний виступ чи запис, знайдіть час, щоб зробити необхідний пошук душі, щоб дізнатись, що з підбору рухає вас. Таким чином, індивідуальний виконавський стиль музиканта охоплює його виконавський світогляд, що самореалізується своєрідною індивідуально-обраною виконавською технікою і визначає характер музично-виконавської інтерпретації, її духовно-ціннісну спрямованість.

Отже тема «Розвиток феномена виконавської індивідуальності у процесі удосконалення професійної підготовки естрадного співака» була розкрита але її можна вважати не вичерпною так як кожна людина це індивідуальність, і не існуватиме єдиної форми розвитку виконавської індивідуальності так як для кожного виконавця вона буде власна, «своя» лише індивідуальний підхід педагога, правильна настанова, слухання справжніх взірців естрадного виконання та систематичні навчання, розвиток своїх голосових здібностей, пошук та пізнання «свого» виконання який приходить лише з практикою та індивідуальності, особливості саме виконавця. Та й естрадне виконавство не стоїть на місці воно розвивається все стрімкіше і потужніше набуваючи нового окрасу, нових методик.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко В. П. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис. 2002. 742с.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): *підручник*. Київ: Віпол. 2007. 174 с.
3. Аполлонова Л. П., Шумова Н. Д. Механическая звукозапись. Москва-Ленинград, 1964. С. 12–26.
4. Арутюнова А. Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов). *Известия Волгоградского педагогического университета*. 2011. №8 (62). С. 94–98.
5. Белобрагин В. Имидж музыкальных кумиров у подростков. Москва: РИЦ АИМ, 2006. 102 с.
6. Белоброва К. Ю. Техника эстрадного вокала. Москва: Музыка. 2012. 246 с.
7. Белоброва К. Ю., Билль А. М. Чистый голос: *метод. материалы*. Москва. 2015. 105 с.
8. Бех В. Д. Духовний розвиток особистості: поступ у незвідане. *Педагогіка і психологія*. 2007. №1. С. 12.
9. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. канд. мистецтвозн. Київ, 2018. 23 с.
10. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера: *учеб. пособие*. Санкт-Петербург: Чистый лист, 2004. С. 10–23.
11. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. канд. мистецтвозн. Київ, 2017. 215 с.
12. Викторов А. Начинаем эстрадный концерт. Москва: Знание, 1974. 47с.

13. Вітвицька С. С. Педагогічна підготовка магістрів в умовах ступеневої освіти: теоретико-методологічний аспект: *монографія*. Житомир: В-во ЖДУ ім. І. Франка. 2009. 440 с.
14. Гаранян Г. Методика воспитательной работы : *учебное пособие*. Москва: Академия. 2002. 144 с.
15. Ген Цзінхен. Формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного співу : дис. кан. пед. наук : 13.00.02 – Теорія та методика музичного навчання. Київ, 2015. 204 с.
16. Гершуни Е. Заметки о музыкальной эстраде. Ленинград : Совет. композитор, 1963. 58 с.
17. Гершуни Е. Массовые зрелища и народные представления. Ленинград: Об-во по распространению полит. и науч. знаний, 1962. 32 с.
18. Гершуни Е. Рассказываю об эстраде. Ленинград: Искусство, 1968. 254 с.
19. Гершуни Е. Советская эстрада. Ленинград: Об-во по распространению полит. и науч. знаний, 1959. 39 с.
20. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение. Секреты вокального мастерства: метод. пособие. Ростов-на-Дону. 2006. 155 с.
21. Горохов А. Музпросвет. Москва: Флюид, 2010. 525 с.
22. Григорьев В. Исполнитель и эстрада. Москва: Классика-XXI, 2006. 156 с.
23. Гринь Л. О. Вокальний голос як професійний інструмент майбутнього співака. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Педагогіка. № 4. 2013. С. 54–59.
24. Деловая К. «Мегахаус» : музыка Нового Времени : сборник. Москва: Олимп, 2006. 350 с.
25. Дмитриев Ю. Русская советская эстрада : очерки истории. Москва: Искусство, 1977. 414 с.

26. Дрожжина Н. В. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. 2009. № 3. С. 50–59.
27. Дугин А. Поп-культура и знаки времени. Санкт-Петербург: Амфора, 2005. 495 с.
28. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг. 6-е изд. Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; «Издательство Планета музыки», 2010. 193 с.
29. Євтушенко Д. Г. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 45 с.
30. Жарков А. Социально-культурные основы эстрадного искусства : история, теория, технология. Москва: МГУКИ, 2003. Ч. 1. — 2003. 187 с. ; Ч. 2. — 2004. 215 с.
31. История отечественной музыки второй половины XX века / В. Валькова [и др.] Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 553 с.
32. Каменецкая Л. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: (дис. канд. пед. наук). Москва: РГБ. 2003. 120 с.
33. Карягина А. Джаз для начинающих. Санкт-Петербург. 2008. 48 с
34. Клипп О. Я. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: (дис.канд. пед. наук). Москва: РГБ. 2003. 120 с.
35. Клитин С. Артисты в открытом пространстве. Беседы об искусстве эстрады (и не только). Санкт-Петербург: СПбГАТИ. 2012. 104 с.
36. Клитин С. Эстрада : проблемы теории, истории и методики. Ленинград: Искусство, 1987. 190 с.
37. Клитин С. Эстрадные заведения : пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрад. искусства. Москва: ГИТИС, 2002. 351 с.

38. Козир А. В. Професійна майстерність естрадних виконавців: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти: *монографія*. Київ: НПУ імені М.Драгоманова. 2008. 378 с.
39. Конен В. Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1995. 160 с.
40. Конников А. Мир эстрады. Москва: Искусство, 1980. 272 с.
41. Корякін О.О. Методичне забезпечення звукорежесерської підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва. *Електронне наукове фахове видання Відкрите освітнє середовище сучасного університету*. 2020 № 8. URL: <https://doi.org/10.28925/2414-0325.2020.8.4>
42. Кравцов Ю. Основы звукооператорского мастерства. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2005. 54 с.
43. Кузнецов В.Г. История становления и развития музыкальной эстрады и эстрадно-джазового образования в России: монография. Москва, 2005. 180 с.
44. Кузнецов В.Г. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях. Москва: Музыка, 2000. 189 с.
45. Кузнецова О.А. Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах конца XX – XXI века Москва: Государственный институт искусствознания, 2010. 304с.
46. Линклэйтэр К. Свободное исполнение. URL: [http://school4you.ru/download/orator\(2\)/%D0%9B%D0%B8%D0%BD%D0%BA](http://school4you.ru/download/orator(2)/%D0%9B%D0%B8%D0%BD%D0%BA).
47. Лихачев Б.Т. Педагогика: Курс лекций: *уч. пособие для вузов*. Москва: Юрайт, 2000. 522 с.
48. Мешкова А. , Коробова А. Массовая музыкальная культура XX века. Екатеринбург: УГК, 2004. 99 с.
49. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2007. 20 с.

50. Мордвинов В. П. Проблема перевтілення виконавця в вокально-сценічному мистецтві: (атореф. дис). Київ. 2007. 24 с.
51. Музична естрада : словник / уклад. В. Откидач. Харків: Вид. І.В. Якубенко, 2004. 444 с.
52. Музыкальная анатомия поколения независимых : сб. ст. / сост. С. Жариков. Москва: Спец. радио, 2006. 432 с.
53. Нариси української популярної культури / за ред. О. Гриценка. Київ: УЦКД, 1998. 760 с.
54. Никулина И. А. Методика обучения эстраднему вокалу. Сольный, чистый голос. Москва. 2010. Часть 1. 150 с.
55. Нісімчук А. С. Сучасні педагогічні технології. Київ: Просвіта. 2000. 368 с.
56. Нургаянова Н.Х. Педагогические условия формирования вокально-исполнительской культуры будущего учителя музыки: автореф. дис. канд. педагогических наук. Казань, 2010. 23 с.
57. Овчиннікова Т. П. Основи вокальної методики : програма *та метод.* *матеріали до курсу.* Харків: ХДАК. 2005. 22 с.
58. Огнев'юк В. О. Освіта – важливий індикатор сталого людського розвитку. Освітологія: витоки наукового напрямку: *монографія.* Київ: ВП «Едельвейс». 2012. С. 9-32.
59. Панасов И. Энциклопедия заблуждений. Наши «звезды» / И. Панасов, И. Воевик, Э. Гринько. Москва: Эксмо ; Донецк : Скиф, 2003. 388 с.
60. Панченко Г.П. Складові успіху вокального розвитку обдарованої особистості. Ученые записки Таврического Национального университета имени В.И. Вернадского. Киев: Вип. 54 (15). 2008. С. 113 – 118.
61. Петровский А. В., Ярошевский М. Г. Психология. Словарь. 2-е изд., исправ. и доп. Москва: Политиздат. 1990. 227 с.
62. Пляченко Т. М. Постановка голосу: *навчальна робоча програма.* Київ : НПУ. 2006. 27 с

63. Поллонов П. П., Шимонов Н. Д. Механическая звукозапись. Москва–Ленинград, 1999. 81 с.
64. Поплавський М. Антологія сучасної української естради. Київ: Преса України, 2004. 415 с.
65. Провозина Н. История джазовой и эстрадной музыки. Ханты-Мансийск: ЮГУ, 2006. 195 с.
66. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа: *навчальний посіб.* Вид. 2-ге. Вінниця: НОВА КНИГА. 2006. 384 с.
67. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа. Вінниця: Нова кн., 2006. 384 с.
68. Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 1990-х гг. : сб. ст. / отв. ред. : Е. Дуков, П. Викке. Санкт-Петербург: Дм. Булавин, 2004. 209 с.
69. Ржевкин С.Н. Некоторые результаты певческого голоса. Акустический журнал. Москва: Изд. АН СССР. 1956. Т.2. Вип. 2. С. 205–210.
70. Рибаків Е. Развитие музыкального искусства эстрады в культуре России: (автореф. дис. д-ра искусствоведения). Санкт-Петербург. 2007. 34 с.
71. Риггс С. Пойте как звёзды / Сост. и ред. Дж. Каррателла. Санкт-Петербург. 2007. 120 с.
72. Рудаков А. Р. Методика формування вокальної компетентності майбутніх співаків: (автореф. дис.). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова. 2013. 20 с.
73. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: *навчальний посібник*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2005. 360 с.
74. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2017. 20 с.
75. Савченко Б. Кумиры забытой эстрады. Москва: Знание, 1992. 206 с.
76. Савченко Б. Кумиры российской эстрады. Москва: Алгоритм, 2003. 384 с.

77. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2017. 199 с.
78. Сапожков М. А. Акустика. Москва: Радио и связь, 1989. С. 159–190.
79. Сапожнік О. Антологія української популярної естрадної музики. Київ. : ДАКККиМ, 2003. Ч. 1. 153 с. ; Ч. 2. 165 с.
80. Сетдикова Ю.Б. Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества: генезис и современные тенденции: автореф. дис. канд. филос. наук. Москва, 2006. 24 с.
81. Сидельников В. Русское народное творчество и эстрада. Москва: Искусство, 1950. 64 с.
82. Скороходов Г. Звезды советской эстрады : очерки об эстрад. певцах, исполнителях совет. лир. песни. Москва: Совет. композитор, 1986. 184 с.
83. Словник української мови: в 11 томах [під кер. акад. Івана Костянтиновича Білодіда. Київ: Наукова думка, 1973. 840 с.
84. Словник-довідник педагогічних та психологічних термінів [за ред. А.І. Кузьмінського. Черкаси: ЧДУ ім. Б.Хмельницького, 2002. 48 с.
85. Стасько Г. Є. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього естрадного співака. Київ. 2003. 211 с.
86. Стасько Г. Є. Голос людини та вокальна робота з ним: *монографія*. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. 2010. 336 с.
87. Сучасний словник іншомовних слів: близько 20 тис. слів і словосполучень / Уклад.: О.І. Скопенко, Т.В. Цимбалюк. Київ: Довіра, 2006. 789 с.
88. Теорія та методика мистецької освіти. Наукова школа Г.М. Падалки: (колективна монографія). Вид.2-е, допов. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова. 2011. 402 с.
89. Тімохін В. І. Виконавські школи України. Київ: НМАУ. 2002. 214 с.

90. Ткаченко Т. В. Теоретико-методичні основи формування вокально-звукової культури майбутнього співака у процесі професійної підготовки: (автореф. дис.). Київ: КНПУ імені М. П. Драгоманова. 2010. 43 с.
91. Тлумачний словник української мови / За ред Т.О. Бойко. 2-е вид., перероб. і доп. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1986. 754 с.
92. Троицкий А. Я введу вас в мир... поп. Москва: Время, 2009. 571 с.
93. Фоломєєва Н. А. Використання альтернативних методик виховання голосу в процесі фахової підготовки вчителя музичного мистецтва. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2016. Вип. 1. С. 154–164. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov_2016_1_18.
94. Фоломєєва Н. А. Виховання особистості в системі музично-естрадної діяльності як основа розвитку професійної культури майбутніх педагогів. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. 2012. № 46. С. 47–50. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Trpkov_2012_46_15.
95. Фоломєєва Н. А. Фахова підготовка студентів до сценічно-виконавської діяльності в класі естрадного співу. *Професійна освіта: проблеми і перспективи*. 2017. Вип. 13. С. 93–98. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Profos_2017_13_19.
96. Фоломєєва Н. Значення використання сучасних методичних засобів у процесі фахової підготовки вчителя музичного мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2016. № 4. С. 370 – 380. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pednauk_2016_4_52.
97. Цалер И. Популярная музыка XX века : джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул. Москва: Мир энцикл. Аванта+, 2009. 478 с.
98. Цукер А. Отечественная массовая музыка : 1960-1980-е. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. Рахманинова, 2008. 92 с.
99. Черноус М. Социально-экономические и организационно-творческие механизмы функционирования музыкальной эстрады. Москва: ГБЛ, 1987. 22 с.

100. Чугунов Ю. Эстрадно-джазовый вокал. Джазовая мозаика. Москва, 1997. С. 72–78
101. Шаболтай П. Эстрада по обе стороны Москвы-реки. Москва: Комментарий, 2006. 279 с.
102. Шевченко О. Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – Теорія та історія культури, мистецтвознавство. Київ, 2010. 20 с.
103. Энтелис Л. Разговор о легкой музыке. Москва: Знание, 1965. 95 с.
104. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2009. 536 с.
105. Якиманская И.С. Технология личностно-ориентированного образования. Москва, 2000. 176 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Приклади розспівок для розвитку вокальної компетенції

У - О - А -

Ми- йа - ми-
Да - да - да -
Рэ - рэ - рэ -

Ми- йа - ми- йа - ми
Му- - - - - мо- - - - - ма
Му- - - - - мэ- - - - - ми

И - - - - - И - - - - - И - - - - - И - - - - - И - - - - -

Звук **И** формується округло з мягкой акуратной атакою звука.

И - - - - - У И - - - - - У И - - - - - У И - - - - - У И

Упр. № 1.

Упр. № 2. Ф. Шуберт. "Серенада".

Упр. № 3. Многозвучный форшлаг.

Упр. № 4. А. Алябьев. "Соловей".

Со - ло - вей мой, со - ло - вей.

Додаток Б

Будова фонаційного апарату

