

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет імені
А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Фоломєєва Н.А.

**ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ
ЕСТРАДНОГО СПІВАКА**

*Навчально-методичний посібник
для здобувачів вищої освіти спеціальності
025 Музичне мистецтво*

Суми – 2021

УДК 78.071.2.091:005.336.5]:78.011.26(075.8.057.875)

Ф75

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
(протокол № 13 від 22 червня 2021 року)*

Розробник:

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

Рецензенти:

Горбенко С. С. – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу та диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, Заслужений працівник культури України

Лимаренко Л. І. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету, Заслужений працівник культури України

Гречаник Н. І. – доктор педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки та психології факультету початкової освіти Глухівського національного педагогічного університету імені О. Довженка

Фоломєєва Н. А.

Ф75 Виконавська майстерність естрадного співака: *навчально-методичний посібник.* / Н.А. Фоломєєва. – Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. – 169 с.

Методичні рекомендації призначені для здобувачів вищої спеціальності 025 Музичне мистецтво.

УДК 78.071.2.091:005.336.5]:78.011.26(075.8.057.875)

© Фоломєєва Н. А., 2021

© ФОП Цьома С. П., 2021

© СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. СТРУКТУРА ТА ЗМІСТ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА.....	6
1.1. Поняття виконавської майстерності в системі естрадного вокального виконавства.....	6
1.2. Компонентна структура виконавської майстерності сучасного естрадного співака.....	12
1.3. Ознаки виконавської майстерності сучасного естрадного співака.....	16
РОЗДІЛ 2. ОПАНУВАННЯ ОСНОВ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА.....	19
2.1. Розвиток вокального дихання як основа виконавської майстерності естрадного співака.....	19
2.2. Звукоутворення в системі розвитку виконавської майстерності естрадного співака.....	25
2.3. Вокальне інтонування як запорука виконавської майстерності естрадного співака.....	36
2.4. Подолання недоліків артикуляції як складова розвитку виконавської майстерності естрадного співака.....	46
2.5. Використання музично-технічних засобів в системі розвитку виконавської майстерності естрадного співака.....	58
РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА.....	69
3.1. Імідж естрадного співака в умовах сучасного шоу-бізнесу.....	69
3.2. Сценічна пластика та рух в системі розвитку виконавської майстерності естрадного співака.....	75
3.3. Сценічний грим як складова створення образу естрадного співака.....	83
3.4. Сценічний костюм як запорука створення образу естрадного співака.....	89
3.5. Розвиток акторської майстерності естрадного співака.....	94
3.6 Сучасні вокальні школи в системі розвитку виконавської майстерності естрадного співака.....	108
РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА ІНФОРМАЦІЇ.....	124
ДОДАТКИ.....	130

ВСТУП

Естрадне вокальне мистецтво та виконавство в усьому своєму різноманітті користується значною популярністю серед глядачів, і зацікавленість ним лише зростає, перевершуючи інші сфери музичного мистецтва. Це обумовлює підвищення попиту на професійну підготовку естрадних співаків. Сучасні умови сценічно-виконавської діяльності обумовлюють постійне зростання вимог до естрадних співаків. Культурно-мистецький простір сьогодення потребує не лише точного інтонування, великого діапазону та впевненого володіння своїм голосом від естрадного співака, а також і здатності демонструвати унікальний тембр та динамічні властивості голосу, гримуватися, добирати сценічний костюм, використовувати технічні засоби під час співу, поєднувати спів зі сценічним рухом при цьому демонструючи виразність та емоційність виконання тощо, що в комплексі та взаємозв'язку визначають виконавську майстерність естрадного співака. Особливого значення набуває опанування усіх складових вокально-виконавської майстерності у взаємозв'язку з індивідуальними особливостями голосу, творчим «почерком» у інтерпретації естрадних пісень та унікальним сценічним образом естрадного виконавця.

Розвиток естрадного співака як фахівця є систематичним цілісним процесом, результатом якого є формування виконавської майстерності. На початковому етапі підготовки естрадного співака відбувається напрацювання автоматизму у використанні вокального дихання, звукоутворення, вироблення точності інтонування, артикулювання, використання технічних засобів тощо. Виключно на основі опанування на початковому етапі фундаментальних засад естрадного вокального виконавства можливим є перехід до формування індивідуального сценічного образу естрадного співака, який у поєднанні зі сценічним рухом, артистизмом та практичним напрацюванням досвіду сценічної концертно-виконавської діяльності забезпечує формування виконавської майстерності як найвищого етапу професійного розвитку естрадного співака.

Під виконавською майстерністю розуміється високий рівень володіння певними видами виконавської діяльності, такий що характеризується найвищим ступенем володіння спеціалізованими інтонаційно-виразними, техніко-руховими і музично-смысловими

компетенціями співу, що дозволяють виконавцю ефективно управляти інтерпретаційними та емоційними процесами та досягати максимально якісного художньо-звукового результату.

Навчально-методичний посібник призначений для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво, професійна підготовка яких пов'язана з естрадним вокальним виконавством.

РОЗДІЛ 1.

СТРУКТУРА ТА ЗМІСТ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

1.1. Поняття виконавської майстерності в системі естрадного вокального виконавства

В сучасному культурно-мистецькому просторі одним з найяскравіших і найбільш популярних напрямків культури є естрадне вокальне виконавство. Як правило, під естрадним співом найчастіше мають на увазі легкий і доступний масовому слухачеві жанр. Однак при більш уважному розгляді стає зрозуміло, що естрадний спів об'єднує в собі кілька напрямків вокального мистецтва, серед яких, перш за все, слід виокремити народний і академічний спів. При цьому, як зазначає В. І. Коробка, кожній вокальній культурі, будь то оперний спів, народний тощо, відповідає характерна манера звуковидобування, що дає потрібний за забарвленням (для даної вокальної культури) звук. При цьому манера звуковидобування дозволяє найбільш повно відобразити художні особливості стилю; вона виникає на основі більш ранньої вокальної культури і вдосконалюється разом зі стилем, будучи його характерною особливістю.

В даний час налічується безліч стилістичних різновидів естрадної пісні, часом сильно відрізняються один від одного за змістом і виразних засобів. За влучним висловом одного з дослідників, жанровий діапазон пісенної естради простягається «від підкреслено невибагливих елементарних зразків, розрахованих на невибагливої смак, до складних композицій, що стикаються з сферою сучасного «авангарду» в класичній музиці; від суто прикладних, розважальних функцій – до вираження ідей протесту, політичної боротьби.

У свою чергу, і сама українська естрадна пісня за порівняно недовгу в порівнянні з академічною музикою історію свого існування мала помітний вплив на багато інших музичних жанрів сучасності: в цілому ряді фольклорних та академічних музичних творів можна простежити стилістику різновидів музичної естради, особливо таких, як джаз і рок. В умовах сьогодення естрадний спів вирішує естетичні та культурні завдання свого часу новими виразними засобами, працює над пошуком

технік, що відображають дух сучасності в мистецтві. Водночас характерним для сучасності є поширення «співаків», які не лише не досягли вокально-виконавського рівня, необхідного для публічного концертного виконання естрадних вокальних творів, але і не оволоділи жодною зі складових сценічного образу естрадного співака, розумінням змісту виконавської інтерпретації, використання технічних засобів тощо. Очевидно, що такі «виконавці», які не опанували навіть основ, своєю діяльністю лише паплюжать естрадне вокальне мистецтво та виконавство, будучи протилежністю високопрофесійним виконавцям, які на високому художньому рівні виконують естрадні пісні, демонструючи усі складові виконавської майстерності та даруючи справжню мистецьку насолоду своїм глядачам. Разом з тим серед абітурієнтів закладів вищої освіти, які бажають здобути спеціальність 025 Музичне мистецтво та стати естрадним співаком, доволі мало початківців, які на високому рівні володіють своїм голосом, що пов'язано з недоліками у вокальному диханні, звуковидобуванні, грубими порушеннями гігієни голосу тощо, причому вони часто володіють значними вокальними можливостями, які можуть бути гарною основою для підготовки естрадного співака високого рівня професійної майстерності. Відповідно, зростає актуальність конкретизації змісту виконавської майстерності естрадного співака та передумов її формування.

Поняття «майстерність» в значенні «майстер – кращий за професією» раніше було пов'язано, передусім, з діяльністю ремісників, наприклад: майстерність кухаря, ювеліра, шевця, кравця тощо. З початку ХХ століття поняття «майстерність» все більше починає пов'язуватися з творчими професіями, наприклад: майстер рими – поет, майстер пензля – художник, майстер сцени – актор тощо. З урахуванням того, що вокально-виконавська діяльність теж має творчий характер, природним стало поєднання «виконавська майстерність» або «вокально-виконавська майстерність». Однак не кожен і не відразу стає майстром, деяким на це потрібно багато років і значні зусилля.

У центрі аксіологічної інтерпретації виконавської майстерності лежить загальне поняття «майстерність». В словнику С.І. Ожегова воно пояснюється як «високе мистецтво в якій-небудь області», а слово «майстер» – як фахівець, що досяг високого мистецтва у своїй справі». У цих словах з філософсько-методологічної точки зору фокусуються

фундаментальні цінності діяльності людини, причому такої особистісної діяльності, в результаті якої досягається певна досконалість, зрілість, ідеал. Крім буденного використання, ці слова введені і в науковий обіг, будучи також важливою частиною сучасної теорії музичного виконавства і педагогіки.

В кожній сфері вокально-виконавської творчості формування і розвиток виконавської майстерності – надважливе завдання. Виконавець-майстер своєї спеціальності – це, перш за все, професіонал високого рівня виконавської культури, який глибоко знає природу вокально-виконавської діяльності, музично-художньої творчості, добре розбирається в стилях, жанрах і питаннях інтерпретації музичного твору, який досконало володіє можливостями свого голосу.

Загалом, виконавець-майстер, «виконавець-митець» стає добре пізнаваним і відрізняється від інших музикантів, коли володіє високою культурою ведення звуку, культурою інтонування та інтерпретації музики, оригінальним тембром звучання голосу, наявністю тонкого музичного смаку, характерною емоційною чуйністю на музику, творчим натхненням і артистизмом – індивідуальним характером виконання. В онтогенезі розвитку виконавської майстерності не останню роль відіграє індивідуально-творча спрямованість, що базується на стійкому інтересі і сильній мотивації до вокально-виконавської творчості, на прагненні постійного і цілеспрямованого підвищення професіоналізму.

Виходячи з аналізу стає очевидним, що виконавська майстерність естрадного співака – поняття широке, складне і являє собою цілісне явище в сфері естрадної вокально-виконавської творчості. Необхідно акцентувати увагу, що найбільш повно проблема майстерності розроблена фахівцями загальної педагогіки і в значно меншій мірі в сфері музичної педагогіки. В сфері естрадного вокально-виконавського мистецтва в різні роки до серйозного осмислення даної проблематики зверталися як вітчизняні, так і закордонні педагоги-музиканти.

Вивчення науково-методичних робіт вітчизняних фахівців з естрадного співу, спеціально присвячених вузловим проблемам теорії вокального виконавства і методики опанування естрадного співу, виявило, що розгляд виконавської майстерності, переважно, обмежувався лише його односторонньою характеристикою. При

цьому завдання виділення цього феномена як особливого об'єкта наукового дослідження не ставилося, як, втім, і не супроводжувалося спробами принципового обґрунтування.

Безсумнівно, для перших кроків у створенні будь-якої музично-виконавської теорії не настільки важливо те, наскільки повно осмислені ті чи інші її складові частини, значно важливіше – які вихідні погляди несуть в собі потенційні методологічні та теоретичні засади, а також прикладні музично-художні оцінки і творчі установки.

Як відомо, важливою умовою музично-виконавської діяльності у музиканта обов'язково є наявність як загальних індивідуально-творчих якостей, так і характерних для виконавства професійних компетенцій. Тому, характеризуючи цю діяльність як таку, слід мати на увазі і її можливість застосувати до природи виконавської майстерності, з якої можна виокремити ряд загальних властивостей і якостей, притаманних особистості естрадного співака, що дозволяють йому успішно здійснювати виконавський процес. Це і є необхідною передумовою для дослідницького аналізу.

Якщо розглядати загалом, то кінцевий звуковий результат можна характеризувати як системоутворюючий і мотиваційний чинник виконавського процесу. Цей процес заснований на так званій функціональній системі (за теорією П.К. Анохіна), яка містить механізми, які послідовно вмикаються: мотив дії, передбачення можливих результатів дії, прийняття рішення і, головне, результат і його оцінка в якості зворотного зв'язку (аферентації).

Ці механізми безпосередньо охоплюють і складну систему виконавського процесу естрадного співака, яка, з одного боку, містить психофізіологічні функції музиканта, що протікають під безпосереднім впливом розуму і слуху музиканта. А з іншого боку, функціонування даної системи забезпечується роботою: 1) біофізичних компонентів, що містять дихальний, артикуляційний, пластичний апарат; 2) технічних компонентів, до складу яких належать музично-технічні прилади, пристрої та обладнання і пристосування до них. Всі компоненти в процесі звуковидобування, взаємодіючи між собою, узгоджуються (координуються) естрадним співаком у вигляді набутих спеціалізованих рухово-технічних компетенцій. Ці виконавські дії проявляються в різноманітних виконавських прийомах і способах, властивих специфіці

звукоутворення (акустична генерація звуку) і звуковидобування (ведення звуку).

До змістовної сторони виконавського процесу належить також досить великий комплекс інтонаційно-виразних засобів (тембр, висота, гучність, темп, агогіка, ритм, штрихи, вібрато і ін.). При цьому конкретне оформлення музичної тканини (фактурна умова) визначає зовнішнє і внутрішнє взаємовідношення всіх виконавських компонентів. Таким чином, об'єднуючись за функціональними ознакам, ці компоненти, в кінцевому підсумку, сприяють отриманню необхідного звукового результату.

Розглядаючи проблему виконавської майстерності естрадного співака можна виокремити, принаймні, три рівня узагальнення. На першому з них – інтонаційно-виразному – відбувається осмислення закономірностей самої музичної мови, інтерпретацій різних творів відповідно до їх стилістичних, жанрових та інших ознак. На другому рівні – фактурно-технічному – здійснюється узагальнення елементів техніко-сислової організації гри. Нарешті, на третьому, найнижчому, «фізичному» рівні ведеться синтезування виконавських прийомів по лінії рухово-координаційних відчуттів.

Слід до цього додати, що безпосередньо виконавський процес естрадного співака і його результати можуть бути як стимулятором розвитку виконавської майстерності, так і перспективою його креативного рівневого зростання. Якщо продовжити розширення змісту поняття виконавської майстерності, то необхідно виокремити ідею, яка складає одну з оціночних категорій даного явища.

Головна ідея полягає в тому, що виконавська майстерність кожного музиканта, існуючи і розвиваючись в межах того або іншого виду музично-виконавської діяльності, реалізується в чотирьох основних сферах.

Перша сфера реалізується творчою індивідуальністю кожного окремо взятого співака, відповідно, має відмінний від інших виконавський творчий почерк або, як прийнято ще говорити, – певну творчу манеру, індивідуальний стиль. Творча індивідуальність естрадного співака еволюціонує по висхідній лінії, іноді через подолання впливу усталених канонів, норм, вокально-виконавської естетики, що існують на даний момент в естрадному вокальному виконавстві.

Друга сфера пов'язана з ідеєю розвитку, самостійного руху творчої особистості виконавця, її професійного саморозвитку, самовдосконалення та самооцінки. При цьому під саморозвитком виконавця розуміється процес збагачення творчих можливостей та інших, важливих для естрадного вокального виконавства якостей на основі набутого виконавського досвіду.

Третя сфера характеризується тим, що музикант-виконавець не може розвиватися поза опануванням, накопиченням і передачею найбільш ціннісних музично-художніх традицій і творчого досвіду.

Ідея четвертої сфери полягає в тому, що естрадний вокаліст максимально реалізується в межах своєї накопиченої роками виконавської майстерності, яка, як атрибут природи вокально-виконавської діяльності, передбачає поступове (поетапне) самовдосконалення. Безумовно, всі ці сфери тісно взаємопов'язані, але розвиток кожної з них визначається конкретними умовами і місцем в системі виконавської діяльності естрадного співака.

Виходячи з логіки міркувань, ми підійшли до визначення поняття «виконавська майстерність» естрадного співака. Даний термін можна трактувати як високий, такий, що постійно удосконалюється, ступінь володіння певними видами виконавської діяльності, як наявність вищого рівня володіння спеціалізованими техніко-руховими, інтонаційно-виразними і музично-смісловими навичками естрадного співу, що дозволяють виконавцю ефективно управляти інтерпретаційними та емоційними процесами, швидко досягати максимально якісного художньо-звукового результату. Як би по-різному не тлумачилося дане поняття, за ним все-таки закріплене загальне смислове навантаження – вищий рівень володіння вокально-виконавським мистецтвом, детермінований сукупністю індивідуальних музично-творчих здібностей і професійно-виконавських якостей виконавця. Ще раз підкреслимо, що виконавська майстерність співака, зокрема і естрадного співака, – об'єктивне відображення його особливих, властивих тільки йому індивідуально-творчих якостях, які інтегруються в рівень «вищого пілотажу».

Таким чином, ми в загальних рисах з'ясували походження і інтерпретували виконавську майстерність естрадного співака, виходячи з характеристики її інтегрування в загальній системі багатофазового

виконавського процесу естрадного виконавця. При цьому виконавська майстерність конкретного естрадного співака є головною ознакою певного технологічного і інтепретаційного рівнів, досягнутих ним в процесі довгої практики. Причому якісне освоєння різноманітних рухово-технічних і інтонаційно-виразних компонентів являє сьогодні нагальну проблему, висунуту перед мистецтвознавством в межах мистецтва естрадного вокального виконавства. Проблема виконавської майстерності є свого роду показником для подальшого вироблення результативних методичних установок і формування професійної компетентності, творчих орієнтирів, що визначають рівень і якість виховання нової генерації вітчизняних естрадних співаків.

1.2. Компонентна структура виконавської майстерності сучасного естрадного співака

Спів можна впевнено вважати одним з найпопулярніших і найбільш доступних видів мистецтва, але методичне забезпечення опанування естрадного співу у процесі професійної підготовки наразі потребує удосконалення, особливо в умовах постійного зростання вимог до естрадного співака. Сучасний естрадний виконавець має бути різнобічно освіченою людиною, музично і художньо грамотним, добре розбиратися в проблемах мистецтва, знати і глибоко розуміти естрадне музичне мистецтво і процеси розвитку естрадного вокального виконавства. Наразі естрадна вокально-виконавська освіта усіх рівнів перебуває в стані глибоких еволюційних перетворень: ведеться активна науково-дослідницька практична (педагогічна) робота в сфері естрадного музичного мистецтва; в світлі сучасних вимог до підготовки естрадних співаків піддаються змінам структура і зміст освітнього процесу (зокрема, в закладах вищої освіти); в навчально-педагогічну практику впроваджуються нові методичні розробки та методологічні підходи. У цьому ряду особливе місце посідають зміни, що відбуваються безпосередньо в навчальному процесі вокально-виконавської підготовки естрадних співаків, які пов'язані також зі змінами вимог до естрадних співаків у закладах сфери культури і мистецтва у частині змісту їх обов'язків та характеру виконавської підготовки.

В умовах професійної підготовки цілком очевидно, що розвиток виконавської майстерності відбувається синтетично як єдиний неподільний процес, однак з метою методичного аналізу доцільно умовно розділити розвиток виконавської майстерності естрадного співака на два взаємопов'язані рівні. На першому (базовому) рівні складовими виконавської майстерності є оволодіння вокальним диханням, естрадним звукоутворенням, вокальним інтонуванням, артикуляцією та використанням музично-технічних засобів. На другому рівні складовими виконавської майстерності є оволодіння прийомами сценічної пластики та руху, сценічного гриму, створення сценічного костюму, розвиток акторської майстерності.

Окрім того можна також умовно виокремити дві форми виконавської майстерності естрадного співака: внутрішня, що передбачає психологічну і вокально-технічну та виконавську готовність і здатність до здійснення сценічно-концертної вокально-виконавської діяльності та зовнішня, яка передбачає безпосередню реалізацію іміджу естрадного співака та здатності до виконання естрадного музичного вокального твору на практиці в умовах сценічного дійства.

Також необхідно зауважити, що розвиток виконавської майстерності естрадних співаків – процес особистісно-обумовлений, що залежить від індивідуальних фізіологічних та психологічних особливостей особистості і відбувається на основі попередньо накопиченого досвіду, тому його характер буде суттєво варіюватися для різних співаків.

Відповідно, далі доцільно визначити кожен з означених складових обох рівнів виконавської майстерності та коротко їх схарактеризувати.

Вокальне дихання – це процес раціонального накопичення і використання співаком повітря. Механізм вокального дихання базується на диханні фізіологічному, що є природним процесом, тому вокальне дихання можна вважати наступним щаблем після природного (фізіологічного). Від дихання залежить тривалість і сила звуку, його темброве забарвлення. Розподіл дихання на окремі типи є умовним. З точки зору науки, змішане дихання найбільш раціонально для переважної більшості співаків. Оволодівати вокальним диханням необхідно на якомога більш ранньому етапі.

Звукоутворення – це процес утворення співочого голосу, тобто звуку певної висоти, сили і тембру. Звукоутворення пов'язано з роботою ди-

хального і голосового апаратів, що знаходяться у взаємодії і керуються центральною нервовою системою. Велике значення в правильному звукоутворенні має слух. Співак має бути спроможним відрізнити якість звуку. Таку здатність називають вокальним слухом. Процес співацького звукоутворення містить усі основні етапи мовного утворення звуку: генерація, фонація, артикуляція, випромінювання. Разом з тим особливості співацького голосоутворення вносять свої корективи до цих процесів.

Інтонування у співі – це точне відтворення голосом звуків по висоті. Простіше кажучи – це чистий спів, точне «потрапляння» голосом в ноти. Правильна («чиста») інтонація – це чистота співу мелодії, правильна координація звуковисотного слуху і голосу. Деякі дослідники вважають, що «чисте» інтонування – це «знання» вокальним апаратом виконавця звуковисотності кожної ноти на фізіологічному рівні. Поняття «інтонування» входить в професійний побут з середини ХІХ століття, однак поширення набуває лише у ХХ столітті.

Артикуляція – це частина голосового апарату, що формує звуки мови, а органи, що його складають – артикуляційні органи. Робота цих органів, спрямована на створення звуків мови (голосних і приголосних) називається артикуляцією. Артикуляційний апарат фактично є головним «настроювачем» голосу. З його допомогою виконавець і створює найбільш сприятливі, вигідні умови роботи гортані – так званий оптимальний імпеданс, що дозволяє значно збільшувати коефіцієнт корисної дії всього голосового апарату, а також управляти динамікою звучання голосу. В кінцевому рахунку, вся вокальна техніка значною мірою визначається технікою артикуляції. Інтенсивність і узгодженість роботи артикуляційних органів визначає якість вимови звуків мови, розбірливість слів або дикцію. Під дикцією розуміється ясна і чітка вимова всіх звуків з правильною їх артикуляцією, при чіткому і виразному проголошенні слів і фраз. У свою чергу ясне вимовляння слів забезпечується за рахунок правильної артикуляції кожного звуку. Дикція є засобом донесення текстового вмісту до слухачів і одним з найважливіших засобів художньої виразності в розкритті музичного образу вокального твору.

Музично-технічні засоби – це усі прилади, пристрої та обладнання, які призначені для здійснення оптимального процесу поширення звукової інформації для підвищення наочності, видовищності і художньої виразності у естрадному вокальному виконавстві. Уся

система взаємопов'язаних приладів, пристроїв та обладнання називається музично-технічним комплексом. Оскільки налаштування усього різноманіття зразків апаратури та їх використання у концертній діяльності є завданням інших фахівців, естрадний співак має бути спроможним користуватися тим приладом, який безпосередньо пов'язаний зі співом, – мікрофоном. Напрацювання автоматизму у використанні у концертно-сценічному виконавстві мікрофонів є важливою складовою підготовки сучасних естрадних співаків.

Сценічний рух – найважливіша складова зовнішньої техніки естрадного виконавця, повне розуміння якої неможливо без її розгляду в комплексі зі сценічно дією. Рухи – основа активного і цікавого для глядача існування на сцені. Метою розвитку цієї здатності є вироблення реакції, координації рухів, здатності передати внутрішній світ і переживання героя через мову тіла. Тому в сучасному естрадному мистецтві сценічний рух та пластика мають досить велике значення. Для естрадних співаків сценічний рух – невід'ємна частина творчого образу, без якої номер виконавця буде неповним, буде бракувати емоцій, переданих глядачеві. Опрацьовані рухи дають можливість під час виконання подарувати глядачам не тільки задоволення слухати, а й задоволення дивитися.

Грим – мистецтво зміни зовнішності виконавця (переважно – обличчя), за допомогою гримувальних фарб, пластичних і волосяних накладок, перуки, зачіски. В творчому процесі роботи над образом грим є для виконавця своєрідним поштовхом і стимулом до подальшого, більш глибокого розкриття образу. Завдяки гриму виконавець може змінити своє обличчя, надати йому виразну форму, яка допоможе найбільш повно і всебічно розкрити художній зміст концертного номера і донести його до глядача.

Сценічний костюм – це спеціально підібраний для виступу на сцені одяг, який підкреслює відповідний художній образ виконавця (зокрема, в русі) та є складовою видовищності концертного виступу. Хороші сценічні костюми для ансамблевих колективів виконані в єдиному стилі (інакше їх склад не буде сприйматися цілісно), допомагають виконавцям тримати необхідний емоційний настрій, а глядачам – відчувати його ще до того, як вони починають співати.

Акторська майстерність – це один з видів професійної творчовиконавської діяльності виконавця, що полягає в створенні сценічних

образів (ролей) різними засобами виразності на основі принципу перевтілення (зовнішнього та внутрішнього). Виконуючи твір у певному образі (ролі) виконавець ніби уподібнює себе особі, від імені якої діє на сцені. Шляхом впливу на глядача під час виступу створюється особливий концертно-сценічний простір.

Сценічний імідж артиста є однією з необхідних умов виконання місії естрадного співака як провідника до прийнятих в суспільстві цінностей та ідеалів, в зв'язку з цим і естрадний виконавець має володіти методикою формування іміджу. З позицій філософії поняття імідж тісно переплітається з такими категоріями, як духовність, мораль, етика, естетика, які видаються важливими в практичному аспекті у зв'язку з необхідністю застосування моральних, естетичних і етичних критеріїв до засобів, технологій його створення тощо. На основі аналізу філософських концепцій, які розкривають сутність категорії «імідж», можна зробити висновок про те, що її можна розуміти як особистісно-орієнтовану структуру, яка є еквівалентом суб'єктивного ставлення людини до соціальних процесів, явищ, інших людей.

Лише опанування усіх схарактеризованих складових виконавської майстерності виконавця у комплексі та органічному взаємозв'язку дозволить створити передумови для практичної реалізації виконавця як естрадного співака.

1.3. Ознаки виконавської майстерності сучасного естрадного співака

В умовах значного різноманіття у сфері естрадного вокального виконавства сформулювати універсальні ознаки виконавської майстерності сучасного естрадного співака практично неможливо. Водночас, можна запропонувати певні загальні ознаки, відсутність яких у конкретного виконавця може значною мірою визначити його недостатню сформованість як професійного естрадного співака. Основними загальними ознаками вважаємо такі.

Високий ступінь зрілості музичного мислення виконавця, що передбачає не лише знання теорії та історії естрадного вокального мистецтва, структури засобів музичної виразності в системі

естрадного мистецтва, форми та змісту аналізу естрадних вокальних творів, але і здатності використовувати ці знання в практичних ситуаціях у процесі підготовки та реалізації концертного виступу.

Високий рівень вокально-технічної підготовки (свідоме вільне володіння голосом, здатність естрадного звукоутворення та звуковедення, розвинене співоче дихання, темброво-оформлений звук на всьому діапазоні, чистота і виразність інтонування, рухливість голосу).

Високий рівень здатності досягати розкриття музичного образу (донесення тексту твору через осмислене, виразне і чітко проспіване слово, ясну дикцію).

Знання законів сценічної творчості, умов сценічного виконавства, прийомів підвищення художнього та технічного рівня виконання естрадних вокальних творів.

Зовнішня і внутрішня виразність у свободі рухів, органічна єдність музичного матеріалу та пластики виконавця, розуміння основ сучасної хореографії, що використовується в сучасному естрадному вокальному виконавстві.

Артистичність та емоційність виконання, що реалізується в здатності передавати різними засобами виразності художнє емоційно-змістове навантаження, закладене у змісті естрадного вокального твору.

Творча інтерпретація художнього образу на основі глибокого розуміння драматургії музичного вокального твору, його характеру і стилю, принципів співвідношення музично-мовних і композиційних особливостей вокального твору і його виконавської інтерпретації.

Уміння подолання артистичного хвилювання та підтримання належного рівня виконавської стабільності.

Психологічне налаштування на створення художнього образу, що передбачає здатність осягнути усі грані художнього образу та дібрати такі засоби їх реалізації, які будуть відповідати індивідуально-психологічним властивостям власної особистості естрадного співака, а також зберігати налаштованість на реалізацію художнього образу в умовах мінливих обставин.

Високий рівень володіння музично-технічними засобами, які використовуються в сучасному естрадному вокальному виконавстві та здатністю реалізовувати наявні компоненти музично-технічного комплексу у процесі здійснення репетиційного процесу та концертних виступів.

Високий рівень загально-культурної та загально-мистецької обізнаності, що передбачає не лише обізнаність з сучасними подіями у культурно-мистецькому середовищі, пов'язаними з музичним мистецтвом, але і орієнтування у загальному просторі мистецтва як такого.

Сформована комунікативна культура, що передбачає здатність налагодження взаємодії з іншими виконавцями, звукорежисером, адміністрацією закладу сфери культури, основи вирішення конфліктів.

Високий рівень нормативно-правової обізнаності, що передбачає знання та дотримання законів України, законодавчої бази в сфері культури і мистецтва, законодавства про працю та навколишнє середовище, правил та норм охорони праці, виробничої санітарії, протипожежної безпеки, правил внутрішнього трудового розпорядку закладів культури і мистецтва.

Окрім того сучасний естрадний співак має володіти:

- 1) практичним досвідом використання достатнього набору художньо-виразних засобів для здійснення професійної діяльності в якості соліста-вокаліста, артиста естрадного вокального ансамблю; різними прийомами виконання джазових та естрадних композицій, основами імпровізації; різними штрихами і іншими засобами виконавської виразності; культурою української мови, іноземної мови, сценічним артистизмом;
- 2) здатністю створювати інтерпретацію виконуваного музичного твору різних стилів і жанрів класичної, джазової та естрадної музики; використовувати специфічні джазові прийоми в своїй практичній діяльності; узгоджувати виконавські наміри і знаходити спільні виконавські рішення; здійснювати на високому художньому і технічному рівні вокально-виконавську діяльність, імпровізувати на задану тему (джазовий стандарт, поп-стандарт);
- 3) знаннями сольного репертуару середньої складності (або вище середньої), що містить твори зарубіжних і вітчизняних композиторів різних історичних періодів, стилів і жанрів джазової та естрадної музики, специфічних прийомів виконання джазових творів;
- 4) методикою самостійної роботи за усіма етапами підготовки естрадних вокальних творів, збереженням і підтримкою зовнішньої форми відповідно до сценічних образів, розвитком усіх складових власної виконавської майстерності.

РОЗДІЛ 2.

ОПАНУВАННЯ ОСНОВ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

2.1. Розвиток вокального дихання як основа виконавської майстерності естрадного співака

Основи виконавської майстерності опановуються здобувачами вищої освіти у процесі вивчення навчальної дисципліни «Фах». Авторська робоча програма цієї навчальної дисципліни вміщена у додатку А.

Однією з найважливіших основ у процесі підготовки естрадного співака є напрацювання у нього вокального дихання, що є запорукою подальшого професійного розвитку у сфері естрадного вокального виконавства.

Якщо уважно придивитися до того, як користуються своїм диханням професійні співаки, можна відзначити велику різноманітність видимих дихальних рухів. Так само різноманітні суб'єктивні відчуття, які супроводжують роботу дихання, і настільки ж суперечливі думки співаків про техніку і роль дихання в співі.

Є співаки і співачки, у яких набір дихання відбувається абсолютно непомітно, їх груди не показують ніяких видимих рухів. У інших грудна клітка досить відчутно включена в роботу. Іноді рухи грудної клітини використовуються настільки повно, що помітно, як піднімається її верхня частина в частині ключиць. І сама кількість набраного дихання для співу у різних співаків різниться.

Різні співаки по-різному ставляться до проблеми дихання взагалі, до типу і кількості дихання, необхідного для співу. Практично всі співаки вищої кваліфікації, зокрема солісти театру «Ла Скала», які брали участь в опитуванні, визнавали необхідність дихання в співі, вміння розподіляти його на музичній фразі тощо. Але у одних було уявлення про дихання як про ведучий чинник процесу звукоутворення, інші не надавали йому такого значення. Так, одна з відомих вітчизняних артисток сказала, що дихання є для неї головним в процесі розвитку співочого голосу і звуковедення. Від того, як і куди набрати дихання, як затримати його і як витратити, залежать, на її думку, всі основні якості звуку. Інший співак повідомив, що, власне,

ніколи про це серйозно не замислювався: «Дихаю, ймовірно, як у мові, тільки беру побільше, коли велика фраза». Очевидно, для нього визначальним в управлінні співочим голосоутворенням є не дихання, а інші співочі відчуття, за допомогою яких він здійснює контроль.

Настільки ж суперечливі судження про дихання італійських співаків. Д. Семіонато: «У своєму співі я завжди слідувала і дотримуюся принципу природності. Не можна прищепити ніяких спеціальних способів дихання, треба тільки слідувати природі. Я можу сказати, що дихаю в співі так само натурально, як і в мові». С. Брускантіні: «Спів – це зовсім не натуральна річ, як багато хто думає. Це все дуже штучно, знайдено. Тільки справжнє навчання виробляє певні навички співу, тільки коли мене навчили користуватися диханням, я моментально відчув полегшення».

Різне ставлення до питання дихання, природно, спостерігається і в школах співу. В одних класах навчання починається з показу правильного співочого дихання, в інших – педагог нічого не говорить про дихання, якщо не бачить грубих помилок (перебору дихання, підняття плечей під час вдиху, замикання дихання).

Але і серед тих, хто приділяє велику увагу диханню в процесі навчання, теж немає одностайності з питання про кількість дихання, яке слід набирати, і про тип дихання, яким слід користуватися. Деякі педагоги вважають непотрібним спеціально набирати дихання для співу, а пропонують лише добре видихнути перед вдихом. При цьому дихання само ввійде в легені в необхідній кількості. Є й протилежна точка зору про те, що потрібно брати багато дихання, активно його утримувати, спирати: «дихання не може бути зайвим».

Те ж стосується типів дихання. Одні вважають, що під час співу груди повинні бути підняті, добре розгорнуті, а живіт втягнутий; інші говорять, що треба вдихати вниз, в живіт, але потім перевести подих в груди, а живіт підібрати; треті рекомендують робити вдих в боки, четверті – в спину, п'яті – тільки в живіт, вимикаючи груди з руху, шості – користуватись ніжньочеревним диханням.

У ставленні до різних типів дихання явно простежується тенденція до пом'якшення однозначної жорсткої позиції. Так, педагоги першої чверті ХХ століття майже в ультимативній формі вимагають певного типу дихання, причому цей тип у них варіює від чисто

грудного – верхнього до глибокого нижнього. Сучасні педагоги зазвичай не настільки ультимативні в своїх судженнях, хоча різноманітність в рекомендаціях доцільного типу дихання зберігається.

Історично в італійському вокальному мистецтві XVII і XVIII ст., в так званій старій італійській школі, диханню в співі приділялася велика увага. У цю епоху, коли майстерність визначалася технікою рулад, трелей, пасажів і каденцій, співаки дивували слухачів виключно довгим співочим диханням. Володіння голосом будувалося на грудному типі дихання, що створював можливості для тривалого дихання при умінні його зберігати. Як зазначав Г. Манштейн: «Вдих повинен проводитися без поштовхів і без роздуття живота, а груди повинні підніматися і опускатися непомітно, щоб набраного повітря вистачило на можливо довгий час».

У другій половині XIX століття нова італійська школа проголосила інші правила: помірний набір повітря змінюється більш повним вдихом, а тип дихання стає більш низьким. Ф. Ламперті: «Під час співу потрібно непомітно опускати плечі, розширювати грудно-черевну перегородку і м'язи живота». Цей грудодіафрагматичний тип дихання характерний для вокальної техніки всіх національних шкіл починаючи приблизно з середини XIX століття.

У житті люди використовують змішаний тип дихання, у якому бере участь і грудна клітка, і діафрагма в різному їх співвідношенні. У співі, де більшість виконавців, пристосовуючись до особливих завдань співочого голосоутворення, шукає кращої дихальної підтримки, традиційно розрізняють такі типи дихання:

1. Грудний тип (реберний, костальний) і його різновид – ключичний (клавікулярний, верхньогрудний). Дихання здійснюється за рахунок розширення і підняття, головним чином, верхньої частини грудної клітини, а діафрагма пасивно слідує за її рухами, тобто виключена зі своєї активної вдихальної функції. Живіт при цьому типі вдиху втягується, а верхня частина грудної клітки, ключиці і іноді плечі помітно піднімаються.
2. Грудо-черевний тип (перший підтип) – (реберно-діафрагматичний, костоабдомінальний) У вдиху рівномірно беруть участь і грудні стінки, і діафрагма.

3. Грудно-черевний тип (другий підтип) – (нижньореберно-діафрагматичний, костоабдомінальний) Те ж, але з переважанням черевного дихання.

4. Черевний тип (діафрагматичний, абдомінальний) Грудна клітка нерухома. Вдих здійснюється тільки опусканням діафрагми і живіт при цьому випинається вперед.

Є педагоги, які вважають суттєвою для співу роботу так званої тазової діафрагми (м'язове дно таза, що замикає вихід з нього). Однак, тазова діафрагма ніякої ролі в диханні не відіграє. Думка про роль тазової діафрагми в співі могла народитися у деяких співаків і педагогів як наслідок суб'єктивних відчуттів, що виникають в цій області від сильного підняття внутрішньочеревного тиску під час співу.

Історія вокального мистецтва і сучасна практика показують, що гарне професійне звучання можливо при будь-якому з названих типів співу. Адже завдання дихальних органів під час співу – це точно координована з іншими відділами голосового апарату подача дихання – натренованість, напрацьованість співочого видиху. Вибір типу дихання повинен диктуватися міркуваннями зручності і якості звучання, а не упередженою думкою про необхідність розвивати певний, нібито найбільш вигідний тип дихання. У досвідченого співака дихання витрачається мало і воно може бути подано за рахунок будь-якого відділу видихальних м'язів. Однак, одна умова завжди має виконуватися: координація дихання зі звуком повинна вироблятися поступово, послідовно і в одному напрямку: не можна сьогодні співати на черевному диханні, а завтра на ключичному.

Є підстави вважати, що нижньореберно-діафрагматичне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми: при цьому типі дихання площа прикріплення діафрагми збільшується, внаслідок чого її тонус підвищується. Більшість співаків співають на цьому типі дихання.

Крім того, дихання може варіювати в межах виробленого типу у кожного співака, в залежності від характеру звучання твору. Ліричний стиль виконання, зазвичай, вимагає більш високого типу дихання. Драматичні твори потребують більш низького, щільного дихання.

Часто співак сам не знає, яким типом дихання він користується, і його уявлення про це може розходитися з точними спостереженнями за диханням, зафіксованими за допомогою апаратури.

Таким чином, можна дійти певних узагальнень щодо вокального дихання.

При хорошому голосоутворенні не слід руйнувати складну систему рефлексів, якими воно досягається. Наприклад, якщо співак-початківець користується при співі грудодіафрагматичним диханням, навряд чи має сенс вчити його якомусь особливому типу вдиху, щоб поліпшити голосоутворення. При правильному тренуванні в співі при цьому типі дихання може бути досягнутий високий ступінь професіоналізму.

Не стільки важливий тип вдиху скільки організація видиху. Тут вироблені спільні правила: 1) після закінчення фрази надлишок повітря корисно видихнути перш, ніж почати новий вдих; 2) видих повинен бути активним.

На початку оволодіння естрадним співом найважливіше – навчитися правильно дихати. Просуваючись вперед, періодично повертайтеся до нього, повторюючи дихальні вправи. Корисно використовувати їх в якості розігрівальної гімнастики перед розспівуванням. Для початку спробуйте перевірити роботу дихальних м'язів. Покладіть долоні на живіт і зробіть кілька спокійних вдихів і видихів. Щоб дихання було більш інтенсивним, зігрійте їм руки або роздмухайте уявний вогонь в печі. Ви відчуєте, що живіт піднімається і опускається. Якщо цього не відбувається – це означає, що ви користуєтеся найбільш нераціональним видом дихання – ключичним. Правильним є таке дихання, при якому найбільш активно працюють міжреберні м'язи нижніх стінок живота і діафрагми – мембрани, яка відділяє грудну частину від черевної. Такий тип дихання називається діафрагмовим. Найпростіше перевірити рух діафрагми в лежачому положенні. Потрібно лягти на спину, покласти руки трохи вище живота, де знаходиться сонячне сплетіння (зона діафрагми) і зробити вдих і видих. При вдиху рука обов'язково підніметься завдяки руху діафрагми. При видиху рука опуститься. Одночасно з перевіркою руху діафрагми перевіряється і рух м'язів живота, які працюють ритмічно і збігаються з рухами діафрагми при вдиху і видиху. Таким же чином повинна працювати діафрагма і черевні м'язи в положеннях стоячи і сидячи. Перевірка покаже вам переваги і недоліки вашого фізіологічного дихання.

Для формування та розвитку вокального дихання можна запропонувати кілька вправ, які застосовуються починаючи з найбільш ранніх етапів опанування естрадного співу.

Вправа 1. Для того, щоб відчувати нижні ребра і їх рух при диханні – руки ставимо трохи вище пояса, обхоплюючи нижню частину ребер (виходить своєрідний капюшон і включається в дихальну роботу ще й спина). Вдих на рахунок 1,2 і вільний видих зі звуком, додаючи і змінюючи емоцію на кожен видих: «Ах!» (емоція захоплення) або «Ех!» (Емоція розчарування), або «Ух!» (Емоція радості, емоційного піднесення).

Вправа 2. Вдих через ніс на рахунок 1,2 («нюхаємо квіти»), на 3,4,5,6 видих через рот («насолоджуємося ароматом»).

Вправа 3. Вдих (на раз, два) і видих на звук «Ч» (з емоцією «тихіше») до 20 разів (поки не закінчиться дихання). Варіантом є використання на звук «Кш» (з відповідною емоцією).

Вправа 4. Беремо вдих, як в попередніх вправах на рахунок 1,2 і робимо короткі видихи на звук «Ф» (з емоцією «Фу!»). При цьому також звертаємо увагу на витрату видиху (багато коротких видихів) і роботу м'язів діафрагми.

Вправа 5. Найприродніше функціонує наше дихання під час сміху. Відчуємо, як і де напружуються м'язи черевного преса, нижньої частини спини (поперек), живіт подається вперед.

Вправа 6. Тепер покладемо руку на живіт для контролю дихання і зробимо повільний вдих, рахуючи про себе до чотирьох. Не затримуємо дихання, повільно видихніть, знову рахуючи до чотирьох. Відчуємо, як живіт надувається при вдиху і здувається при видиху. Якщо рухи живота погано відчутні, спробуємо виконати цю вправу, нахиливши корпус вперед і поклавши руки на поперек. На вдиху має відчуватися розширення цієї частини спини. При кожному наступному вдиху-видиху збільшуємо рахунок на одиницю (п'ять, шість, сім тощо).

Вправа 7. Активний видих. Розітріємо м'язи, чергуючи швидкі вдихи-видихи відкритим ротом. Придивіться, як здіймаються боки у собаки, яка дихає висолопивши язика, і ви зрозумієте, чому дана вправа носить назву «собачка». Цю вправу корисно виконувати перед дзеркалом. Сядьте на стілець, спершись на його спинку і розслабте плечі і шию. Виконуючи вправу, стежте, щоб плечі не піднімалися.

Вправа 8. Одним із суттєвих недоліків дихання є нерівномірність видиху. Голос звучить поштовхами, тремтить і гойдається. Тренуючи рівний видих, ми закладаємо основи рівного звучання голосу.

Попередньо видихнувши, зробимо різкий вдих носом, пославши повітря в живіт. Зі звуком ТЦ-Ц-Ц ... повільно видихаємо повітря крізь зімкнуті зуби. Щоб повітряний стовп був рівномірним і не хитався, необхідно після вдиху залишити м'язи живота (прес) напруженими, а сам живіт круглим, як м'ячик. Намагайтеся підтримувати напругу, поки вийде все повітря. Поступово необхідно продовжувати виконання цієї вправи від 20-30 секунд до однієї хвилини.

Під час співу використовуються специфічні м'язи, які не працюють в повсякденному житті. Тому качати прес чи вдаватися до іншого роду вправ для їх тренування недоцільно. Допоможуть заняття йогою, лікувальна дихальна гімнастика і плавання. Діафрагмове дихання повинно бути доведено до автоматизму: дихайте «животом» в метро, на навчанні і прогулянці. Характерні помилки: постійне «задирання» або сіпання плечей під час вдиху – ознака ключичного дихання, навмисне випинання живота і неприродне його втягування або інша незручність в диханні означає, що вправа виконується неправильно. Діафрагмовий тип дихання є максимально природним і корисним для всього організму. Цей тип дихання звичайний для професійних співаків, спортсменів, лекторів і ораторів. Він є складовою частиною лікувальної гімнастики, йоги, східних єдиноборств. Так дихають тварини, так і ви дихали в ранньому дитинстві, поки ознаки цивілізації у вигляді різних фізіологічних комплексів не привели до закріплення неправильного досвіду. Не забувайте на початковому етапі під час співу постійно класти руку на живіт для контролю дихання. Надалі корисно використовувати щільний широкий гумовий пояс. Він допомагає контролювати дихання і трохи ускладнює навантаження на м'язи, виконуючи функцію тренажера.

2.2. Звукоутворення в системі розвитку виконавської майстерності естрадного співака

Вокальне виконавство значною мірою можна розглядати як мистецтво акторського перевтілення, що у своїх кращих проявах базується на величезному досвіді розвитку цього виду мистецтва і свідчить про гармонійне поєднання традицій та новаторства. Фізіологія звукоутворення у співаків різних вокальних технік відрізняється функцією

імпедансу (акустичним спротивом ротоглоткової порожнини), який залежить від положення гортані.

Французький вчений, дослідник голосоутворення, Рауль Юссон запропонував класифікувати типи вокальних технік за величиною сили акустичного опору ротоглоточного каналу співака: техніка сильного та слабкого «імпедансу» (від лат. «Impeditio» – перешкода) – зворотній акустичний опір, в якому перебувають голосові складки з боку ротоглоточного каналу і проміжні типи. Академічна оперна техніка співу належить до техніки сильного імпедансу, завдяки якій забезпечується гранична ефективність звучання голосу за інтенсивністю, а оскільки естрадний співак використовує звукопідсилювальну апаратуру, інтенсивність співочого голосу менше 80 Децибел, тож естрадні співаки користуються технікою слабкого імпедансу. Тип вокальної техніки, а відповідно й сила, величина імпедансу, на думку Р. Юссона, залежить від основних ротоглоточних положень – рівня гортані, положення язика, поведінки піднебінної «фіранки», форми розкриття рота, тембру, інтенсивності звуковидобування.

Естрадному співу притаманне мовленнєве або нейтральне положення гортані на відміну від пониженої позиції гортані в академічному вокалі, що обґрунтовується багатьма фахівцями, зокрема С. Рігсом, який розробив методику «SLS» «Speech Level Singing» («спів у мовній позиції»).

Таке положення гортані відображається в характеристиках тембру голосу співака і може слугувати орієнтиром вірного голосоутворення. Поділяємо висновок І. Яник, що «естрадний вокал виник шляхом поєднання двох вокальних технік: академічної і народної, тому естрадний звук має усереднені характеристики. В ньому відсутня надлишкова насиченість, сконцентрованість, зібраність і заокругленість як в академічному вокалі, але немає і затисненого, первісного, необробленого звуку народного співу». Інші митці вважають естрадний спів варіантом народної манери співу. Естрадні співаки, на їх думку, співають природньо-мовленнєвим звуком, хоч і без грудного звучання.

Ротова порожнина відіграє значну роль у формуванні вокально-мовленнєвих якостей співу і впливає на силу імпедансу. Відкриття рота по вертикалі, яке притримує розтягнення губ вбік, притаманне академічній манері. Для естрадної манери співу типовим є горизонтальне відкриття рота, відкрита манера співу на «співацькій посмішці»

(верхні зуби відкриті, кути губ дещо підняті квадратними м'язами щік). Звук має формуватись в наближеній вокальній позиції разом з пошуком найкращої якості і рівності звучання, бути достатньо округленим порівняно з народною манерою. Активна робота артикуляційного апарату при співі впливає на формування вокальних голосних і чіткість вимови, що є дуже важливим показником вокальної техніки. Для формування і вирівнювання голосних в естрадній манері застосовують фонему «е» округлої з мовленнєвою стабільною позицією гортані.

У співі музика органічно пов'язана з текстом. Тобто фонаційний апарат співака одночасно має вирішувати два завдання. Як мовленнєвий апарат він забезпечує фонетичну розбірливість звуків мови, а як музичний інструмент – визначає необхідний тембр кожного голосного звуку співацького діапазону. Таким чином, вокальна мова виконує музично-емоційну та вербально-семантичну функції. Перша несе в собі інформацію про якісні акустико-фізіологічні параметри голосу (особливості тембрального забарвлення, висоти звука, динаміки, тощо). Вербально-семантична функція забезпечується дикцією (від лат. *dictio* – вимова) – розбірливістю, ясністю вокального тексту. Вона є засобом донесення текстового змісту твору, складовою художньої виразності в розкритті музичного образу. Гарна дикція виконавця сприяє розумінню значення слів без додаткових зусиль, і цим полегшує сприйняття музики.

На відміну від академічної манери, у якій тембральні і технічні характеристики голосу можуть превалювати над завданням донесення поетичного тексту, в естрадному виконавстві вербальна складова може домінувати над музичною. Текст пісень несе головне інформаційно-естетичне навантаження. Це відображається в синтезі слова і музики. Посилення засобів мовленнєвої виразності в естрадному співі суттєво розширило діапазон виконавських прийомів. В дискурсі розкриття художнього образу співаками можуть застосовуватись шепіт, скандування, речитатив та інше.

Академічний співак в якості фінального звукового результату використовує акустичні особливості того приміщення, де відбувається виступ. Тобто звукові коливання голосу а певних акустичних умовах набувають особливих характеристик. В акустично-підготовленому приміщенні голос набуває об'єму, насиченості, «соковитості», політності тощо.

В естрадному виконавстві використовується звукопідсилююча апаратура, тому для виступу не так важлива акустика приміщення. Співак використовує тільки свій внутрішній резонанс. Якість зовнішнього резонатора регулюється штучними параметрами технічних засобів, тому голос естрадного співака повинен мати максимум обертонів вже на початку голосоутворення. Застосування техніки обумовлює відмінності у зоровому та слуховому сприйнятті виступу публікою. На відміну від академічного виконання, глядач формує уявлення про якісні параметри голосу через роботу звукопідсилювального обладнання. Тобто якісний звук естрадного співака залежить не тільки від виконавця, але і від майстерності звукорежисера.

Естрадний спів як вид техніки зі слабким імпедансом має ряд особливостей звукоутворення серед яких мовленнєве або нейтральне положення гортані, дикційна виразність, використання звукотехнічної апаратури, без використання якої естрадне виконавство втрачає значну частину виражальних засобів та можливостей.

Отже, фізіологія звукоутворення в вокально-виконавських жанрах відрізняється імпедансом (функція акустичного опору ротоглоточної порожнини співака), який, в свою чергу, залежить від положення гортані при співі. В естрадному співі існують особливі вокальні прийоми. Це спів на придыху, речитація у мовному регістрі, лемент (крик), шепіт, підкреслено ритмізоване дихання, які практично відсутні в академічному співі. В умовах активних, нерідко – танцювальних рухів на сцені, виникають особливі вимоги до дихання, що потребує навичок утримання великої кількості повітря та особливої техніки його розподілу. Оскільки естрадній техніці співу притаманний слабкий імпеданс, вона обумовлює обов'язкове застосування у виконавстві звукопідсилювальної техніки.

Доречним буде зазначити, що задля професійного співака в повній мірі необхідне поєднання навичок класичної постановки голосу та естрадного співу. За умови використання звукопідсилювальної апаратури, що застосовується на естрадних концертах чи при роботі у студійному просторі, традиції співу *bel canto* не лише не стануть на заваді, а й навпаки, матимуть продуктивний характер.

Мікрофон є одним з найважливіших компонентів роботи естрадного співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним

звук і його поданням слухачській аудиторії. Причому невірним буде твердження щодо недостатньої важливості даної навички. Жоден співак, який не працював зі звукопідсилювальною технікою, не зможе це зробити з першого разу. «Звук, що подається співаком в мікрофон, тепер доводиться розглядати скоріше як сигнал, який є джерелом, що збуджує коливання мембрани мікрофону. Кінцевий звук виходить в результаті проходження джерела звуку через електричні ланцюги цілого ряду звукоперетворюючих приладів. У результаті звук голосу співака на виході завжди дещо відрізняється від вхідного сигналу.

У результаті технічної обробки звуку голос співака може стати як кращим, так і гіршим. Поділяємо висновки Н. Дрожжиної, що при роботі із мікрофоном виникають додаткові вимоги до дикції, артикуляції, професійне користування мікрофоном передбачає вміння направляти його під потрібним кутом, тримати на достатній відстані від губ, відчувати його як продовження співочого апарату, як засіб подачі чистого посиленого голосу.

Треба зазначити, що спів у естрадній манері має ряд специфічних вимог, які висуваються перед виконавцями. Так, задля урізноманітнення, з метою надання необхідної експресії при виконанні творів, що відносяться до поп-музики, використовуються різні вокальні прийоми – штробас, йодль, гроулінг, субтон тощо. Вони пов'язані зі специфічними прийомами подачі звуку та його оформленням в процесі вокалізації. Манера естрадного співу зазвичай називається «відкритою», на противагу академічній манері. А. Арутюнова зазначає, що «в естрадному вокалі застосовується напівприкрита манера співу, для якої характерні артикуляція в мовній позиції та піднесена форма м'якого піднебіння. Саме така манера оберігає голос від перевтоми і робить процес ведення звуку природним».

Вокальні техніки розрізняються рівнем високої співацької форманти – одним з об'єктивних показників академічного професійного голосу. Саме ступінь її інтенсивності в спектрі звуку визначає найважливіші естетичні та вокально-технічні якості голосу. Рівень високої співацької форманти у майстрів академічного співу набагато вищий, ніж у естрадних та народних виконавців. Зауважимо, що високі показники високої співацької форманти пов'язані з резонансом надгортанної порожнини, яка утворюється лише при академічній

техніці співу завдяки зниженню гортані та утворенню в вокальній практиці так званого «купола».

Аналіз системи зворотного зв'язку, за допомогою якого виконавець отримує інформацію про акустичні параметри свого голосу, є найважливішою проблемою професійної якості співу. Відсутність зворотного зв'язку або його хибне трактування можуть погіршити виконання. Тож якісний вокальний звук естрадного співака залежить не лише від самого виконавця, але і від майстерності звукорежисера та технічних характеристик звукопідсилювальної апаратури, що використовується.

Отже, естрадний вокал посідає проміжний щабель між академічним і народним. Якщо в сфері академічного та народного співу виконавці працюють у межах усталеного канону, то метою естрадного співака є пошук характерного, самобутнього забарвленого тембру, що легко впізнається.

Методичні розробки західних педагогів-вокалістів базуються на зарубіжних музичних традиціях, які формувалися значний історичний проміжок часу, тому значно відрізняються від навчальних програм для виховання молодих популярних співаків мистецьких закладів України.

Традиційно еталонною вважається техніка співу, заснована на канонах класичної вокальної школи. При цьому базовими критеріями професійного голосоутворення виступають чистота співочого звуку, його легкість, дзвінкість, «помітність», темброва насиченість, чіткість і розбірливість дикції. Одночасно з цим голос співака повинен володіти достатнім рівнем потужності, зважаючи на необхідність озвучування великих приміщень (оперних та концертних залів) без використання будь-якої звукопідсилюючої техніки.

Серед методичних проблем варто акцентувати те, що зміст багатьох наукових праць з вокального мистецтва спрямовано виключно до класичної вокальної спадщини та вокально-методичних традицій і якісна сторона співацького голосу розглядається в рамках академічної вокальної школи в контексті «еталонного» звучання класичного голосу. Естрадний вокал, який не «вписується» в ці «норми», вимушено залишається без теоретичного обґрунтування і методичного супроводу з боку науковців вітчизняної мистецької освіти, дослідження яких базуються на класичних стандартах у співацькій підготовці.

Потрібно зазначити, що при опануванні майстерності співу є ряд вимог, які будуть спільними при використанні будь-якої манери. Їх можна поділити на вокально-технічні та музично-естетичні. До вокальної техніки належить співацьке дихання, використання резонаторів при співі, здійснення плавного переходу від одного регістру до іншого. Сучасний співак та музикознавець В. Юшманов зазначає про певні вимоги, що висуваються до голосу співака. Це поєднання значного динамічного рівня, який би поєднувався з м'якістю, тембральною барвистістю та одночасно рівним звучанням по всьому діапазону «Голос повинен бути яскравим, польотним і разом з тим – м'яким, тембрально наповненим».

В.Ємельянов, авторитетний педагог і дослідник шляхів розвитку співацьких голосів, звертає увагу на суттєві відмінності естрадного співу від академічного і в своїх дослідженнях чітко визначає, що «всупереч думці і не дивлячись на уявну простоту, правильному естрадному співу навчитись набагато складніше. Естрадний звук більш відкритий та природній, а домогтися цього часом буває дуже складно через звичку штучного посилення і неправильного розуміння вокалу як такого. Тому такий естрадний спів є більш майстерним, В. Ємельянов навіть називає його «ювелірним».

У зв'язку з великим попитом у молоді на практичні фахові поради і досвід західних дослідників вокального виконавства, який вже довгий час перебуває в умовах постійного експерименту та ефективно використовується в вокальній індустрії, актуальним є розвиток методичного забезпечення розвитку вітчизняної вокальної галузі. Застарілі методи вокального навчання повинні змінитися на більш сучасні і конкурентоспроможні.

На сучасному етапі розвитку науки про співацький голос існують кілька теорій голосоутворення: міоеластична, біомеханічна, нейрохронаксічна, мукоондуляторна та ін., досить докладно описані в ряді праць різних авторів. Згідно з однією з теорій, голос утворюється завдяки вібраціям голосових зв'язок унаслідок «боротьби» підзв'язочного тиску з еластичністю голосових м'якушів. Інша теорія, не заперечуючи чиннику еластичності голосових зв'язок, доповнює трактування причин замикання голосової щілини наявністю ефекту Бернуллі (елементарний ефект із сфери аерогідродинаміки), що створює негативний тиск у місці звуження голосового тракту на рівні джерела

звуку. За нейрохронаксичною теорією, голосові зв'язки вібрують не пасивно під впливом напору повітряного струменю, а активно зі швидкістю імпульсів з центральної нервової системи, що надходять зі звуковою частотою по руховому нерву гортані. Однак жодна з цих теорій не може з достатньою повнотою пояснити всі загадки функціонування голосового апарату людини.

Для нас було важливим виділити ті постулати наукових і методичних досліджень співацького голосоутворення, які б дозволили підвести підґрунтя під технологію роботи з естрадними голосами в практичну площину.

Участь у зміні товщини і форми голосових складок беруть ларингеальні (гортанні) м'язи. Здатність слизової оболонки виконувати хвилеподібні рухи, що відповідають частоті виробленого тону, набувається шляхом вокального тренування. Ці хвилеподібні переміщення слизової оболонки можна порівняти з брижами на поверхні води під час легкого вітру: якщо вітер дмухатиме нерівномірно, поривчасто, то на поверхні води утворюються своєрідні завихрення, здатні призвести до хаосу у хвилевому процесі. Подібно до цього в співі важливо, щоб фонаційний видих був економним і рівномірним, і щоб перший поштовх повітряного струменю починався з м'якої атаки.

Важливу роль у голосоутворенні відіграють парні щиточерпалоподібні м'язи, що складаються із зовнішньої і внутрішньої частини, і кріпляться широкою основою на внутрішній поверхні щитовидного хряща. Волокна зовнішніх частин кріпляться за бічні краї хрящів і при скороченні утримують їх у зімкнутому положенні. Волокна внутрішніх частин складають власне голосові м'язи і фіксуються до еластичного краю голосових складок, будучи їх частиною.

Головною умовою правильного співу є оптимальна свобода м'язів голосового апарату, зокрема й слизової оболонки. Тверда атака звуку неминуче провокуватиме появу непотрібних м'язових затисків, і порушуватиме гармонічність хвилеподібних переміщень слизової протягом усього фонаційного видиху. Саме тому при співі необхідно використовувати в основному м'яку атаку звуку. М'яка атака звуку – це не розслаблене і в'яле звукоутворення, а, навпаки, активний, але дуже тихий, інтонаційно точний й обережний дотик до звуку, який потім одразу ж наповнюється енергією, як при швидкому посиленні

звуку. Таким чином, при такому біомеханізмі фонації голосові складки відіграють пасивну роль. Їхні рухи підпорядковані законам аеродинаміки; мускулатура складок бере участь у фонації лише завдяки своїй еластичності і тонусу, а не активним розміреним рухам.

Отже, можна стверджувати, що удосконалення вокальної функції в процесі навчання пов'язане з формуванням умовно-рефлекторних механізмів на рівні вищої нервової діяльності за активної участі слуху.

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 надзв'язковому та підзв'язковому просторові. Тому при формуванні звуку необхідно тримати горло вільним, широко відкритим. Відповідно, 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 та розбіжних поглядів, зокрема, на положення гортані при співі та положення овалу рота, він може відкриватися як по вертикалі, так і по горизонталі. 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 шії, то гортань може зміщуватися ввєрх 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.

Відносно природи голосоутворення, цілком очевидно і зрозуміло, що йдеться про скорочення різних груп м'язів, зокрема й, власне, голосового апарату. Як і будь-які інші м'язи, вони можуть активізуватися в результаті нейрогенного поштовху, тобто потоку імпульсів,

які йдуть до них спеціальним нервовим каналом. Однак це не виключає значення повітряного стовпа у коливанні голосових складок, тобто міоеластичного компонента у голосоутворенні. При цьому основні параметри повітряного потоку визначаються роботою дихальної системи, і, відповідно, у кінцевому рахунку, мають також нейрогенне походження.

Ще раз підкреслимо, що, незважаючи на те, що теоретичні відомості не завжди освоюються майбутніми співаками (через помилкове уявлення про їх складність і «далекість» від співацької творчості), здобувач вищої освіти, який навчається співу і вокальний педагог повинні володіти необхідним мінімумом знань про голос, рівень яких відповідає сучасній науці. Лише в такому разі вони зможуть розібратися в тому, що в методиці викладання співу є раціональним, а що менш доцільним, що головним і що другорядним, що є причиною, а що наслідком.

Цікавим для нашого розуміння теоретичного обґрунтування процесу співацького голосоутворення став аналіз дослідження із спектрального аналізу фонаційних якостей голосу, які є надзвичайно необхідними у вокальній педагогічній практиці і поширені в зарубіжній технології роботи з голосами естрадних виконавців, але не є поширеним явищем в Україні. В останні роки з'явилася можливість здійснювати комп'ютерну обробку голосу, що використовує численні програми, такі, як SoundForge, WaveLab, SONAR та інші, які дають змогу аналізувати поточний спектр звуку та його похідні характеристики, зокрема розподіл енергії між складовими спектру і поточну висоту звуку. Отримані в результаті комп'ютерного аналізу спектру можна подати у вигляді двовимірного і тривимірного зображень або у вигляді звичайного графічного представлення.

Комп'ютерний аналіз з подальшою візуалізацією звукового образу дає можливість об'єктивно оцінити якість звучання співочого голосу. На спектрограмі педагог (або здобувач вищої освіти) може визначити той чи інший спосіб звукоутворення, виокремити в звуковому образі голосу межі співочих формант, визначити міру нерівномірності голосних за тембром і динамікою як на звуковому рівні, так і на різних ділянках діапазону голосу, а також визначити точність звуковисотного інтонування, що дасть можливість здійснювати математичну обробку

його основних акустичних показників, а також здійснювати порівняльний аналіз різних образів звучання голосу. Усе це дає змогу активізувати процес навчання у початкуючих педагогів і самих здобувачів вищої освіти, а також оцінювати ефективність тієї чи іншої методики навчання. Зокрема естрадним виконавцям знання основ комп'ютерного аналізу співочого голосу допоможе більш грамотно працювати в студії звукозапису і творчо підходити до питань акустичної обробки голосу, що є обов'язковою умовою сучасної роботи співаків і звукорежисерів.

Комп'ютерний аналіз фонограм співочого голосу потрібен не лише як інструментальний метод наукових досліджень співочого голосу, а й як технічний засіб навчання. Класи, обладнані спеціальною технікою, дають змогу педагогу та здобувачу вищої освіти швидше освоювати навички співу і тим самим інтенсифікувати навчальний процес.

Сучасні комп'ютерні технології у сфері акустичного аналізу голосової функції людини дають змогу отримати уявлення про спектральний склад звуків співочого голосу. Так, нормальному звучанню голосу відповідає спектр, який має більш розгорнуту шкалу гармонічних складових, ніж це було прийнято вважати за результатами акустичного аналізу з допомогою спектроаналізаторів старого зразка. У спектрі голосу професійних співаків можна нарахувати більше 40 гармонік у діапазоні до 20 кГц.

При співі субтоном чи фальцетом кількість гармонік у спектрі зменшується, висока співоча форманта може бути виражена слабо. Однак хороша комп'ютерна обробка голосу може призвести до посилення будь-яких частот спектру і тим самим покращити акустичне звучання голосу співака.

Дослідження спектрального складу голосу професійних співаків допомагає зрозуміти біомеханізм різних способів звукоутворення, що робить можливим цілеспрямовано управляти якістю звучання голосу в залежності від художнього завдання виконання твору. Вміння використовувати різні способи звукоутворення розширює репертуарні і художньо-виконавські можливості співаків.

2.3. Вокальне інтонування як запорука виконавської майстерності естрадного співака

Українська естрадна пісня – це значна частина вітчизняної музичної культури, а отже, через цей цілком демократичний жанр переломлюються особливості національного музично-історичного розвитку в цілому. Особливо яскраво це проявляється в його інтонаційній природі.

Головними «компонентами» інтонаційного складу вітчизняної пісенної естради можна впевнено вважати народну пісню, міський романс та музику професійної традиції.

В умовах сьогодення естрадні співаки в своїй творчості спираються на величезне різноманіття вітчизняних і зарубіжних досягнень. Все це робить, з одного боку, можливим, а з іншого – навіть обов'язковим освоєння ними універсальних вокальних навичок, які могли б забезпечити виконання будь-якого твору, незалежно від епохи і стилю. Різноманіття вимог, які ставляться сьогодні до співаків-професіоналів, викликає необхідність у вокальних педагогів створення особливої методики, яка змогла б забезпечити підготовку естрадних вокалістів для виконання художніх завдань, що відповідають цим вимогам.

Аналіз останніх досліджень з даного питання вказує, що одна з актуальних проблем вокальної музичної освіти – розширення науково-методичної бази для здійснення педагогічного керівництва з навчання естрадному співу. З цього випливає, що, працюючи з початківцями над освоєнням естрадного пісенного репертуару, вокальним педагогам потрібно знати особливості звуковидобування і технік, що використовуються в естрадному співі. Оскільки мистецтво естрадного співу в нашій країні є порівняно молодим і все ще знаходиться в стадії становлення, зупинимось на розгляді цього питання більш детально, беручи до уваги те, що його основними інтонаційними витоками, як уже зазначалося, є народний спів і академічний вокал.

Серед основних характеристик українського традиційного співу слід виокремити такі:

- використання двох регістрів – грудного і головного;
- відкритий спосіб звуковидобування;
- потужна подача, велика динаміка;

- значна обмеженість агогіки (аж до відсутності);
- відсутність вібрато;
- не завжди досить виразні артикуляція і дикція.

До основних характеристик академічного вокалу можуть бути віднесені такі:

- обов'язкове використання трьох регістрів: грудного, мікстового з переважанням головних обертонів (медіума) і головного;
- прикритий спосіб звуковидобування;
- спосіб подачі і динаміка, що визначаються конкретними художніми завданнями;
- широке застосування агогіки;
- обов'язкове використання вібрато;
- більш-менш виразні артикуляція і дикція.

А тепер розглянемо основні характеристики естрадного співу:

- обов'язкове використання трьох регістрів: грудного, мікста і головного, при цьому звуковидобування здійснюється в основному в мікстовому регістрі з переважанням грудних обертонів;
- напівприкритий спосіб звуковидобування;
- спосіб подачі і динаміка дуже різноманітні (від субтону до вокального крику);
- обмежене використання вібрато (тільки на протяжних звуках ближче до їх завершення);
- чітка дикція і артикуляція;
- використання різноманітних вокальних технік (гроул, скрім, субтон тощо).

Таким чином, при порівнянні окреслених характеристик стає очевидним, що на формування естрадного співу вплинули як народний, так і академічний способи звуковидобування.

З точки зору вокальної педагогіки це видається дуже важливою обставиною, оскільки сучасні вокальні твори, написані для естради, часто вимагають застосування різних технік, характерних як для народного, так і для академічного співу, що робить необхідним і важливим неодмінне опанування базових технічних прийомів зазначених видів вокалу. Незважаючи на те, що естрадний спів відрізняється як від академічного, так і від народного, для правильного використання голосу майбутнім естрадним співаком

необхідно освоїти всі основні співочі навички (правильна позиція, опора звуку тощо). Однак акцентувати, що, як уже зазначалося раніше, однією з основних характеристик естрадного співу є тип звуковидобування, найбільш наближений до розмовної мови.

Характеризуючи основні інтонаційні витоки вітчизняної естрадної пісні, необхідно згадати ще один, а саме джазовий вокал. Тенденція до збагачення інтонаційного словника української естрадної пісні за допомогою інтеграції елементів джазового співу очевидна і легко з'ясовна. З'явившись в СРСР в першій половині 20-х років ХХ століття, джаз, безсумнівно, відіграв велику роль в процесі становлення радянської естрадної музики. Ставлення до цього жанру в молодій радянській країні було неоднозначним. Частина критиків розглядала його як канал для проникнення так званої «буржуазної» культури, але разом з тим багато дослідників ставилися до нього доброзичливо, вбачаючи в ньому джерело нових фарб і виразних засобів.

Історія розвитку джазу у нашій країні була аж ніяк не безхмарною, оскільки ставлення радянської влади до цього напрямку в музичному мистецтві було двоїстим. Незважаючи на те що виконувати джаз в радянські часи, як правило, не забороняли, його різко і нещадно критикували. Особливо складний для цього жанру період настав у кінці 40-х років минулого століття під час боротьби з космополітизмом, коли виконавці джазу оголошувалися «безрідними космополітами», а колективи, що виконували сучасну західну музику, піддавалися гонінням. Репресії щодо музикантів припинилися лише з настанням «відлиги», а точніше в кінці 50-х, тим не менше критика на адресу виконавців ще деякий час тривала.

До 50-х років розвиток музичної естради відбувався за двома напрямками – естради та джазу. У 1966 році, з появою на естраді «ВІО-66» – вокально-інструментального оркестру Ю. Саульського – в радянській музичній естраді зароджується новий жанр, що синтезує засоби вокалу і оркестрового виконавства. У 60-х роках відбувається майже повне розмежування естрадної музики і джазу. Естрада стає все більш пісенним, а джаз – все більш інструментальним жанром. У 70-х роках продовжують удосконалюватися вже сформовані колективи, що виконували джазову музику, – оркестри О. Лундстрема, К. Певзнера, І. Вайнштейна, Р. Паулса та ін. Мистецтво джазу стає все більш

звичним для слуху. З приходом «перебудови» сучасне західне музичне мистецтво вже остаточно перестає бути «забороненим плодом». Завдяки все більш потужному впливу засобів масової інформації, а також постійному розвитку і вдосконаленню аудіо- та відеотехніки, така музика стає доступною будь-якій аудиторії. В результаті в країні виросло вже не одне покоління співаків, чий слух, крім усього іншого, виховувався і на зразках джазового вокального мистецтва.

Наразі в системі професійної освіти джазовий вокал в нашій країні цілком може розглядатися як частина естрадного мистецтва, підтвердженням чому можуть бути відділення і кафедри естрадно-джазового вокалу в вітчизняних закладах вищої освіти. Отже, основні характеристики цього виду вокалу в цілому збігаються з основними характеристиками естрадного вокалу. Разом з тим не можна обійти увагою ряд характерних особливостей та рис, властивих безпосередньо джазовому вокалу, серед яких, перш за все, слід виокремити:

- особливі способи інтонування;
- притаманну саме цьому виду вокалу артикуляцію;
- широке використання скет-техніки;
- імпровізацію.

Характеризуючи способи джазового інтонування, необхідно відзначити специфічне інтонування деяких ступенів ладу, а саме III, V і VII, які, на відміну від темперованого ладу, трохи занижені і позначаються як «dirty tones» («нечисті ноти»). Даний лад, який має назву «блюзового», з мінорною терцією, дещо заниженою квінтою і септимою, що не передбачає точної температури. Поряд з цим до джазових способів інтонування належать також бендінг (під'їзд до ноти), гліссандо, рясна мелізматика, свінгування.

Артикуляція в джазовому вокалі має ряд характерних особливостей, що включають певний тип атаки, фразування, вібрато, багато в чому імітують прийоми, властиві інструментальному музичному виконавству.

Скет в джазі – це спеціальний прийом, який представляє імітацію голосом гри на музичних (духових) інструментах. Мелодія в скет-техніці співається за допомогою окремих складів, що не несуть смислового навантаження.

Імпровізація – невід'ємна частина джазового вокального мистецтва. Саме за ступенем володіння майстерністю імпровізації, яка здійснюється в основному за допомогою скет-техніки, часто визначається рівень кваліфікації джазового співака.

У той час як головним завданням в процесі постановки голосу в народній і академічній манері на думку багатьох педагогів, є знаходження якогось звукоідеалу, основне завдання естрадного співу полягає в розкритті свого власного оригінального тембру, свого характерного звуковедення і легко впізнаваної манери виконання.

Як приклади можна навести творчість Мадонни, вокал якої важко назвати ідеальним; вельми небагатими вокальними даними від природи наділений Стінг. Однак ми любимо їх зовсім не за ідеальний голос, а за щось особливе, завдяки чому впізнаємо цих виконавців з найперших нот.

Таким чином, для того щоб домогтися успіху і знайти свою оригінальну манеру співу, необхідно оволодіти досить широким діапазоном технічних прийомів. З огляду на ту обставину, що в естрадному вокалі поєднуються техніка та академічного вокалу, і народного співу, і ряд специфічних прийомів, характерних власне для естрадного вокалу, постає питання про створення нової методики навчання естрадному співу, заснованої на взаємодії даних видів вокального мистецтва. М. Муратов, зазначає: «Сьогоднішня пісенна естрада трансформувалася в складову частину шоу-бізнесу, який, в свою чергу, являє собою могутній економічний комплекс, збирає навколо себе потужні фінансові потоки. Однак ми вважаємо, що в цих умовах нестримне копіювання західного зразка, особливо американського, не кращим чином відбивається на вітчизняній культурі і мистецтві». Справедливість цього твердження складно оскаржити. Як уже згадувалося, національна інтонаційна система української народної музики пройшла тривалий шлях свого становлення, формування та еволюційного відбору. Її самобутність, неповторність і своєрідність музичного стилю лягли в основу творчості вітчизняних професійних композиторів. Таким чином, вікові традиції народної і професійної пісенної культури в нашій країні і понині знаходять відображення у творчості вітчизняних композиторів-піснярів, і при навчанні естрадному вокалу їх необхідно враховувати.

Отже, вагомою складовою розвитку основ виконавської майстерності естрадного співака є напрацювання вокального інтонування.

«Інтонування – усвідомлене відтворення музичного звуку голосом або на інструментах». У своєму навчальному посібнику К. Плужніков також зазначає про те, що постановка голосу рідч проста і загадка її можливості розв'язання лежить в трьох сферах: хороше дихання, сила мускулатур, звідси влада над рухом гортані.

«У сукупності всі органи, які беруть участь в голосоутворенні утворюють так званий голосовий апарат. До його складу належать: ротова і носова порожнина з підрядними порожнинами, глотка, гортань з голосовими зв'язками, трахея, бронхи, легені, грудна клітка з дихальними м'язами і діафрагмою, м'язи черевної порожнини. Це периферичний відділ голосових органів. Їх центральний відділ складає нервова система: відповідні нервові центри в головному мозку з руховими і чутливими нервами, що з'єднують ці центри з усіма органами, які беруть участь у голосоутворенні».

Гортань – це група хрящів, зв'язок і м'язів, яка знаходиться у верхній частині дихального горла (трахеї) і працює як окремий вузол. Всередині гортані знаходяться її основні м'язи – голосові зв'язки. Звук з'являється при взаємодії голосових зв'язок і потоку повітря. Коли легені подають повітря на закриті зв'язки – створюється тиск. Коли зв'язки не можуть стримувати цей тиск – вони розкриваються. Потім закриваються, і так раз за разом. Цей процес називається вібрацією. Потім звук проходить через резонаторні порожнини і видозмінюється.

Фізично низькі звуки відчуваються так, що вони йдуть з грудей – звідси і «грудний» голос. Високі звуки – з голови, звідси «головний» голос.

Для розвитку «сили маскулатур» були створені вокальні вправи. Сет Ріггс, американський викладач вокалу, розробив свою методику, основна ідея якої – «спів у мовній позиції» – коли гортань знаходиться в тому ж положенні, як і під час промови.

Сет Ріггс так зазначає про дихання: «Дихання під час співу – досить розслаблений процес. Вам не потрібно спеціально працювати над ним, якщо у вас правильна поза і немає тенденції піднімати груди і плечі, щоб зробити неглибокий вдих. Тим більше не потрібно робити вправи

для зміцнення м'язів дихальної системи – діафрагма, міжреберні і черевні м'язи досить сильні, щоб задовольнити ваші вокальні потреби».

На початкових етапах формування навичок естрадного вокального виконавства дуже важливі вправи для координації голосових м'язів. Однак А. Дамарська згадує про те, що різним стилям вокалу відповідають різні вправи.

При навчанні інструментальному виконавству, коли початківець грає мелодію, йому радять «проспівати» її про себе, щоб звучання мелодії було схоже на спів. При навчанні вокалу – зворотне: початківцю радять уявляти, що він відтворює вокальну партію на музичному інструменті, щоб звучання мелодії було більш «інструментальним». Голос співака розглядається як такий же музичний інструмент.

Слід акцентувати увагу на те, що в вокальному виконавстві немає якихось жорстких формул, і при роботі з початківцями – майбутніми естрадними співаками слід орієнтуватися виключно на їх індивідуальні відчуття. О. Павліщева в своїй праці «Методика постановки голосу» вказувала на те, що велика і нелегка задача вокальної педагогічної та хормейстерської практики полягає в тому, щоб максимально очистити вокальну термінологію від всього зайвого, адже чим ясніше і простіше формулювати основні принципи вокалу, тим краще їх розумітимуть і тим більших результатів можна буде досягти в роботі зі співаками.

Не можна вимагати від співака-початківця, наприклад, якимось певним чином опускає гортань під час виконання вправ. Заняття вокалом – дуже індивідуальний процес. Викладачеві слід виробити в початківця набір особистих асоціацій, при яких відбувається правильне звуковидобування.

Зауважимо, що вправи слід виконувати з хорошою вокальною подачею, динаміка «f». Для цього зв'язки повинні бути щільно зімкнуті під час співу, щоб через них не проходило «зайве» повітря і не травмувало їх. Можна виробити у початківця відчуття щільного змикання зв'язок за допомогою простого прийому: запропонувати йому покликати знайому людину, голосно крикнувши кудись у далечінь (наприклад, через закриті вікно). Наше тіло не дозволить нам нашкодити самим собі, тому ніякої небезпеки для зв'язок прийом не представляє, а відчуття можна отримати вже на першому занятті. Не варто також забувати про те, що збільшення гучності звуку відбувається

не за рахунок підвищення тиску повітряного струменя, а за рахунок правильного використання резонаторів. Все приходить з досвідом – потрібні асоціації виробляються в учня в процесі занять.

Відзначимо, що для різних стилів естрадного вокального виконавства будуть характерні різні стильові вправи (наприклад, для рок-вокаліста – вправи на «розщеплення»; для виконавця поп-музики – володіння субтоном тощо), однак починати з них не має нікого сенсу, для непідготовленого вокаліста вони виявляться складними, відповідно слід почати з вправ на координацію вокальних м'язів.

Коли у майбутнього естрадного співака з'явилися асоціації і простежується тенденція до правильного відтворення вправ, можна переходити до роботи над твором. Розбір твору – це великий багатоплановий процес, при якому є кілька різних підходів. Однак він найчастіше містить у собі такі моменти, як розучування тексту пісні, розбір мелодії по нотах, підтримка однієї вокальної позиції протягом усієї пісні, грамотне фразування. Для початку не варто брати твори, в яких є дуже великі інтервали і скачки. Твір має підходити учневі по вокальному діапазону. Важливо, щоб твір подобався здобувачу вищої освіти, адже тоді мотивації для занять у нього буде набагато більше.

Грамотний добір твору – запорука успіху не тільки вокальної складової номера, але і сценічної. Дуже важливо, щоб твір підходив за «типажем» виконавця. Так само важливо ще на стадії вибору твору «придумати» концертний номер.

Ознайомившись з будовою голосового апарату, механікою відтворення вокального звуку і розглянувши методику Сета Рігтса «Спів в мовної позиції» можна зробити висновок, що вправи для координації голосових м'язів на початкових етапах є важливими моментами у підготовки концертного номера з початківцями – естрадними співаками. У розумінні завдань підбору вокальних вправ важливо вибрати ті вправи, які підійдуть для будь-якого естрадного вокаліста, незалежно від його стильової спрямованості. Закріплення правильного звуковидобування в початківця відбувається методом асоціацій. Коли у того, хто навчається простежується тенденція до правильного виконання вправ, можна переходити до розбору відповідного для нього твору і підготовці концертного номера. Підготовка концертного номера з початківцями має на увазі під собою розвиток навички інтонування,

постановку голосу того, хто навчається, розуміння вокальних прийомів і жанрів, заняття з педагогом і самостійно, грамотний вибір пісні і її аналіз (текстової та мелодійної складових), вибір доречних засобів сценічно-театральної виразності.

Часто правильному співу заважають м'язові затиски, зайва напруга окремих груп м'язів, їх дискоординація. Пропоновані вправи допоможуть правильно організувати роботу м'язів. Перш за все слід подбати про правильну поставу: спина пряма, плечі розправлені і дещо опущені вниз, голова знаходиться в середньому положенні. Не варто задирати голову вгору – це зайво напружує гортань і голосові зв'язки. Працюйте ритмічно.

Вправа 1. Шия розслаблена. М'які рухи голови по колу в праву і ліву сторони.

Вправа 2. М'яко опускаємо нижню щелепу вниз, потім повертаємо на місце. Виконувати м'яко, обережно. Правильне положення нижньої щелепи можна знайти, відкривши рот на максимальну ширину, а потім трохи послабивши м'язи.

Вправа 3. Губи витягнуті в трубочку, виконують рухи вліво-вправо, обертання по колу вперед-назад і вліво-вправо.

Вправа 4. Язик приймає різні форми: згортається в трубочку, приймає форму ванночки / піднімаються бічні стінки і кінчик язика / або вітрила / рот відкритий, язик торкається верхнього неба якнайдалі від передніх зубів.

Якщо у вас не виходить виконати всі вправи, – не впадайте у відчай. Цілком достатньо, якщо ви обмежитеся регулярним виконанням найпростіших. Намацайте на гортані кадик – найширше місце. Обережно візьміть його двома пальцями і простежте за його рухами під час позіхання. Кадик опускається вниз. Треба навчитися фіксувати цей стан під час співу. Це і називається вокальним позіханням. Опущена, а отже – вільна і трохи розширена гортань сприяє гарному природному виходу звуку. Відсутність зайвої напруги на гортані – запорука творчого довголіття виконавця. Але не треба насильно тягнути гортань вниз і тим більше тримати її руками. Правильне її відкриття досягається тільки відчуттям позіхання. Відкриємо рот перед дзеркалом і постараємося «показати горло

лікарю» – опустити корінь язика, підняти м'яке піднебіння з маленьким язичком і сказати «А», відкриваючи задню стінку глотки.

Неправильно: язик стоїть горбом, закриваючи прохід в горло, м'яке піднебіння ніби лежить на язичку. Правильно: горло відкрито, язик вільно лежить, майже торкаючись кінчиком нижніх зубів, м'яке піднебіння підняте. При цьому зберігаються відчуття зафіксованого позіхання.

Малорухлива піднебінна фіранка / м'яке піднебіння / і язик заважають виходу вільного звуку. Він стає плоским, гугнявим. Наступні вправи тренують рухливість м'якого піднебіння, язика і гортані.

Вправа 5. Відкриємо рот. Різко виштовхуємо язик назовні з таким прискоренням, щоб назад він ніби «застрибнув» сам. Уявіть собі жабу, що ловить комашку. Намагайтеся доторкнутися язиком до підборіддя. Рот відкритий, не смикається і не закривається, щелепа розслаблена. На початковому етапі можна притримувати себе за підборіддя.

Працюйте ритмічно в зручному темпі до відчуття легкої втоми м'язів гортані. Слідкуйте, щоб в кожній вправі діяла тільки потрібна група м'язів. Навчіться диференціювати роботу окремих м'язів вокального апарату і довільно ними управляти. Слідкуйте за диханням, поставою, що не напружуйте плечі, шию.

В сучасних умовах розвитку технологій для естрадного співака доступне програмне забезпечення (зокрема, на портативних пристроях), яке допоможе опанувати різні складові виконавської майстерності, зокрема, точність інтонування. Таких програм досить багато, тому наведемо лише деякі приклади.

«Erol Singer's Studio» містить 72 уроки для співаків. При регулярному використанні програми покращується дихання, інтонування, розширюється діапазон і вокальна гнучкість.

Програма містить кілька уроків, інтерактивні зображення, щоб наочно показати, як співати правильно, а також зручний календар занять. Програма сумісна лише з iOS.

«Sing Sharp» – програма, яка в ігровій формі навчає точно інтонувати і розвиває музичний слух. Програма дозволяє записувати результати для відстеження прогресу. Технологія Sing Sharp «Що бачиш, те і співаєш» відображає точність співу в режимі реального часу. Різні рівні занять доступні незалежно від ступеня підготовки.

«SwiftScales» – програма для вокалістів різних рівнів підготовки, що дозволяє навчитися розспівуватися, точно інтонувати і тренувати голос. Програма має зрозумілий інтерфейс, майже необмежену кількість варіантів навчання, професійно записані аудіо-семпли і повний контроль сесій в режимі реального часу, окрім того програма містить вправи для новачків і відео-уроки для використання програми.

«Vox Tools» розроблено в співпраці з сертифікованими тренерами з вокалу, щоб допомогти користувачеві навчитися користуватися своїм голосом. Програма містить: навчальний розділ з програмами, створеними викладачами вокальної техніки, з безліччю звукових прикладів; інструмент для досвідчених співаків і викладачів вокальної техніки, за допомогою якого можна створювати свої власні вправи; додаткові інструменти, такі як персональний диктофон і віртуальне фортепіано.

«Vocalizzo Lite» – програма для розспівування та тренування голосу, що містить: вправи на розспівування, візуалізація висоти інтонованого звуку під час виконання вправи. Вправи у «Vocalizzo Lite» відтворюються лише в межах голосового діапазону користувача, групуються за потребами користувача, є можливість прискорити або уповільнити темп будь-якої вправи.

Однак жодне програмне забезпечення не зможе замінити систематичні заняття з викладачем – фахівцем з естрадного співу. Саме тому наразі напрацьовано значну кількість різних «дистанційних засобів», які, однак, мають доволі низьку ефективність. Апробовані вправи, які доцільно використовувати для розвитку вокального інтонування та голосу співака загалом вміщено у додатку Б.

2.4. Подолання недоліків артикуляції як складова розвитку виконавської майстерності естрадного співака

В основі співу лежить слово, текст. Спів, в якому не можна розібрати слів, втрачає сенс. Співак вкладає всю виразність свого голосу, перш за все, в слова, які він вимовляє. Чим краще у співака дикція, тим цікавіше його слухати, а самому виконавцю гарна дикція значно полегшує спів. Чіткість вимови слів під час співу залежить від гнучкості, пружності, рухливості і великої тренуваності так званих «органів артикуляції»,

тобто тієї частини голосового апарату, яка формує приголосні і голосні звуки. Робота артикуляційних органів, спрямована на утворення звуків мови, називається артикуляцією.

До органів артикуляції належать: 1) нижня щелепа, 2) язик, 3) піднебінна фіранка, 4) губи, 5) гортань, 6) задня стінка глотки (зів), 7) голосові зв'язки. Головна умова для хорошої роботи органів артикуляції – ненапружене, вільне положення гортані і всієї навколишньої мускулатури. Так само негативно діють на дикцію всілякі гримаси і спотворення лицьових м'язів. Звичайний недолік початківців вчиться співу – млявість органів артикуляції. Початківець не вміє відкривати рот, тобто керувати своєю нижньою щелепою. А між тим, нижня щелепа повинна володіти великою рухливістю. Всю роботу над органами артикуляції зручніше контролювати за допомогою дзеркала. Початківець має твердо усвідомити, що, контролюючи себе в дзеркалі, він протягом місяця досягне таких успіхів, яких ризикує ніколи не досягти іншим шляхом. На нижніх нотах першої голосової октави рекомендується відкривати рот нешироко, тобто опускати нижню щелепу лише настільки, щоб було повністю видно язик, а за ним м'яке піднебіння. З підвищенням звуку щелепу повинна опускатися нижче, розширюючи і збільшуючи цим резонуючі порожнина рота. Потім, на крайніх верхніх нотах порожнина рота повинна бути збільшена, зменшена або змінена, вже виходячи з індивідуальних якостей голосу і його звучання. Рух легкого позіхання відкриває зів і розширює хід з гортані в рот. Саме такий стан щелепа і зів повинні приймати під час співу.

Відомо, що «А» – найгучніший голосний, «І» – найтихіший. Ця «різна гучність» голосних пов'язана з фізіологічними умовами їх формування, зокрема, з різним ступенем розкриття рота. Різні голосні в мові для свого виголошення з однаковою гучністю вимагають різної величини підзв'язочного тиску. Тиск зростає, а гучність зменшується від голосного до голосному в такій послідовності: «А» – «О» – «У» – «Е» – «І». Будучи більш гучними, голосні «А» і «О» легше сприймаються.

Пристаюючи до навколишнього звукового середовища, освоюючи мову, початківець, природно, раніше і легше має опанувати вимову більш гучних голосних «А», «О», «У». Не випадково найперші дитячі «слова» містять, як правило, саме голосні фонемі «А» і «В»: «ау», «агу», «ава», «мама», «тато», «баба», «на-на» тощо. Очевидно, що в

постановці голосу матимуть місце ті ж закономірності, оскільки позначається попередній мовний досвід. У співі початківців «різна гучність» голосних особливо помітна.

Багаторічна практика вказує, що освоєння навичок вокалізації голосних «А», «О», «У» для початківця значно полегшено в порівнянні з вокалізацією голосних «Е» і «І». З огляду на особливу складність вимови (артикуляції) співочого голосного «І», а також практичну легкість і корисність вокалізації «У», запишемо ряд співочих голосних таким чином: «У» – «О» – «А» – «І» – «Е». Саме в такій послідовності треба пропонувати початківцям опанування різних голосних у співі, маючи на меті досягнення повноцінного тембру при невимушеному звуковидобуванні.

Спочатку освоюються найпростіші в вимові, більш гучні і більш «стійкі» голосні «У», «О», «А» та їх поєднання. Далі до них «підключаються» важчі і «нестійкі» – «І», а потім – «Е». Ще пізніше освоюються поєднання самих голосних «І», «Е». Такої послідовності роботи над голосними важливо дотримуватися, особливо на початковому етапі навчання постановки голосу.

Загальною для всіх голосних звуків ознакою, що відрізняє їх артикуляцію від артикуляції всіх приголосних звуків, є відсутність перешкод на шляху повітря, що видихається. Виниклий в гортані звук в надставній трубці посилюється і сприймається у вигляді чистого голосу без домішки шумів. Звук голосу, як було сказано, складається з основного тону і цілого ряду додаткових тонів – обертонів. У надставній трубці відбувається посилення не тільки основного тону, але і обертонів, причому в повному обсязі обертони посилюються однаково: в залежності від форми порожнин, які резонують, головним чином порожнини рота і частково глотки, одні діапазони частот посилюються більше, інші – менше, а деякі частоти і зовсім не посилюються. Ці посилені діапазони частот, або форманти, і характеризують акустичні особливості різних голосних.

Таким чином, кожному голосному звуку відповідає особливе розташування активних органів вимови – язика, губ, м'якого піднебіння. Завдяки цьому один і той же звук, що виник в гортані, набуває в надставній трубці, головним чином в порожнині рота, характерну для того чи іншого голосного забарвлення. У тому, що особливості звучання голосних залежать не від звуку, який виник в гортані, а тільки від

коливань повітря в відповідно до встановленої ротової порожнини, можна переконатися шляхом простих дослідів. Якщо надати порожнині рота ту форму, якої вона набуває при проголошенні того чи іншого голосного, наприклад «А», або «У», і в цей час пропускати через рота струмінь повітря або клацати пальцем по щоці, то можна ясно почути своєрідне звучання, цілком чітко нагадує відповідний голосний звук. Форма порожнини рота і глотки, характерна для кожного голосного, залежить в основному від стану язика і губ. Рухи язика вперед і назад, більше чи менше його підняття до певної частини неба змінюють обсяг форм порожнини, яка резонує. Губи, витягаючи вперед і округляючись, утворюють отвір резонатора і подовжують порожнину, що резонує.

Артикуляційна класифікація голосних будується з урахуванням:

1) участі або неучасті губ; 2) ступеня підйому язика; 3) місця підйому язика. Ці підрозділи відрізняються такими ознаками:

1) голосні «О» та «У», при проголошенні яких губи випинаються вперед і округлюються, називають губними (від лат. «Labium» – «губа»); в утворенні інших голосних губи активної участі не беруть, і ці голосні називають нелабіалізованими;

2) при проголошенні голосних язик може в більшій чи меншій мірі підніматися до неба; розрізняють три ступеня підйому язика: верхній, середній і нижній. До голосних верхнього підйому належать «І», «У», «И»; при середньому підйомі язика утворюються голосні «І» і «О»; до нижнього підйому належить лише один голосний – «А»;

3) місце підйому язика залежить від переміщень язика вперед і назад; при проголошенні одних голосних язик просувається вперед, так що за коренем язика залишається великий простір, кінчик язика впирається в нижні зуби, середня частина спинки язика піднімається до твердого піднебіння; голосні, утворені при такому положенні язика, називають голосними переднього ряду; до них належать «І» та «Е».

При утворенні інших голосних язик відсувається назад, так що за коренем язика залишається лише невеликий простір, кінчик язика відсунутий від нижніх зубів, задня частина спинки язика піднімається до м'якого піднебіння; голосні, утворені при такому положенні язика, називають голосними заднього ряду; до них належать «О» і «У». Голосні «А» та «І» за місцем підйому язика займають проміжне положення, і їх називають голосними середнього ряду; при проголошенні голосного «І»

вся спинка язика високо піднята до твердого піднебіння; голосний «А» вимовляється без підйому язика, тому його можна вважати по відношенню до місця підйому нелокалізованим.

Відмінною особливістю артикуляції приголосних є те, що при їх утворенні на шляху видихається струменя повітря в надставній трубі виникають різного роду перешкоди. Долаючи ці перешкоди, повітряний струмінь виробляє шуми, які і визначають акустичні особливості більшості приголосних. Характер звучання окремих приголосних залежить від способу утворення шуму і місця його виникнення. В одних випадках органи вимови утворюють повне змикання, яке силою розривається струменем повітря, що видихається. У момент цього розриву (або «вибуху») виходить шум. Так утворюються вибухові приголосні. В інших випадках активний орган вимови лише наближається до пасивного, так що між ними утворюється вузька щілина. У цих випадках шум виникає в результаті тертя повітряного струменя об краї щілини. Так утворюються щілинні, інакше фрікативні (від лат. «Fricare» – «терти»), приголосні.

Якщо органи вимови, які утворили повну змичку, розмикаються не миттєво, шляхом вибуху, а шляхом переходу змикання в щілину, то виникає складна артикуляція з проривним початком і щілинним закінченням. Така артикуляція характерна для утворення змично-щілинних (злитих) приголосних, або афрікати.

Повітряний струмінь, долаючи опір на своєму шляху органу вимови, може привести його в стан вібрації (тремтіння), в результаті чого виникає своєрідний переривчастий звук. Так утворюються вібранти або вібрант.

При наявності повного змикання в одному місці надставної труби (наприклад, між губами або між язиком і зубами) в іншому її місці (наприклад, з боків від язика або позаду опущеного м'якого піднебіння) може залишатися вільний прохід для повітряного струменя. У цих випадках шуму майже не виникає, але звук голосу набуває характерного тембру і помітно приглушається. Приголосні що утворюються при такій артикуляції, називаються змично-прохідними. Залежно від того, куди прямує повітряний струмінь – в порожнину носа або в порожнину рота, змично-прохідні приголосні поділяються на носові і ротові.

Особливості характерного для приголосних шуму залежать не тільки від способу його утворення, а й від місця виникнення. Як шум вибуху, так і шум тертя може виникати в різних місцях надставної труби. В одних випадках органом вимови, що створює змичку або щілину, є нижня губа, і, відповідно, приголосні, які виникають при цьому називаються губними. В інших випадках активним органом вимови є язик, і тоді приголосні називаються язиковими.

При утворенні більшості приголосних до основного способу артикуляції (змичка, звуження, вібрація) може приєднуватися додаткова артикуляція у вигляді підйому середньої частини спинки язика до твердого піднебіння, або так званої палаталізації (від лат. «palatum» – «піднебіння»). Акустичним результатом палаталізації приголосних є їх пом'якшення.

В основі класифікації приголосних лежать такі ознаки: 1) участь шуму і голоси; 2) спосіб артикуляції; 3) місце артикуляції; 4) відсутність або наявність палаталізації, інакше кажучи – твердість і м'якість.

Приголосні, що утворюються за допомогою голосу і при слабо вираженому шумі, називають сонорними. До їх числа належать: «М», «М'», «Н», «Н'», «Л», «Л'», «Р», «Р'».

Сонорні приголосні протиставляються всім іншим приголосним, які називаються гучними. На відміну від сонорних вони утворюються за участю досить сильних шумів.

Шумові приголосні, в свою чергу, діляться на дві групи. Одна група – приголосні, утворені без участі голосу, за допомогою одного лише шуму. Вони називаються глухими; при їх проголошенні голосова щілина розкрита, голосові зв'язки не коливаються.

Інша група – приголосні, утворені за допомогою шуму і в супроводі голосу. Вони називаються дзвінками; більшість гучних приголосних становить пари глухих і дзвінких («П – Б», «Ф – В», «Ш – Ж» тощо). Непарними глухими є приголосні «Х», «Х'», «Ц», «Ч», «Щ», а непарним дзвінким – один приголосний «Й» (йот).

За способом артикуляції, тобто за способом утворення перешкоди між активними і пасивними органами вимови, приголосні діляться на п'ять груп.

Галасливі приголосні утворюють три групи:

- 1) змичні або вибухові: «П», «П'», «Б», «Б'», «Т», «Т'», «Д», «Д'», «К», «К'», «Г», «Г'»;

- 2) щілинні або фрікативні: «Ф», «Ф'», «В», «В'», «З», «З'», «С», «С'», «Х», «Х'», «Щ», «Щ'», «Й» (йот);
- 3) змично-щілинні (злиті), або афрікати: «Ц», «Ч».

Сонорні приголосні за способом артикуляції діляться на дві групи:

- 1) змично-прохідні: «М», «М'», «Н», «Н'», «Л», «Л'». З числа змично-прохідних приголосні «М», «М'», «Н», «Н'» є носовими, а приголосні «Л», «Л'» ротовим;
- 2) тремтячі або вібранти: «Р», «Р'».

За місцем артикуляції приголосні, перш за все, діляться на дві групи в залежності від активного органу вимови, який бере участь в їх утворенні, а саме на губні і мовні.

Губні приголосні в свою чергу діляться на дві групи в залежності від пасивного органу, щодо якого артикулює нижня губа:

- 1) губно-губні або двохгубні: «П», «П'», «Б», «Б'», «М», «М'»; при проголошенні цих звуків утворюється смичка між нижньою і верхньою губами;
- 2) губно-зубні: «Ф», «Ф'», «В», «В'»; тут нижня губа артикулює щодо верхніх різців, утворюючи з ними щілину.

Язичні приголосні в залежності від пасивного органу по відношенню до якого артикулює мову, діляться на п'ять груп:

- 1) мовно-зубні: «С», «С'», «З», «З'», «Ц», «Т», «Т'», «Д», «Д'», «Н», «Н'», «Л», «Л'»; при проголошенні цих звуків передня частина язика разом з його кінчиком артикулює щодо верхніх різців, утворюючи з ними змичку або щілину;
- 2) мовно-альвеоларні: «Р», «Р'»; ці приголосні утворюються в результаті вібрації переднього краю язика у альвеол верхніх різців;
- 3) мовно-передньонебні: «Ш», «Ж», «Ч», «Щ»; при проголошенні цих приголосних передній край або передня частина спинки язика утворює змичку або щілину з передньою частиною твердого піднебіння;
- 4) мовно-средньонебні: «К'», «Г'», «Х'», «Й»; ця група приголосних утворюється шляхом змикання або зближення середньої частини спинки язика з середньою частиною неба;
- 5) мовно-задньопіднебінні: «К», «Г», «Х»; при утворенні цих звуків задня частина спинки язика артикулює щодо м'якого піднебіння і задньої частини твердого піднебіння, утворюючи тут змичку або щілину.

Палаталізовані приголосні (тобто приголосні, утворені за допомогою описаної вище додаткової артикуляції, що полягає в піднятті середньої частини спинки язика до твердого піднебіння) називають м'якими на відміну від непалаталізованих, або твердих приголосних. Більшість приголосних складають пари твердих і м'яких. Непарними твердими приголосними є «Ж» і «Ц», непарними м'якими – «Ч» і «Й».

Під дикцією розуміється ясна і чітка вимова всіх звуків рідної мови з правильною їх артикуляцією при чіткому і виразному проголошенні слів і фраз. Чітке і ясне вимовляння слів забезпечується за рахунок правильної артикуляції кожного звуку, і, перш за все, вміння в процесі мовлення вільно і досить широко відкривати рот. Якщо рот відкривається погано – звуки вимовляються ніби крізь зуби. Для розвитку рухливості м'язів нижньої щелепи, вміння досить широко відкривати рот в процесі мовлення використовуються спеціальні вправи.

Отже, дикція (від грец. – «вимова») - це ясність, зрозумілість, виразність слова.

Прийнято розрізняти три види вимови: побутова, сценічна мова та співоча мова. Співоча вимова ближче до сценічної мови, проте, між ними є істотна відмінність. Голос у мові характеризується нестійкістю окремих тонів, а в співі найбільша увага приділяється співочому тону, вимова ритмічно суворо організована, дихання більш тривале, ніж у мові, і підпорядковане вимогам музики.

Специфіка співочої дикції полягає в нейтралізації голосних, тривалому витримуванні звуку на голосних; в швидкій вимові приголосних з віднесенням їх усередині слова до подальшого голосного.

Найбільш частими недоліками при співочій вимові є:

- 1) нечітка вимова закінчень слів, що ускладнює розуміння тексту;
- 2) низьке інтонування приголосних, в результаті чого виникають «під'їзди», *glissando* на початку звуку. У співі приголосні потрібно вимовляти на висоті голосних, до яких вони примикають. Роботу над літературним текстом потрібно починати з осмислення значення тексту, знаходження логічних центрів, ударних слів.

Як ударні слова в тексті можуть виступати:

1. Знайоме і нове слово (поняття). Знову посипалися постріли.
2. Протиставлення. Хотіла простягнути праву, а несподівано простягнула ліву долоню.

3. Порівняння. Закружляв в чистому небі, як птах.
4. Багатослівне поняття. Великий український народний поет Шевченко.
5. Підмет і присудок. Відлетіли граки. Граки відлетіли.
6. Родовий відмінок (визначення). Склянка води.
7. Пояснювальні слова при дієсловах. Анчар, як грізний вартовий.

Логічні паузи необхідні для правильного сприйняття думки. Доречні паузи надають фразі логічну стрункість. Розділові знаки визначають місце пауз.

Особливості співочої дикції. До особливостей співочої дикції належать розспів і декламації. Розспів – співуче виконання тексту, трактованого на узагальнено-емоційній основі. Особливого значення набуває мелодія, яка підпорядковує собі тематичний матеріал.

Декламація – вимова, наближена до розмовно-мовних інтонацій. Літературно-текстова основа виражена більш яскраво: вона не тільки визначає загальний зміст і характер вимови, а й диктує більш конкретний – музичний образ.

Крайніми проявами цих двох напрямків є вокалізація – спів на голосних звуках і скоромовка – виконання тексту в дуже швидкому темпі і, як правило, в одноманітному ритмі з переважанням однакових дрібних тривалостей, що представляє особливу складність в дикційному сенсі.

Голосні і приголосні звуки не завжди вимовляються в поєднанні так, як пишуться або як звучать окремо. В українській мові дуже важливим є питання про правильний наголос у слові, оскільки він може падати на різні склади. Ударний склад лише один. Одні ударні голосні переходять в інші голосні, наприклад, «О» = «І» = «А», інші звучать як поєднання 2-х голосних: «Я» = «Як», треті вимовляються неясно.

Склади розрізняються по наголосу:

- 1) ударний – склад на який падає наголос;
- 2) предударний – склад перед ударним;
- 3) заударний – склад, що йде за ударним.

[А] – вимовляється під наголосом з широко відкритим ротом (чапля, рано, краса).

[А] – без наголосу. Якщо з нього починається слово або закінчується – прослуховується ясно (аршин, кавун, старий, мотузка).

[А] – в складах заударних після «Ч», «Щ» вимовляється неясно, як умовний «Б».

[О] – як «О» (прямий) вимовляється тільки під наголосом.

[О] – без наголосу вимовляється як «А».

[у] – у всіх випадках вимовляється однаково (губи витягнуті вперед): удар, буря, буран.

[И] – завжди вимовляється однаково, швидко: «житло».

[Е] – завжди вимовляється однаково, відкрито, глибоко: «цей», «екіпаж».

Як відомо, співочий звук формується на голосних, в них виявляються всі якості голосу. Голосні мають звучати однаково вокально, зберігати тембральну спорідненість. Зміна голосних відбувається плавно, при спокійному, стійкому стані гортані. З відомих різновидів вокального звуку в академічному співі застосуємо округлий, прикритий звук, вирівняний на всьому діапазоні голосу. У сучасній вокальній педагогіці під прикритим звуком мається на увазі деяке затемнення тембру шляхом перебудови верхніх резонаторів. Якщо округлення звуку здійснюється за рахунок куполоподібної форми м'якого піднебіння, то прикриття проводиться через розширення нижньої частини глотки. З проблемою округлення і прикриття звуку пов'язаний момент вирівнювання, згладжування регістрів, оскільки при змішуванні головного і грудного звучання голос набуває рівності на всьому діапазоні. Артикуляція голосних не має впливати на стійке положення гортані під час співу. Слова необхідно вимовляти вільно, але не мляво. Особлива увага звертається на округлення звуків, прилеглих до меж регістра. Перехідні звуки слід прикривати. При зміні голосних змінюється форма нижньої частини глотки. Так, на голосному [У] вона розширена, звук має темне забарвлення. На [А] глотка звужена, звук тяжіє до світлого відкритого тембру. Голосні [О], [Е], [И] є проміжними між [У], [А]. З метою досягнення прикриття окремих голосних рекомендують співати [А] з призвуком [О], [И] – з призвуком [И], [Е] – з чітким переходом на прикрите [Е]. При звуком [У] рекомендується користуватися обережно. Розставивши голосні в поступовому порядку їх більшою чи меншою відкритості, починаючи з найбільш відкритою, ми отримаємо такий ряд: «А», «О», «Е», «И», «И», «У» (голосні «Я», «Є», «Ю» протягнуті бути не можуть і переходять в «А», «О», «У»).

Голосний «А» займає середнє положення між дзвінкими і глухими голосними, легко піддається округленню. При його проголошенні ротоглотковий канал набуває найбільш правильну форму рупора, положення гортані близьке до співочого. Через всі ці якості «А» часто застосовується як основний голосний звук для вироблення вокального звучання. Він допомагає краще за інші голосні звільнити артикуляційний апарат, виявити природний тембр голосу, є гучним голосним.

Голосний «І» – найбільш дзвінкий з усіх голосних звуків. Він налаштовує на головне резонування, допомагає зібрати і наблизити звук, застосовується при глухому, затемненому фоні звучання. При проголошенні «І» гортань піднімається, тому він протипоказаний при затиснутому, горловому тембрі. У зв'язку з тим, що форманта цього голосного близька до високої співочої форманти, вона допомагає посиленню останньої на інших голосних; сприяє створенню активної атаки. Голосний «І» утворюється при значному скороченні голосових складок, активізує їх змикання і тому показаний при сипі, особливо якщо цей призвук присутній як залишкове явище мутації.

Голосний «У» є найбільш «темним» і глибоким, малозвучним, тому він не застосовується при поглибленому і глухому загальному тлі звучання. При проголошенні цього звуку більше, ніж на всіх інших голосних піднімається м'яке піднебіння, розширюється ротоглоточна трубка. «У» активізує голосові складки, значно стимулює роботу губ, наводить на відчуття прикриття в верхньому регістрі чоловічих голосів. Цей голосний активізує м'яке піднебіння, губи і голосові складки. Допомагає подолати пласке, надмірно близьке звучання. Широко застосовується в вокальній роботі, тому що допомагає вирівняти звучання всіх голосних на різних ділянках діапазону.

Голосний «И» в сенсі артикуляції незручний для співу. Його артикуляція пов'язана з напруженою кореня язика і тому він може викликати збільшення затиску горла і горлових призвуків. Якщо врахувати, що голосний «И» в українській мові близький до «І», являє собою своєрідний варіант цього голосного, то і в співі, наближаючи звучання «И» до «І», можна зменшити незручність його артикуляції.

Голосний «Е» в артикуляційному сенсі не завжди зручний. Доцільно застосовувати його у випадках, коли голос звучить на цьому голосно-

му краще, ніж на інших. У низьких чоловічих голосів голосний «Е» буває зручний при формуванні головних звуків. Він сприяє активній атаці.

Існують і складні голосні (йотовані): «Е», «Є», «Ю», «Я», які являють собою поєднання голосних «Е», «О», «У», «А» з напівголосними «Й». «Є» = «Й» + «Е», «Ю» = «Й» + «У», «Я» = «Й» + «А».

При співі йотованих голосних перший звук миттєво змінюється іншим, що тягнеться. Необхідно стежити, щоб після швидкої зміни артикуляції з «І» «короткого» на основний голосний не спотворювалося звучання останнього. Застосування йотованих голосних сприяє створенню більш зібраного, близького, яскравого і високого звучання відповідних простих голосних звуків, а також сприяє активізації голосових складок в момент атаки. При скутості ці голосні слід застосовувати обережно.

Не треба забувати, що вся робота над постановкою голосу і окремих частин вокального апарату повинна виходити від звуку, підкорятися звуку, а не звук – постановці частин апарату. При злегка опущеній щелепі початківець має вільно вимовляти основні голосні: «А», «Е», «І», «О», «У». Невеликі складності з голосною «І» мають швидко пройти.

Коли щелепа звикне до необхідного стану, вже значно легше не вдаючись до штучних заходів відкривати рот ширше, піднімаючись до верхніх нот. Під час співу відкривати рот потрібно в такий спосіб: при арпеджіо на звук «А» на нижній ноті рот лише злегка відкривається, на наступній – з дуже невеликою зміною в сторону широти, на третій він відкривається помітно ширше, і, нарешті, верхня нота співається з більш розширеним ротом.

Особливість надставної труби голосового апарату людини в порівнянні з надставною трубою язичкового музичного інструменту полягає в тому, що вона не тільки посилює голос і надає йому індивідуальний відтінок (тембр), але і служить місцем утворення звуків мови. Одні частини надставної труби (порожнина носа, тверде небо, задня стінка глотки) нерухомі і називаються пасивними органами вимови. Інші частини (нижня щелепа, губи, язик, м'яке піднебіння) – рухливі і називаються активними органами вимови. При русі нижньої щелепи відбувається відкривання або закривання рота. Різноманітні рухи язика і губ змінюють форму порожнини рота, утворюють в різних місцях ротової порожнини змички або щілини. М'яке небо, піднімаючись і

притискаючись до задньої стінки глотки, закриває вхід в ніс, опускаючись – відкриває його.

Діяльність активних органів вимови, яка називається артикуляцією, забезпечує утворення звуків мови, тобто фонем. Акустичні особливості звуків мови, що дозволяють відрізнити їх один від одного на слух, обумовлені особливостями їх артикуляції.

Своєчасно не виправлені недоліки вимови звуків можуть залишитися на все життя. Недоліки мови закріплюються, і люди, звикаючи до них, часом їх не помічають. Іноді вважають, що виправити недоліки вимови звуків і інших дефектів мовлення в дорослому віці неможливо. Це – помилкове твердження. Приклавши деякі зусилля, можна поліпшити свою мову і усунути дефекти звуковимови. Щоб виробити гарну дикцію, необхідно, перш за все, зміцнити м'язи язика, губ і нижньої щелепи, налагодити правильне мовне дихання. Для цього використовуються спеціальні вправи:

- 1) «шпага» - при зімкнутих губах добре відкрити рот, язиком «колоти» щоки;
- 2) для розкріпачення нижньої щелепи використовувати голосний «А» і склади з ним;
- 3) для активізації губ – вправи з губними приголосними «Б», «П», «М», з голосними «О», «У», «І» (дуже добре поєднання «І-У»);
- 4) при млявості мови – склад «Ля» (увага на кінчик язика), склади з приголосними «Р», «Н», «Ч»;
- 5) корисно виразно читати текст твору в заданому музичним матеріалом ритмі;
- 6) твори з активним вимовою попередньо проспівувати на склади «Бра», «Дри», «Гри» тощо.

2.5. Використання музично-технічних засобів в системі розвитку виконавської майстерності естрадного співака

Використання музично-технічних засобів є невід'ємною складовою сучасного естрадного виконавця. Дуже важливим також є і обладнання з яким артист працює.

Однією з найбільш важливих складових професійної підготовки естрадного співака є оволодіння використанням мікрофону як

сполучної ланки між реальним акустичним звуком голосу співака і його слухачами. Опанування техніки використання мікрофону складається з теоретичного компонента (різновиди мікрофонів, правила роботи з мікрофоном), та методично-практичного компонента (безпосереднє використання мікрофону у репетиційному процесі та концертних виступах з доведенням роботи з мікрофоном до автоматизму, а також розвиток здатності до слухового самоконтролю).

Для співаків-початківців важливе усвідомлення, що мікрофон – це лише прилад, який перетворює звукові коливання у електричний струм, тому він не зробить звучання голосу кращим, а, значною мірою, навпаки, всі недоліки голосу тільки загостряться при використанні мікрофону.

У багатьох методичних джерелах рекомендується на початковому етапі співати без мікрофона, вчитися слухати, чути і контролювати свій голос, навчитися точно інтонувати, зміцнити дихання, і при цьому не відволікатися на мікрофон, однак, на наш погляд, навіть у роботі з початківцями можна використовувати мікрофон для підтримки інтересу до естрадного вокального виконавства. Окрім того, чим більше досвіду використання мікрофону буде накопичено у виконавця, тим швидше розвинеться вокально-слуховий контроль і використання мікрофону набуде напівавтоматичного характеру.

Загальні теоретичні правила використання мікрофону можна узагальнити до декількох основних.

1. Не варто спрямовувати мікрофон в бік акустичних систем, оскільки це може спричинити появу акустичного зворотного зв'язку («feedback»).
2. Мікрофон слід тримати за корпус, а не за «голову» (закриваючи рукою бічну її частину), оскільки це може призвести до спотворення звуку.
3. Мікрофон має стати ніби органічним продовженням руки виконавця і продовженням звукового потоку, відповідно варто «надсилати» звук в центр мембрани мікрофону (що особливо актуально у поєднанні зі сценічним рухом).
4. При виконанні гучних високих звуків потрібно відвести мікрофон далі від рота, а при виконанні низьких тихих звуків (або, нап-

приклад, при використанні прийому «субтон») необхідно наблизити мікрофон (іноді майже торкаючись захисною сіткою губ).

5. Нормальна відстань до мікрофона – ширина долоні, приставленої ребром до губ (окрім випадків використання особливих технік звуковидобування та вокально-виконавських прийомів).
6. У процесі використання мікрофону варто стежити за правильною співочою поставою, свободою корпусу – природне положення руки і ліктя, не підняті плечі. Тримати мікрофон потрібно усією долонею, а не кінчиками пальців, кисть при цьому не має занадто сильно стискатися.
7. Мікрофон потрібно підготувати заздалегідь: якщо на мікрофоні є вимикач – увімкнути після виходу на сцену, за кілька секунд до початку співу мікрофон слід піднести до губ.
8. На довгих і гучних звуках мікрофон не варто віддаляти відразу, краще відвести руку від себе вперед і зафіксувати на певній точці, лише після закінчення співу рука з мікрофоном опускається (але при цьому не спрямовується в бік моніторних акустичних систем).

Серед усього різноманіття мікрофонів, які розрізняються по типу, діаграмі спрямованості, конструкції, призначенню тощо виконавець на сцені має справу, зазвичай, з динамічним вокальним мікрофоном. За способом передачі сигналу вони поділяються на: кабельні та бездротові (останні практично витіснили кабельні, тому що дають велику свободу рухів виконавцю). Радіомікрофони бувають головні (які кріпляться на голові виконавця) і ручні (які виконавець тримає в руках), якими, зазвичай, і працює естрадний співак.

Мікрофон є складним і крихким приладом, для якого достатньо лише одного падіння або удару, щоб його характеристики змінилися в гіршу сторону. Не варто дмухати в мікрофон або стукати по ньому рукою, щоб перевірити працездатність. Це може привести до деформації мембрани і виходу мікрофона з ладу.

Як правило, під час концерту за кулісами є відповідальна особа, в обов'язки якої входить вчасне подання мікрофона черговому виконавцю, однак не завжди він виявляється увімкненим, відповідно, виконавцю необхідно знати, як вмикається мікрофон.

У мікрофонів компанії «Shure» (найбільш поширені) в увімкненому стані повинен світитися індикатор зеленого кольору.

Якщо крім нього світиться ще й червоний, значить, батарея розряджена. У мікрофонів компанії «AKG» індикатор вмикання червоного кольору. Він короткочасно засвічується тільки в момент вмикання мікрофона. Якщо мікрофон незнайомої конструкції, виконавцю варто заздалегідь запитати, як він вмикається.

Акустичний воротній зв'язок («заведення») мікрофона – це виникнення акустичного зворотного зв'язку на певній частоті між мікрофоном і акустичними системами. Щоб уникнути цього, в той час, коли мікрофон не використовується за прямим призначенням (вихід на сцену, поки звучить вступ, програш, відхід зі сцени), його не варто направляти в бік акустичних систем та опускати нижче рівня поясу. В процесі виступу не варто дуже наближатися до моніторних акустичних систем. Якщо зворотній зв'язок все ж утворився, не можна закривати «голову» мікрофона рукою – це лише посилить його. Достатньо швидко відвернути мікрофон від акустичних систем.

Звучання мікрофона значною мірою залежить від його положення відносно рота виконавця. Зазвичай, мікрофони, які використовуються естрадними співаками, мають вузьку діаграму спрямованості (суперкардіоїдну або гіперкардіоїдну). Частотна характеристика значно змінюється з відстанню. Чим далі від губ знаходиться мікрофон, тим менше в звуці низьких частот, які створюють опору звучання, тим різкіше і «пласкіше» звучить голос. Найбільш правильне з точки зору звучання положення мікрофона – майже горизонтальне, з невеликим відхиленням вниз.

Методичний прийом, який можна використовувати з початківцями, щоб домогтися правильного положення мікрофона: запропонувати виконавцю уявити, що нижня частина мікрофона – це ліхтарик, який треба завжди спрямовувати на глядачів. Радіомікрофон може виявитися досить важкою річчю. Під час довготривалого виступу деякі початківці намагаються притиснути лікоть руки, в якій тримають мікрофон, до грудей, оскільки так легше впоратися з вагою, що призводить до неправильного дихання і зміни положення мікрофона. Тому у репетиційному процесі варто контролювати положення руки, у якій виконавець тримає мікрофон.

Правильна «хватка» не дасть мікрофону вислизнути з руки і забезпечить надійну фіксацію потрібного положення. Під час виступу у

деяких виконавців від хвилювання долоні пітніють. Якщо тримати мікрофон не долонею, а пальцями, є великий ризик його впустити.

При співі в мікрофон варто пом'якшувати атаку «вибухових» приголосних звуків «П» і «Б», інакше ці звуки будуть виділятися, а при досить потужному посиленні взагалі будуть сприйматися, як удар (надмірний динамічний діапазон). Окрім того бажано пом'якшувати також «сибілянти» («шиплячі» приголосні «Ш», «Щ», «Ч», та «свистячі» «Ц», «З», «С»). Разом з тим занадто сильне пом'якшення може призвести до поганої розбірливості літературного тексту вокального твору.

Під час виконання необхідно намагатися уникати тертя мікрофона об одяг. Перекладання мікрофона з однієї руки в іншу, якщо цього вимагає постановка, робити варто м'яко і обережно. Пропонуючи глядачам підтримати виконавця оплесками, не варто плескати по мікрофону, достатньо просто зімітувати оплески рухами, не торкаючись при цьому мікрофону.

Естрадному співаку ніколи не варто нехтувати можливостями саундчеку. У процесі правильно проведеного саундчеку можна не лише усвідомити особливості звуку на сцені, розібратися, як мікрофон вмикається, але і узгодити усі аспекти виступу зі звукорежисером. Варто запам'ятати мікрофон, з яким проводився саундчек і перед виступом обрати саме його.

Використання мікрофонів у процесі професійної підготовки естрадних співаків має вагомим значення. Навіть якщо не враховувати можливостей обробки, які надають сучасні технічні засоби звукорежисури, методично-коректне використання мікрофона дозволить значною мірою збагатити вокально-виконавські можливості співака і перетворити його застосування на невід'ємну складову будь-якого естрадного сценічного виступу.

Розглянемо більш уважно звукорежисерський пульти та його складові.

Мікшерний пульти або мікшерна консоль (пульти, мікшер, mixing board, mixing console, mixing desk) – пристрій призначений для змішування (мікшування), обробки і маршрутизації звукових сигналів.

Умовно, мікшерні пульти розрізняються за характером діяльності: концертні, студійні, для радіомовлення тощо. У кожного типу своя специфіка.

В залежності від базових принципів роботи і технологічних особливостей пульти поділяються на аналогові і цифрові. Проте, сьогодні розроблені і компромісні варіанти, наприклад аналоговий пульт, управління яким здійснюється шляхом використання цифрових технологій.

Незважаючи на безліч конкретних технічних рішень, всі мікшерні пульти побудовані на загальних принципах і «архітектурі», розуміння яких дозволяє швидко орієнтуватися в конфігурації звукового тракту.

Розглянемо базову функцію будь-якого пульта – мікшування і регулювання рівня декількох сигналів, коли сигнали від різних джерел узгоджуються між собою.

Кількість звукових доріжок, які потрібно збалансувати, обмежена кількістю каналів мікшерного пульта.

Канали пульта можуть бути монофонічними та стереофонічними. Зазвичай монофонічний канал має два входи, що позначаються *mic* (мікрофонний вхід) і *line* (лінійний вхід), що відрізняються рівнем чутливості і вхідним опором.

Мікрофонні входи професійних пультів мають фантомне живлення зі стандартною напругою 48 вольт, і кнопку його вмикання для кожного каналу окремо, рідше – для групи каналів. Рівні сигналів мають дуже великий діапазон, тому для узгодження рівня сигналу джерела з подальшим трактом на вході каналу присутнє плавне регулювання чутливості входу, зазвичай позначається терміном «Gain», рідше – «Input sensitivity». Крім неї, на рівень сигналу впливає кнопка «Pad», яка послабляє вхідного сигналу на задану величину, зазвичай 20 дБ.

У цій же точці тракту зазвичай знаходиться і перемикач «Mute», що дозволяє повністю відключити канал, але фізично сам перемикач знаходиться в нижній частині каналу пульта, зазвичай над каналним фейдером. За ним у тракті знаходиться обрізний фільтр, рідше – два.

Якщо використовується тільки один фільтр, то це завжди «High Pass Filter» (фільтр високих частот), що обмежує частотний діапазон сигналу знизу. На більш складних пультах є можливість регулювання частоти зрізу, а іноді, навіть крутизни спаду фільтра. На простіших функціях включення фільтра з наперед заданою частотою (зазвичай в

межах 50-100 Гц) і крутизною спаду (зазвичай в межах 12-18 дБ /окт). Рідше зустрічаються варіанти, коли на вході є і фільтр низьких частот – «Lowpass filter».

Далі сигнал надходить на еквалайзер. Еквалайзери пультав можуть бути найрізноманітнішими, від найпростіших дво-смугових з регуляторами високих і низьких частот, до чотирьох і навіть шести смугових повністю параметричних.

Після еквалайзера сигнал надходить на блок динамічної обробки. В аналогових пультах блок динамічної обробки є в кожному каналі, тільки в найдорожчих студійних моделях, в пультах середньої та нижньої цінових категорій він відсутній. У цифрових пультах він є завжди, оскільки програмна реалізація значно дешевше. Також в цифрових пультах є можливість зміни порядку пристроїв обробки в тракту – блок динамічної обробки може бути включений як до, так і після еквалайзера. В аналогових пультах еквалайзер завжди стоїть у тракту до динамічної обробки сигналу. Кожен з каналів обов'язково має регулятор рівня у вигляді каналного регулятора рівня або фейдера («fader»).

Ще одним елементом, обов'язковим для кожного каналу, є розрив ланцюга звукового сигналу (просто «розрив» або «insert»). Він призначений для включення в тракт додаткових зовнішніх пристроїв, що не входять до пульта, тобто додаткового обладнання («outboard equipment»). Розрив, зазвичай, не має елементів управління на пультах, тільки спеціальні роз'єми для підключення зовнішніх пристроїв. Ці роз'єми обладнані механічними розмикачами ланцюга, тому при підключенні зовнішнього пристрою на них автоматично відбувається перекомутація, сигнал проходить через підключений пристрій і повертається в канал пульта.

У пультах середньої та нижньої цінових категорій розриви зазвичай виконані на одному двоканальному гнізді типу TRS («jack»), в яких поєднані не балансні, вхід і вихід розриву тракту. Для підключення необхідний спеціальний кабель, на одному кінці якого є стереофонічний роз'єм типу TRS («jack»), а на іншому – два роздільних роз'єми того типу (TS), який підтримується пристроєм, який потрібно підключити.

У дорогих пультах розриви часто реалізовані на двох роз'ємах, окремо для балансного входу і виходу. При цьому розрив ланцюга відбувається при включенні тільки вхідного терміналу.

Розрив ланцюга каналу для забезпечення функціонування пристроїв може знаходитись до або після еквайзера каналу. В аналогових пультах вибір його положення, зазвичай, відбувається перестановкою переминок на платі каналу всередині пульта. Рідше зустрічається вибір положення розриву до або після каналної обробки спеціальним перемикачем, розташованим на верхній панелі каналу. У цифрових пультах точку розриву в тракті, зазвичай, можна вибрати в спеціальному меню.

І останнім елементом, що входять до складу каналу, є індивідуальний вихід каналу, так званий «direct out». Він дозволяє виводити сигнал каналу на спеціальний вихід, який, при необхідності, дає можливість підключення сигналу з індивідуального каналу пульта до зовнішнього пристрою. Такий вихід, також як і розрив, може перебувати в тракті до еквайзера або після нього. В аналогових пультах його положення в тракті визначається внутрішніми перемичками, а в цифрових – у спеціальному меню. У деяких студійних пультах вихід директ знаходиться після каналного фейдера.

Системи контролю пульта за принципом комутації можна розділити на два типи: деструктивні і не деструктивні.

До не деструктивного типу відноситься принцип «PFL» – «prefader listen», що не змінює сигнал на всіх виходах пульта, крім моніторного, і дозволяє прослуховувати окремо індивідуальне джерело сигналу, що надходить на активний вхід каналу. Такі системи використовуються в концертних та радіомовних пультах, щоб забезпечити можливість прослуховування окремого джерела не перериваючи концерт або трансляцію. Система активується спеціальною кнопкою (зазвичай без фіксації) «PFL», при утриманні якої сигнал, взятий до каналного фейдера (тобто після всієї обробки, використуваної в каналі, включаючи розриви), подається на контрольні монітори і навушники звукорежисера, замість раніше обраного джерела прослуховування. Сигнал на інших виходах пульта не змінюється.

Перевагою такого методу є можливість:

- 1) контролю без зміни сигналу на виході;
- 2) прослуховування сигналу при закритому фейдері;
- 3) точної установки регулятора чутливості для уникнення перевантаження.

Недоліки методу:

- 1) не контролюється положення джерела в стереобазі, сигнали пристроїв, підключених до джерела через «Аух»;
- 2) неможливо також контролювати взаємний баланс кількох джерел.

Цих недоліків позбавлений деструктивний принцип побудови системи контролю, званий «Solo In Place» («SIP»). Його відмінність полягає в тому, що при натисканні кнопки «Solo» (іноді вона називається «SIP») відключаються всі інші канали, крім того, в якому натиснута кнопка. Це дає можливість почути індивідуальний сигнал джерела з повною обробкою, місцем в панорамі і рівнем в міксі. Можливим є прослуховування одночасно будь-якого числа каналів. Для того щоб канал (або група каналів) не відключалась при натисканні кнопки «соло», є можливість відключення будь-якого з каналів від команд системи. Цей режим називається «solo defeat». Це необхідно, якщо на вхід цього каналу надходить сигнал від пристроїв зовнішньої обробки, в цьому випадку ми можемо прослухати сигнал від обраного джерела кнопкою «соло» каналу разом з сигналом пристрою зовнішньої обробки.

Недоліком такого рішення є зміна сигналів на всіх виходах пульта. Сигнал з відключених каналів не надходить ні на виходи головної і групової шини, ні на шини «AUX», тому така система може використовуватися тільки в студійних звукорежисерських пультах. У великих студійних пультах часто співіснують обидві ці системи або є глобальний перемикач режимів роботи системи контролю з деструктивного «SIP» в не деструктивний «PFL».

«Voltage Controlled Amplifier» – підсилювач, керований напругою. Це пристрій, коефіцієнт підсилення якого визначається величиною напруги, що подається на керуючий вхід. У багатьох пультах вищої і середньої цінових категорій такі пристрої використовуються для регулювання рівня сигналу на виходах каналів пульта.

В цьому випадку каналний фейдер управляє рівнем керуючої напруги, що надходить на «VCA», який вже і визначає рівень сигналу на виході каналу.

Така система дозволяє об'єднувати кілька каналних фейдерів в групу з управління, без використання групової шини, даючи можливість регулювати загальний обсяг групи зі збереженням балансу рівнів каналів всередині неї.

Позитивною стороною такого рішення є відсутність групової шини, що подовжує тракт проходження сигналу. Негативною – неможливість спільної обробки цієї групи зовнішніми пристроями. Можливість такого групування в аналогових пультах існує поряд з груповими шинами, а цифрові пульти мають емуляцію подібного режиму – групування декількох фейдерів в групу з керуванням від окремого фейдера, без створення групової шини. Ці керуючі групові фейдери зазвичай знаходяться поруч зі звичайними груповими регуляторами і називаються «VCA group». В аналогових пультах може бути від 4 до 8 таких фейдерів. В цьому випадку у кожного каналного фейдера є спеціальний перемикач, що включає ланцюг управління «VCA» цього каналу до однієї з керуючих груп.

Попри всю різноманітність схем і способів автоматизації роботи пульта, всі вони мають деякі спільні риси.

Автоматизація пульта буває двох видів – статична і динамічна.

Статична автоматизація – це фіксація всіх регуляторів пульта, зроблених в один момент часу. Для того, щоб повернутися до збережених налаштувань, в цифрових пультах досить завантажити відповідний файл. Відновлення збережених параметрів відбувається практично миттєво.

В аналогових пультах відновлення параметрів відповідно до запису статичної автоматизації відбувається вручну. Кожен регулятор повинен бути поставлений в правильне положення відповідно до показань індикаторів системи автоматизації. Ці індикатори показують, в якому напрямку має бути повернений той чи інший регулятор для відновлення його положення на момент збереження. Така система отримала назву «Total Recall». У великих аналогових пультах цей процес може займати кілька годин.

Динамічна автоматизація дозволяє зберігати в пам'яті пристрою рух регуляторів пульта. В аналогових пультах динамічну автоматизацію мають тільки каналні фейдери, всі інші регулятори – тільки статичну. Динамічна автоматизація фейдерів в аналогових пультах зазвичай використовує моторизовані фейдери. Хоча є рішення і без моторизації, коли запам'ятовуються тільки значення керуючих напруг «VCA», а фізичне положення фейдера не відображає величини зміни рівня сигналу на виході каналу. Реальне значення можна побачити на

спеціальному індикаторі поруч з каналним фейдером або на спеціальному дисплеї. Через незручність у користуванні такі системи широкого поширення не отримали.

Управління системами автоматизації є унікальним у кожного з виробників, але можна виділити деякі загальні режими. Кожен з автоматизованих регуляторів має, як мінімум, три режими роботи автоматизації: «read», «write» і «update» (у різних виробників ці режими мають різні назви, усталеної термінології тут немає):

- 1) у режимі «read» регулятор зчитує раніше записаний сигнал системи автоматизації і переміщається відповідно до нього;
- 2) у режимі «write» відбувається запис зміни положення регулятора зі стиранням попередньої інформації;
- 3) у режимі «update» зміна положення регулятора записується без стирання попереднього запису, дозволяючи коректувати вже наявну інформацію системи автоматизації.

Таким чином, музично-технічна підготовка є невід'ємною частиною процесу професійної підготовки сучасного естрадного співака. Цей складний процес передбачає оволодіння основами користування мікрофоном (знання специфічних рис мікрофонів з різними діаграмами направленості, а також різних типів мікрофонів), базовими знаннями з музичної акустики та звукорежисури, пов'язаними з сучасними сценічними умовами, ознайомлення із технічними новаціями в галузі технічного забезпечення виступу на сучасному концертному майданчику тощо.

РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

3.1. Імідж естрадного співака в умовах сучасного шоу-бізнесу

Очевидно, зовнішній вигляд естрадного співака тісно пов'язаний з таким поняттям, як імідж, що, у свою чергу, тісно пов'язане з естрадним мистецтвом. Найбільший досвід практичних і теоретичних досліджень, пов'язаних з іміджем, накопичений в психологічній науці, де імідж визначається, як особливий психічний образ, а діяльність по його створенню в змістовному відношенні як специфічну психологічну діяльність. В межах психології, в тому числі соціальної, політичної, психології реклами, активно досліджуються психологічні механізми формування іміджу, розробляються діагностичні методики оцінки іміджу, відповідних методів, інструментів. Наразі психологія іміджу сформувалася як самостійний розділ психологічної науки, розроблено наукову теорію, предметом якої є імідж як соціально-психологічний феномен.

У соціології категорія імідж визначається як думка, як оцінке судження, яке спирається на процес соціального оцінювання; як соціальний портрет, сукупність властивостей, приписуваних об'єкту рекламою, пропагандою, модою, забобонами, традицією з метою викликати певні реакції по відношенню до нього; як складова частина певної соціальної ролі, тобто як сукупність уявлень, що склалися в громадській думці про те, як повинен вести себе людина відповідно до свого статусу.

Імідж містить у собі:

- 1) роль – стереотипи поведінки, очікувані поведінкові моделі, пов'язані з положенням людини в групі і суспільстві, його статусом;
- 2) статусні символи – зовнішні знаки відмінності, що дозволяють розпізнавати носіїв статусів, одяг (наприклад, уніформа), мова, манери, зачіска, житло, атрибути (наприклад, нагороди, значки);
- 3) статусну ідентифікацію – ступінь того, наскільки людина ототожнює себе з певним статусом, поводить себе і виглядає відповідним чином.

Більшість перерахованих вище дослідників згадують у своїх працях про високе значення категорії «імідж» в сфері музикознавства, але не приділяють даному питанню належної уваги. У різних дослідженнях іміджу стверджується, що імідж – це образ, який є предметом ідентифікації людини і стилю її життя. «Закохуючись» в імідж артиста, шанувальники естради нерідко починають підсвідомо копіювати його зовнішній вигляд і поведінку. Таким чином, виникає нова соціальна група, інтегрованість якої визначається тим, що у її членів одні і ті ж шлягерні кумири, а отже, – одні й ті ж критерії самооцінки і очікування від суспільства.

Формування іміджу є спосіб досягнення зовнішньої яскравості і виразності внутрішнього образу імідженосія. Управління іміджем – процес осмисленого, цілеспрямованого і систематичного впливу імідженосія на іміджеспоживача на підставі зворотного зв'язку, який постійно надходить із зовнішнього середовища.

Імідженосій – це суб'єкт іміджу, респондент, що стимулює початок іміджевої комунікації. При цьому іміджеспоживачем є суб'єкт іміджевого впливу або інша (приймаюча, менш активна) сторона іміджевої комунікації.

Іміджева взаємодія передбачає необмежений і постійно розвивається процес створення та подання публічного образу особистості в процесі іміджевої комунікації, обумовлене провідною професійною діяльністю імідженосія, його цілями і завданнями, а масовим споживачем послуг іміджмейкерів є шоу-бізнес. Шоу-бізнес як особливий напрямок комерційної діяльності охоплює різноманітні види і жанри мистецтва. Найбільш пріоритетний напрямок в шоу-бізнесі отримала музична індустрія, тому категорія «імідж» тісно пов'язана з мистецтвом естради та професійною діяльністю естрадного виконавця зокрема. Правильно побудований імідж виконавця може допомогти йому не тільки з меншими моральними і психологічними витратами адаптуватися до майбутнього виступу, але і також допомагає донести до глядача зміст музично-художнього номера. Імідж – потужний засіб входження в психічний простір особистості. Чим краще ми вміємо справляти враження, тим глибше проникаємо в психологію особистості, отримуючи можливість залучити її увагу до себе.

Дослідники іміджу надають загальні рекомендації по створенню сценічного іміджу естрадного співака:

- 1) створення картограми естрадного виконавця – виявлення індивідуальних, особистісних та професійних характеристик (безпосередньо виконавця як особистості);
- 2) створення картограми художнього персонажа виконуваного твору – це сукупність особистісних, індивідуальних і професійних якостей виконавця з вигаданими особистісними характеристиками, властивими образу персонажа в виконуваному творі;
- 3) особистісний настрій виконавця (актуалізований інтерес і вмотивованість естрадного виконавця на створення образу персонажа виконуваного твору); одним з конкретних технологічних прийомів такої морально-психологічної підготовки до створення іміджу є розробка і освоєння індивідуальної «Я-концепції» (сутність, структура, самоустановка);
- 4) «фейсбїлдінг» (термін В.М. Шепеля) – це створення особи: міміка, макіяж, грим, волосся, зачіска – містить у собі цілий ряд положень, які пов'язані зі створенням відповідної особи, адекватного задумом іміджу як складової частини тієї частини тіла, яка називається головою;
- 5) кінетика і жести (інформативність, мова рухів) – мистецтво використання тілесних даних виконавця з метою створення цілісного образу музично-художнього номера; жести нерозривно пов'язані з фрагментарністю кінетики нашого тіла, тобто з манерами поведінки, які виражають відносини виконавця «в образі» до аудиторії, до ситуативності, що відбувається;
- 6) дизайн одягу (різноманітність стильових рішень в костюмі естрадного співака в більшій мірі залежить від жанру виконуваного ним твору) – одяг виступає як засіб спілкування виконавця з глядачем, як інструмент впливу на аудиторію, допомагаючи більш детально донести основну думку і особистісні характеристики образу персонажа музично-художнього номера;
- 7) «зачарування словом» (термін В.М. Шепеля) – це культура, манера спілкування; смислова складова виконуваного твору, вміння донести основну думку, закладену в тексті твору; важлива складова іміджу виконавця;

- 8) «зачарування звуком» – співочі дані виконавця: володіння різними вокальними методиками і прийомами, індивідуальний тембрових забарвлення голосу, діапазон виконавця;
- 9) «енергетика» та харизматичність естрадного виконавця – це здатність виконавця залучити й утримати увагу публіки протягом усього свого виступу, а також допомогти глядачеві «прожити долю» персонажа виконуваного твору;
- 10) система самозахисту (стресостійкість, фізичний самозахист) – самовладання і чітка орієнтація в прорахунку варіантів своїх можливих дій.

Естрадному виконавцю необхідно пройти три етапи формування сценічного іміджу, безпосередньо пов'язаного з виконуваним твором:

1) етап внутрішньої роботи над образом:

- іміджевий розвиток образу персонажа виконуваного твору – осмислення досліджуваного музичного твору з позиції виконавця (образне мислення, уяву, відчуття);
- іміджевий аналіз образу персонажа виконуваного твору – це аналізування образу персонажа твору: наділення персонажа особливими особистісними характеристиками, процес виявлення внутрішніх образів унікальною особистісною ідентичністю, образів етапів і задач соціалізації індивіда);
- іміджева трансформація образу персонажа виконуваного твору – це внутрішнє перевтілення виконавця в бажаний образ персонажа виконуваного твору, на основі усвідомлення іміджевих сигналів, спочатку актуальних, потім бажаних, в процесі постструктурної іміджевої дисоціації з актуальних іміджем, асоціацій з бажаним образом, запам'ятовування і присвоєння останнього;
- іміджева активація способу персонажа виконуваного твору – актуалізація виконавцем внутрішніх психологічних і інтуїтивних процесів досягнення бажаного образу персонажа виконуваного музично-художнього твору;

2) етап зовнішньої роботи над образом:

- стилізація образу персонажа музичного твору – об'єктивізація тілесного, природних психофізичних особливостей естрадного виконавця через костюм, зачіску, аксесуари (габітарний імідж);

- ресурсне забезпечення іміджу персонажа музичного твору – режисерське оформлення музичного номера: (ревізія, систематизація, активація та нарощування іміджевих ресурсів, їх свідоме використання і заповнення);
 - професійна індивідуалізація виконавця – активація, знаходження і закріплення неповторних способів візуальної, аудіальної, чуттєвості, пластичної, середовищної та професійної виразності, що складається в індивідуальний стиль діяльності, де імідж виконавця є системоутворюючим чинником цього стилю;
 - актуалізація мети створення іміджу персонажа припускає знаходження способу, настрою або мети, його привласнення і реалізацію: відбувається фіксація актуальною установки, що відповідає потребам індивіда, запуск внутрішніх асоціативних механізмів цілеспрямованої мимовільної активації діяльності респондента; процес активації внутрішнього образу виконавця і його зовнішнього прояву за рахунок взаємнообразного навіювання всіх учасників іміджевого процесу; забезпечує гармонізацію свідомого і несвідомого імідженосія (виконавця) і іміджеспоживача (аудиторія, глядач), зняття самоконтролю, підвищення цілісності, сфокусованість і в результаті підвищення ефективності іміджевої комунікації;
 - вивільнення іміджевих ресурсів виконавця – розкріпачення і досягнення внутрішньої свободи естрадного співака у виконанні музично-художнього номера за рахунок подібної корекції, терапії і перетворення енергії комплексів в ресурси унікальною особистісної ідентичності; іміджева корекція – подолання бар'єрів, переконань, що обмежують, ламання стереотипів, зняття застійних переконань; іміджева терапія – вирішення внутрішніх конфліктів, страхів, психологічних проблем особистісного росту і постстресових розладів – обумовлена стиранням або зміною емоційного сліду через зміну способу ситуації з перекладом негативних емоційних станів в нові раціональні переконання;
- 3) етап управління іміджем:
- створення матеріальних інформаційних іміджевих носіїв – створення несуперечливої концепції образу і його без посередніх носіїв – іміджевих агентів; іміджеві агенти – інформаційні посередники між імідженосієм (виконавцем) і іміджеспоживачем;

чем (аудиторією, глядачем), що володіють додатковою інформаційно-трансформаційною силою за рахунок необхідного і бажаного акцентування іміджевої інформації, її переломлення під кутом бажаного враження, розвитку і стимуляції. Іміджевими агентами в даному випадку виступають різні PR-акції (реклама, самореклама): через засоби масової інформації, інтернет-ресурси. Так само іміджевими агентами є і люди безпосередньо причетні до створення музично-художнього номера – це працівники сцени: декоратор, режисер світла, звукорежисер, в деяких випадках і ведучий заходу (концерту), але найголовнішим іміджевим агентом є режисер-постановник естрадного номера, яким часто є сам виконавець;

- наповнення зовнішнього іміджевого простору необхідними матеріальними і інформаційними іміджевими носіями – викид іміджевмісної інформації, заповнення виниклих іміджевих пустот; іміджева порожнеча обумовлюється відсутньою іміджевою інформацією, яка вимагає заповнення з боку або імідженосія (виконавця), або іміджеспоживача (аудиторії, глядача) відповідно до інтересів, актуальних потреб і особливостями іміджеспоживачів;
- оперативне довільне регулювання іміджевого простору – являє собою реакцію виконавця на зворотний зв'язок з аудиторією, здійснювану в процесі іміджевої комунікації з метою досягнення бажаного ефекту; використання непрямой іміджевої інформації найефективніше і доцільно, оскільки іміджеспоживач (аудиторія) їй довіряє більше і більше емоційно на неї реагує; внутрішній іміджевий простір – внутрішнє відчуття себе тим чи іншим чином або особою, досягається психоаналітичними прийомами і техніками; зовнішній іміджевий простір являє собою зовнішню об'єктивізацію свого внутрішнього образу; на стику внутрішнього і зовнішнього іміджу стан імідженосія забезпечується техніками форсажного стану.

При освоєнні всіх перерахованих вище позицій і етапів формування сценічного іміджу естрадний виконавець повинен вийти на більш високий професійний рівень, відповідно цьому необхідно спеціально навчати. Виходячи з вище викладеного, можна зробити такі висновки:

- вивчення категорії «сценічний імідж» має колосальне значення в професійній підготовці артиста і є одним з найважливіших складових повноцінного втілення художнього образу виконуваних творів;
- освоєння технології формування сценічного іміджу буде більш ефективним при встановленні зв'язків між режисерськими принципами, спрямованими на створення естрадного номера, і індивідуальними особливостями естрадного співака.

3.2. Сценічна пластика та рух в системі розвитку виконавської майстерності естрадного співака

В сучасних умовах професійної підготовки естрадного співака виникла необхідність включення в її зміст не лише оволодіння основами хореографії, а й елементів застосування її в створенні пластичного і, в цілому, художнього образу естрадного вокального твору.

Поняття хореографія, де художній образ створюється за допомогою умовних виразних рухів дуже ефективна в створенні естрадних вокальних номерів, стислість яких якраз і вимагає високої міри умовності. При цьому сучасний виконавець естрадної пісні повинен володіти акторськими здібностями, як мінімум, володіти основами акторської майстерності і техніки мови.

Очевидно, формування пластичної культури естрадних співаків має спиратися на педагогічний досвід вищої школи, оскільки в пластичності акторів різних жанрів, безсумнівно, присутні загальні риси. Водночас, необхідно враховувати специфічну особливість естрадного вокального мистецтва, яка полягає у відсутності так званої «четвертої стіни» в постійному зв'язку «співак-глядач», що вимагає особливих підходів у використанні традиційних методик.

Складовими процесу формування пластичної культури засобами хореографії можна обґрунтовано вважати: екзерсис, заснований на класичному і народно-характерному танці, історико-побутовий танець і естрадний танець.

Саме класичний екзерсис сприяє оволодінню артистом правильною манерою сценічної поведінки, мінімізуючи, в окремих випадках,

навіть виправляючи фізичні недоліки (поставу, ходу) виконавця. Вокаліст навчається усвідомлювати виразність рухів тіла в просторі. Класичний екзерсис можна вважати основою пластичного фундаменту сучасного естрадного співака, зокрема, і для подальшого опанування стилістики і навичок сучасного танцю.

Особливо важливі вправи на середині залу, в т.ч. «adagio» – поєднання елементів в стрункій танцювально-музичній композиції, що несе музичну думку і настрій в конкретній танцювальній пластиці, що в наслідку покликане допомогти виконавцю при постановці пластичного малюнка естрадно-вокального номера.

Народно-характерний екзерсис також є засобом розвитку танцювальності, здатності естрадного вокаліста швидко освоювати різні за стилем, манерою і національною орнаментикою танцювальні комплекси. В окремих випадках рухи в комбінаціях народно-характерного екзерсису в навчальному класі змикаються з пластичною поведінкою співака під час виконання концертного номера.

Помітну частину програми хореографічної підготовки вокалістів має займати історико-побутовий танець. Саме цей вид танцювального мистецтва дозволяє стилістично точно в хореографічній пластиці слідувати музичному стилю твору. Одночасно, історико-побутовий танець впливає на формування культури пластики сучасного естрадного виконавця в цілому і на підвищення рівня розвитку його загальної культури.

Музичний масив естрадних виконавців складають різноманітні жанри музики, сучасні обробки популярних симфонічних тем, фрагменти мюзиклів, оперет, популярна і джазова музика, реп, рок тощо.

Загалом сучасний танець, який використовується, як правило, молодими співаками на естраді, являє собою відому хореографічну новацію. Тим важливіше – професійний погляд і естетична оцінка нового явища. Вкрай важливо визначити межі, за якими новий стиль руху перестане бути фактом пластичної культури.

Процес навчання естрадного вокаліста технічним навичкам і стилістиці сучасного танцю в класі передбачає три основні складові:

- танцювально-пластичний тренінг;
- вивчення музично-ритмічного матеріалу, елементів сучасної хореографічної абетки;
- музично-танцювальні імпровізації.

У першій складовій закладається фундамент, освоюються музично-рухові навички передачі в пластиці характеру музики, орієнтації в сценічному просторі, з'єднання вокалу і руху.

Друга складова націлює виконавця на надання емоційного забарвлення засвоєним навичкам. Рівень емоційної сприйнятливості, розуміння сенсу і характеру музики в рамках її художніх переваг визначають, в кінцевому підсумку, успіх або невдачі артиста в пошуках і знаходженні танцювальних сучасних рухів.

Третя складова – освоєння сучасних танцювальних рухів і сучасної вокально-рухової (сценічної танцювальної) координації передбачає ретельний відбір музичного матеріалу, зважаючи на специфіку професійної праці вокаліста, синтезу вокалу і пластики як визначального компонента пластичної виразності артиста.

Питання пластичної культури давно знаходяться в сфері мистецтвознавства. Одним з основоположників в цій сфері є І.Е. Кох і його праця «Основи сценічного руху» (1970). Використання цієї системи пластичного тренінгу, що розвиває необхідні психофізичні якості артистів драматичної сцени, заповнює прогалини в програмах формування пластичної культури артистів вокальної естради. Методично обґрунтовані основи сценічного руху є універсальними, їх доцільно застосовувати в системі формування пластичної культури естрадного вокаліста: від загального пластичного тренінгу до тих розділів, які найближче до специфіки естрадно-вокальної діяльності. У цьому сенсі певним недоліком є відсутність в «Основах сценічного руху» розділів «Міміка» і «Пантомімічна гімнастика», тому що саме пантоміма вдається до описових і поетичних жестів, а музичний матеріал нерідко вимагає від естрадного співака вираження художнього образу через символ або алегорію.

Загальне розуміння специфічного виконавського навантаження співака, – одночасності і єдності вокалу, руху, дихання, пам'яті, вокально-рухової координації вимагає єдності і узгодженості в підходах фахівців з вокалу і з пластики до процесу навчання співаків.

Ритмопластичний тренінг є одним з найважливіших засобів розвитку здатності артиста до реакції на всі аспекти метроритмічної організації, – акцентуацію, паузи, звуковисотність, модуляційні

характеристики, агогіку і динаміку, темп, особливості інтонування і фразування музики.

Для ритмопластичного розвитку естрадного співака доцільно орієнтуватися на програму, розроблену А.І. Буреніною з використанням вправ системи Еміля Жака-Далькроза, використовуючи проголошуваний цим педагогом і композитором принцип: гармонія, форма, ритм в гармонії і пластиці.

Стосовно вокалістів ритмопластика сприяє розвитку рухових якостей і навичок в контексті музики, творчих передумов і потреби до самовираження, і що вкрай істотно для артистів естради, які перебувають в прямому контакті з глядачем, – розвитку і тренуванні його психофізичних процесів.

У процесі оволодіння естрадними співаками сценічною пластикою у них часто виникають проблеми дихання, особливо, при постановці естрадно-вокального номера зі складною пластичної партитурою.

Деякі, неодноразово повторені танцювальні елементи, інтерпретують вібрацію різних частин тіла, скачки, природним чином вивільняють грудну клітину від повітря, тобто робиться видих, тоді як для видобування звуку саме в цьому місці необхідно зробити вдих. Невміле використання танцювальних елементів різноманітних сучасних стилів не тільки заважає виразному співу, але в окремих випадках завдає прямої фізичної шкоди виконавцю. Тому така пильна увага у формуванні пластики вокаліста повинна приділятися органіці суміщення співу з рухом.

Недоліки досліджень даної сфери вокального мистецтва очевидні. Після друку фундаментальної роботи Е.А. Лук'янової «Подих в хореографії» (1979) одиниці досліджень присвячені проблемам артистичного дихання. Тому виникає необхідність запропонувати методичні прийоми, які можуть бути використані естрадними співаками. Пропоновані прийоми містять хореографічний, руховий і ритмопластичний матеріал. Відправним моментом є не звичайні «вдих – видих», а «трифазне дихання»: 1 фаза – видих через зімкнуті губи; 2 фаза – пауза; 3 фаза – легкий носовий вдих.

Незважаючи на явні відмінності в прийомах і змісті зусиль педагогів з вокалу та педагогів з пластики в формуванні правильного дихання, векторно вони пов'язані. Тим більше важливо, щоб вони

доповнювали один одного в прагненні допомогти початківцю оволодіти всім комплексом пластичної культури для правильного самовідчуття на сучасній естраді.

Танець на сучасній естраді є основою для створення пластичної партитури номера. При цьому мова танцю оживає тільки в тісному зв'язку зі здатністю виконавця до імпровізації, і саме імпровізація несе в собі основні небезпеки в досягненні кінцевого результату професійної роботи співака, – втіленні художнього образу музичного естрадного твору, стаючи нерідко синонімом вседозволеності.

Перш ніж використовувати прийоми імпровізації танцювальних рухів, співак має прагнути «побачити» пластичний образ твору в рухах, позах, жестах, які розкривають сутність музики.

Виконавська практика свідчить, що в пластичній структурі номера танцювальні рухи можуть або зливатися з музичною фразою, або існувати паралельно.

У першому випадку, рух ритмічного малюнка і музична метрика зливаються. У другому, – пластичними рухами вокаліст спирається на будь-який голос (соло) в оркестрі, на будь-яку групу, а також на повне звучання оркестру.

Танцювальний малюнок має право володіти своєю власною формою, незалежною від музичної, іншими словами, утворювати контрапункт. Всі варіанти посідають рівноправне становище в художній структурі номера, про що свідчать приклади виконавської практики.

Окрім того особливе значення в структурі пластики естрадного співака (нерідко – єдиної пластичної лексики вокаліста) має місцезнаходження пози, жесту, міміки. У цьому разі художній образ музики вокального твору вокаліст створює голосом і позою (статика, скульптурність).

Основоположним для постановника концертного номера в визначенні просторового рішення і амплітуди рухів співака є той факт, що рух впливає на спів, навіть на тембральне забарвлення голосу. Мізансцена здатна приглушити і звести до мінімуму вокальний звук.

Імпровізація, що лежить в основі створення пластичного малюнка вокального концертного номера, дозволяє наповнювати рух естетичними і емоційними фарбами, привчає до «мелодійного» мислення, розвиває елементарні навички самостійного вирішення пластичного малюнка концертного вокального номера.

В умовах значної недооцінки важливості володіння вокалістом етикетними нормами як частиною змісту пластичної культури необхідно акцентувати, що практично всі вимоги в цій сфері на перше місце ставлять таку манеру поведінки, яка не викликала б незручності для оточуючих, не ставила їх в незручне становище. Артистична пластика має на увазі знання мистецтва хороших манер, володіння елементарними навичками етикету, зокрема, ділового (професійного), вміння правильно поводитися в суспільстві і, відповідно, з публікою.

Можна перерахувати моральні якості, наявність або відсутність яких, значною мірою визначає успішність естрадного вокаліста в професійній діяльності. Серед них: емоційна стійкість, пунктуальність, акуратність, організованість, доброзичливість, тактовність, терпіння, легкість в спілкуванні з людьми, спостережливість, почуття гумору, здатність швидко виходити із складних ситуацій. Всі ці якості визначаються як морально-комунікативні. Найбільш помітні і популярні в естрадному вокальному мистецтві артисти безсумнівно є носіями цих морально-комунікативних якостей і володарями найвищої пластичної культури.

В пластиці сучасного співака проступає образ, стиль життя, і всі перформанси моди. Однак мода мінлива, а пластична культура – категорія константна. Звідси випливає необхідність співвіднесення модних тенденцій з цінностями пластичної культури, де мірилом виступає художній смак.

В структурі самого поняття «художній образ» вокального твору поряд зі звуком, що породжується інструментарієм голосу, оркестру, музичного інструменту, пластика вокаліста виконує важливе призначення.

Для вивчення пластичної складової художнього образу музичного вокального твору можна виокремити дві основоположних умови. Його втілення починається з осмислення образу музичного твору, що базується на психофізичних здібностях вокаліста до сприйняття музики і органічному зв'язку у взаємодії співака з музикою. Саме музика здатна створити стан, що породжує дію. Пластика сценічного руху в естрадному вокальному номері живе і розвивається в точній відповідності і подібно музичному матеріалу. Особливою складовою художнього образу музики є пластична пауза.

Перше положення має на увазі здатність вокаліста на основі драматургії змісту музичного твору «відчувати, бачити» його сюжет в рухах, позах і жестах.

Друге положення – емоційне відчуття вокаліста від музики дозволяє створювати її зримий образ, не вдаючись до допомоги слів. Пластика в цьому разі стає наслідком емоційного стану виконавця, виразником задуму автора музики.

Пластична пауза – кульмінація втілення художнього образу героя естрадного вокального твору.

Окреме вагоме місце в сучасному естрадному номері належить так званій «підтанцювці», яка сьогодні широко використовується естрадними співаками в концертних номерах. «Підтанцювка» може розглядатися лише як додатковий вид сценічної дії, що не впливає на ступінь пластичної виразності соліста. В ряді випадків вона, відволікаючи надмірну увагу глядачів, використовується для прикриття якихось недосконалостей співу. Органічно, тобто за умови злиття і підпорядкування вокалу і пластики, «підтанцювка» інтегрується в вираз ідеї і змісту музичного твору. В цьому випадку, художній образ естрадного вокального концертного номера можна розглядати як вокально-хореографічний образ музичного твору.

Постановка пластичного малюнка концертного номера починається зі створення композиції і завершується роботою по засвоєнню творчого задуму постановника. Це процес багатоскладовий, вимагає зосередженої уваги на головній специфічній особливості професійної діяльності вокаліста, з'єднанні співу з рухом.

Цілком очевидно, що навчити кожного співака ставити будь-яку пластичну сцену в контексті змісту естрадного вокального твору неможливо, тому можна лише запропонувати загальні умови і підходи до створення пластичного малюнка вокального концертного номера.

Серед перших варто назвати володіння танцювальною технікою і лексикою на базі емоційно-психічних і фізичних можливостей виконавця. Важливою умовою є здатність артиста до імпровізації і вивчення пісенно-танцювального матеріалу.

Робота над сюжетним номером обов'язково передбачає наявність у вокаліста акторських здібностей і певного рівня професійної майстерності. Сюжет театралізованих номерів має повною мірою відпові-

дати індивідуальності виконавця, його фізичним і психофізичним можливостям.

Пластичний мотив залежно від його хореографічного тлумачення стає або виразним, або образотворчим засобом. Можливості розвитку виразності руху безмежні, і, практично, стримуються тільки чинниками музичного матеріалу, з яким він повинен бути злитим воєдино.

Особлива тема – добір музики. Поряд з музичними творами естрадної класики доцільно добирати для імпровізації той матеріал, в стилістиці якого вважає за краще працювати вокаліст. Важливо при цьому, щоб відібраний артистом музичний матеріал не поступався за своїм естетичним властивостям творів, що знаходяться в межах музичного мистецтва.

Вивчення пісенно-танцювального матеріалу концертного номера починається з поглибленого аналізу характеру і структури музики, визначення початку і фіналу кожної музичної фрази, що, в свою чергу, допомагає імпровізації нового руху.

«Придумування» рухів – невід'ємна частина професійної роботи сучасного естрадного співака. З цього етапу починається формування пластичного малюнка, логічно вплітається в образну тканину пісні. При цьому пластична партитура визначається вмістом вокального твору.

Таким чином, пластична культура сучасного артиста в структурі виконавського мистецтва пісенної естради набула функції основного «вихователя» багатомільйонної, перш за все, молодіжної аудиторії. У зв'язку з цим, надзвичайно гостро стоїть питання професійної відповідальності естрадних вокалістів за результати своєї праці, що виражаються в створенні кожного вокального концертного номера.

Формування пластичної культури – це цілий комплекс зусиль самого співака, педагога з вокалу і з пластики, режисера, хореографа, фахівців всіх, без винятку, сфер теорії і практики мистецтва в оснащенні артиста знаннями про сукупність навичок і психофізичних якостей особистості, морально-етичних і естетичних категорій.

Пластична виразність є наслідком освоєння вокалістом пластичної культури. Пластична виразність у єдності з голосовими можливостями естрадного співака створює художній образ естрадного музичного твору. Якість виконання концертного номера залежить від наявності та вмілого застосування співаком вокальних і акторських здібностей.

Пластична культура, притаманна видатним естрадним виконавцям двадцятого і початку нинішнього століття, висловлює їх яскраву індивідуальність, залишаючи створені ними музичні образи вокальних творів в пам'яті наступних поколінь глядачів.

Мистецтво хореографії – основа формування пластичної виразності естрадного співака і пластичної культури в цілому. Доповнена сценічним рухом, ритмікою, мистецтвом хороших манер, методами і прийомами постановки пластичного малюнка вокального концертного номера, вона сприяє досягненню безсумнівно позитивних результатів у професійній діяльності артиста вокальної естради.

3.3. Сценічний грим як складова створення образу естрадного співака

Грим є одним з важливих компонентів в створенні сценічного образу, тісно пов'язаний із зовнішньою і внутрішньою індивідуальністю виконавця, з літературним текстом та характером пісні, яку він буде виконувати.

Грим як майстерність являє собою сукупність прийомів, що дозволяють естрадному співаку відповідно до вимог виконуваного ним твору видозмінити своє обличчя за допомогою фарб, наліпок, наклейок тощо.

За допомогою гриму виконавець перетворює свою зовнішність, намагається наочно виявити найбільш типові і характерні риси сценічного образу.

Грим – один з елементів перетворення зовнішності актора для розкриття вікових, національних, характерних, психологічних, соціальних ознак образу. Пошуки зовнішнього світу йдуть паралельно з усім процесом вирішення образу і ґрунтуються на ідейному змісті твору та характеру виконавця.

Грим – засіб, що наштовхує виконавця на поглиблене розкриття образу. Грим – один з моментів роботи, що завершує створення актором сценічного образу. Грим – спосіб знаходження виконавцем потрібного внутрішнього стану перед виходом на сцену.

Гриму як процесу творчого характеру повинні відповідати певні умови.

Гримування відбувається в умовах, де є дзеркала (краще трельяжі, тобто дзеркала з відкидними боковими крилами, які дають можливість перевіряти роботу і бачити обличчя одночасно як в фас, так і в профіль).

Одним з найважливіших елементів в процесі гримування є правильне освітлення особи перед дзеркалом. Для цього з боків дзеркала ставляться дві лампи. Джерело світла має знаходитися на рівні особи, яка гримує.

Перед початком гримування слід вимити руки або протерти антисептиком.

Для гримування необхідно мати: коробку гримувальних фарб, що складається з основних кольорів-загальні тілесні тони № 2 і 3 (чим менше цифра, тим світліше колір загального тону), – і тінювих: два червоних (світлий і темний), коричневого, синього або блакитного, жовтого, білого, чорного і кольору засмаги; вазелін медичний (білий або жовтий); пудру суху рашель і білу; сухі рум'яна (для нанесення додаткового рум'янцю після запудрення гриму); вату (гігроскопічну); пушок; лігнін (м'який медичний папір); серветку, марлю або чисту салфетку для зняття гриму; рушник; мастику для наліпок (гумоз); клей для гриму (спиртової лак) – для приклеювання волосяних виробів і підтягування носа і очей; шифон, ексельсіор або шовк-сито-для підтягування носа, очей і заклеювання рубця чола у перук; пензлики для клею м'які № 8-10 і м'які колонкові № 3-6 для підводки очей, брів, носа, губ, зморшок і складок особи; волосяні вироби (наприклад, готові перуки; гребінець, ножиці і щипці для завивки волосся).

Весь комплект гримувального приладдя та інструментів має зберігатися в чистоті і розташовуватися перед дзеркалом в певному, найбільш зручному для роботи порядку.

Процес гримування підрозділяється на ряд етапів.

1. Підготовка обличчя. Невеликою кількістю міцелярної води змащується все обличчя, крім кола очей. Після цього шматочком, вати або лігніну обличчя протирається насухо, щоб створити м'яку еластичну поверхню і зняти з обличчя випадкові забруднення та пил, які могли на нього потрапити.

Як для гриму необхідні наліпки з мастики (гумоз) і прийоми підтягування, то з них і починається процес гримування до очищення.

2. Накладення загального тону. Загальний тон є фоною підготовкою обличчя. Окремо фарби № 2 або № 3 загального тону в чистому вигляді застосовуються вкрай рідко. Рекомендується або їх змішувати, або додавати до них інші фарби-жовту, загар, коричневу тощо.

Підготовлена для загального тону фарба береться вказівним пальцем правої руки і переноситься на великий палець. Між вказівним і великим пальцями фарба перемішується, доводиться до найм'якшого стану. Фарба залишається на великому пальці, вказівний палець поступово знімає фарбу з великого пальця і переносить її на обличчя у вигляді мазків. Потім, вказівним і середнім пальцем загальний тон розподіляється по обличчю-від центру обличчя до його країв. Фарби слід не втирати в пори шкіри обличчя, а легко розподіляти по поверхні обличчя спочатку ковзанням пальця, а потім легким постукуванням. Рухи пальця повинні бути плавними, натиск на обличчя м'яким. Не можна залишати різких кордонів переходу загального тону до шкіри обличчя. Точно таким же прийомом накладаються і інші, тіньові фарби.

3. Підбір і розподіл рум'янцю. При виборі рум'янцю слід виходити з кольору загального тону: чим світліше загальний тон, тим світліше береться червона фарба, чим темніше загальний тон, тим темніше червона фарба. З метою досягнення м'якості кольору і органічного зв'язку рум'янцю із загальним тоном червона фарба змішується з загальним тоном, яким покрито обличчя. Рум'яна в гримі застосовуються для пожвавлення обличчя і його коригування – згладжування природних недоліків. Якщо обличчя має довгасту форму, то рум'янець зосереджується на щоках ближче до носа і очей. Якщо обличчя має округлу форму, то рум'янець зосереджується на бічних частинах обличчя, на скронях, ближче до вух. Якщо обличчя має овальну, правильну форму, то рум'янець зосереджується в центрі щоки і розтушовується до вух і до низу-до кута нижньої щелепи і вертикального відгалуження.

Користуватися фарбами потрібно помірно: чим менше фарб, тим жвавіше буде обличчя. Велика кількість фарби створює враження маски, а не живого обличчя.

4. Опрацювання основних деталей обличчя (очей, брів, носа, губ). Цей етап гримування починається з підведення очей. Фарба для цього підбирається в залежності від кольору волосся і очей виконавця. Карі, темні очі брюнетам і шатенам традиційно підводяться коричневою і фіолетовою фарбою (суміш темної червоної та синьої фарб); світлі очі блондина підводяться блакитною, синьою, сірою фарбою. Не можна підводити очі чорної фарбою – від чорної фарби очі «провалюються» і стають «мертвими».

Чим глибше посаджені очі, тим легше, м'якше вони підводяться; якщо очі, як кажуть, «на викоті», то їх слід підводити трохи різкіше. Близько вій верхньої повіки проводиться штрих з потовщенням в центрі повіки і розтушовується вгору; близько вій нижньої повіки проводиться штрих з потовщенням біля зовнішнього кута ока і розтушовується вниз.

Якщо очі від природи маленькі, то їх можна «збільшити» за рахунок відступу штриха від лінії нижніх вій при підведенні нижньої повіки ока. Навпаки, якщо потрібно зробити маленькі очі, то підводити їх слід прямо по лінії вій.

Брови, що відповідають характеру образу і за формою і за кольором, підмальовують легше. Якщо брови густі, широкі, а потрібно їх зробити тонкими, то слід замазати, замаскувати ту частину брів (верхню чи нижню), яка заважає. Непотрібна частина замазується дитячим милом, або клеєм для гриму.

Брови зазвичай підводяться коричневою фарбою. При світлому волоссі підмальовання робиться легше (коричнева фарба змішується з кольором засмаги); при темному волоссі підмальовання брів робиться темніше, з невеликою домішкою чорної фарби.

Для гриму носа потрібно його бічні частини затемнити фарбою, складеною для рум'янцю. Цією ж фарбою вимальовуються крила носа і кантик ніздрів. «Спинка» носа залишається в кольорі загального тону.

Губи. Верхня губа, як правило, тонше і темніше, а нижня пухкіше і світліше. Губи підфарбовуються червоною фарбою, змішаною з загальним тоном, яким покрито обличчя. Горбки нижньої губи висвітлюються рожевою фарбою.

Тонкі губи можна збільшити шляхом підмальовування червоною фарбою, а надто пухкі можна зменшити шляхом зафарбовування непотрібної частини їх загальним тоном.

5. Скульптурно-об'ємні прийоми гриму. Мальовничими прийомами за допомогою фарб можна підкреслити або змінити форми обличчя тільки до певної межі. Однак ці зміни не завжди дозволяють досягти потрібного результату.

Для реальної зміни обличчя виконавця застосовуються скульптурно-об'ємні прийоми гриму. Цілком очевидно, що такі прийоми вкрай рідко використовуються в гримуванні естрадних співаків.

Ці прийоми треба застосовувати так, щоб штучні деталі органічно і непомітно вливалися в природні форми обличчя виконавця. Зайве застосування наліпок, наклейок тощо сковає обличчя актора і робить його міміку «непомітною» для глядача.

Наліпки робляться з мастики-гумоз і використовуються в гримі, коли необхідно провести зміни окремих форм обличчя, які не дуже рухливі (ніс, підборіддя, надбрівні дуги, вилиці тощо). Перед використанням гумоз треба розім'яти до тягучого, клейкого і еластичного стану. Суха мастика не володіє еластичністю, рветься на частини і непридатна до застосування. Мастика в результаті багаторазового застосування втрачає свої первісні якості, стає рідкою і темніє. Такий гумоз також непридатний до роботи.

Робоча поверхня обличчя для наліпки з гумоз при великих розмірах наліпки попередньо змащується клеєм для гриму і через 20-30 секунд на це місце накладається необхідну кількість приготованого гумоз, з якого і ліпиться деталь потрібної форми. Коли наліпці надана певна форма, вона покривається рожевою фарбою, а потім маскується загальним тоном того ж складу, яким покрита вся поверхня обличчя.

Зміна форм надбрівних дуг, підборіддя, скул проводиться таким же способом за допомогою наліпок з гумоз.

При розгримуванні наліпки знімають поступово, відліплюючи з одного краю з таким розрахунком, щоб зняти її цілком. Якщо ж гумоз занадто м'який, то наліпка знімається ниткою.

Знятий гумоз згортається в клубочок і може бути використаний повторно до тих пір, поки не втратить липкість і не стане темним від

фарби. Для зміни форми носа і очей застосовуються прийоми підтягування.

Для підтягування носа вирізається з шифону-ексельсіора або шовку-сито стрічка шириною 8-10 мм, довжиною 6-8 см (в залежності від довжини спинки носа). Від нижньої основи до кінчика носа змащується театральним клеєм. До цього місця після закінчення 20-30 секунд прикладається стрічка і притискається серветкою. Коли стрічка приклеїться, спинка носа змащується театральним клеєм. Клею дають трохи підсохнути, потім пальцем піднімають основу носа і вільним кінцем стрічки підтягують його вгору, не захоплюючи міжбровного простору. Стрічка після наклейки маскується тонким шаром загального тону.

6. Запудрювання проводиться для фіксування і закріплення накладеного на обличчя гриму.

Пудра наноситься на грим пушком середнього розміру або ватою, оберненою в марлю, починаючи з підборіддя, переходячи до щік, носа і на лоб, і розрівнюється по всьому обличчю.

Пудра знищує блиск і пом'якшує тон фарби. Після запудрювання допускається тільки легке підмальовування – поживлення очей, брів і губ.

7. Волосяні вироби (перуки, брови, коси та інші деталі) застосовуються при гримуванні в тих випадках, коли волосся виконавця не відповідає вимогам образу, його характеру, віку, національним та іншими ознаками.

Наклеювати рослинність треба після того, як грим закінчений і запудрений.

Рослинність буває двох видів: готова, зроблена на тюлевої або шифонової основі і виготовляється під час гримування з переплетених пасм волосся.

Рослинність, зроблена з крепі, легка і натуральна, як жива. При акуратному знятті деталі і очищення від клею її можна використовувати повторно.

Наклеюється рослинність на змащену клеєм поверхню обличчя не відразу, а через деякий час, коли клей трошки підсохне. Тільки після цього рекомендується прикладати і притискати її серветкою, не порушуючи форми.

Готова рослинність під час всього дійства тримає певну форму і довговічна (за умови, що після кожного застосування вона очищається від засохлого клею і фарби).

Перуки бувають без чола, з газовою кромкою і з матерчатим лобом.

Перуки із чолом закладаються на голові заздалегідь відрізаною стрічкою з шифону або ексельсіора шириною в 1 см і довжиною за розміром лоба, змащеною лаком і приклеєною по кромці чола перуки. Для маскуванню кромки чола стрічка, після того як вона просохне, покривається загальним тоном.

Перука з газовою кромкою підклеюється лаком, починаючи від центру лоба і закінчуючи скронями; газова кромка притискається серветкою або марлею. Коли кромка підсохне, вона покривається загальним тоном.

8. Розгримування. Цей процес починається із зняття волосяних виробів, наліпок з мастики (гумоз). Потім обличчя кілька разів покривається густим шаром очищувача і насухо витирається лігніном, серветкою. Після цього обличчя запудрюється.

Після зняття гриму рекомендується обмити обличчя теплою водою з дитячим милом (найчистішим і нешкідливим).

Після зняття гриму можна обмивати обличчя холодною водою навіть з милом.

3.4. Сценічний костюм як запорука створення образу естрадного співака

Артист, що виходить на естраду, сприймається як цілісний художній образ в єдності змісту і форми. Одним зі складових цього способу поряд з репертуаром, манерою виконання і поведінки на сцені, спрямованістю індивідуальної творчості, безсумнівно, є костюм.

У різних естрадних жанрах костюму належить неоднакове місце. В одних він слугує безпосереднім елементом виконуваного твору, як, наприклад, в характерному або національному танці, в інших визначає жанр – традиційний костюм мимів, по-третє, прибираючи все зайве в зоровому сприйнятті, допомагає зосередити увагу на головному – наприклад, при читанні складних і серйозних

літературних творів, виконанні пісень патріотичного, драматичного, патетичного характеру. Але в будь-якому випадку костюму байдужий елемент творчого акту, він знаходиться в тісному зв'язку з особливостями виконавської манери, характеру твору, спільним завданням виконуваного номера. Якщо зв'язок частин не буде органічним, то при всіх інших перевагах номер залишить у глядачів неясне (а іноді і усвідомлене) почуття незадоволеності.

Особливе значення має костюм в сольних естрадних концертах. Адже тільки костюм і світло є елементами оформлення цього своєрідного спектаклю, що допомагають виконавцю з самого початку створити необхідну атмосферу в залі. При різноманітному репертуарі костюм повинен швидко і точно зорієнтувати слухачів і глядачів в зміні інтонації, точки зору, емоційних переходах артиста. І як потрібен естраді такий костюм, який став би повноправним елементом свята мистецтва, званого концертом. Такий костюм, про який глядач згадував би нарівні з іншими деталями програми. Такий високохудожній костюм, створення якого під силу лише талановитим професіоналам, які б спеціалізувалися в цій вузькій сфері.

Але є художники-модельєри, які створюють одяг для побутового використання, є художники по театральному костюму, які, як чарівники, перетворюють звичайну марлю в дорогоцінні мережива, є художники по костюму для кіно, здатні оживити моду будь-якої епохи, відповідно, виникає закономірне питання про художників по естрадному костюму. Для вокально-інструментальних ансамблів, для конференсьє, для читців, для пародистів і взагалі для цілісного, єдиного, в дрібниці продуманого естрадного концерту? Немає таких вузьких професіоналів, тому що немає такої культури, немає сучасної школи костюма для естради. А тому немає і принципів, немає позиції, немає міри оцінки та визначення, що і як треба, що і як добре або погано. Проте є самодіяльна творчість, де смак виконавця визначає ідею, задум і деталі костюма. Проте раптом може поширитися чийсь погляд, чийсь фасон або манера одягатися, і ось уже на всіх естрадах співаки-близнюки в светриках («водолазках»), або в розстібнутих двобортних піджаках, або в рюшах і жабо. Отже, це має двоїсту природу.

Ось це останнє питання, звичайно, найголовніше: чому на цьому артисті саме такий костюм. Адже костюм часто починає «співати»

раніше співака. Артист ледь вийшов на сцену, а костюм вже встиг сказати про нього так багато, як, може бути, його власникові і не хотілося б. Костюм на естраді ще більше, ніж в житті, де, як відомо, «по одягу зустрічають», грає роль візитної картки.

Наприклад, на сцену виходить молода жінка у квітчастому, сьогоднішньої моди платті, такому, як у багатьох в залі, і перше враження – «своя», «якась навіть домашня». А потім вона починає співати. І пісні співає нові і по-новому, що вимагає особливої уваги, хоч малої психологічної підготовки. Або співак в темному костюмі, сорочка біла з мереживами, суворий вечірній метелик, лаковані туфлі, а пісні виконує молодіжні, лірико-романтичні, веселі. В обох прикладах костюм нічого спільного не буде мати з репертуаром і навіть буде суперечити тому психологічному стану, в якому повніше і глибше сприймається саме цей репертуар. А ось квітчаста сукня, пасма волосся, що вільно лежать на спині і плечах у польської співачки Марилі Родович, яка виконувала на фестивалі в Сопоті пісню «Кольорові ярмарки», прекрасно погоджувалися в одне ціле і з піснею і з виконавською манерою. Мода в цьому була відображена, але вона відійшла на задній план, вона прочитувалась лише як знак часу, а в образному вирішенні було зовсім інше – збіг характерів: розповідь про один і той же різними засобами – словами, музикою, жестами, голосом, кольором і стилем сукні.

Мода в естрадному костюмі має бути присутня в тій мірі, в якій взагалі костюм естрадних артистів повинен мати риси сучасності. Але ні в якому разі це не повинно перетворюватися в варіант демонстрації моделей мод. Тим більше, естрадні підмостки – не місце для показу модних аксесуарів. І взагалі, укорінена думка, що костюм артиста в концерті повинен бути модним, вимагає багатьох уточнень. Перше з них – він не повинен бути побутовим, таким же, як у глядачів в залі. Це повинен бути сучасний, але обов'язково концертний костюм.

Часто можна чути: «він (вона) одягнений, як артист на естраді». Значить, існує якийсь еталон, хай не визначений словами, проте такий, що з'єднує в єдину систему сукупність рис – образ зовнішності. Подання про цей образ самих артистів (або їх консультантів) іноді буває мінливим.

Жіночий костюм для естради надає велику творчу свободу. Але саме тому, що кожна жінка, за традицією, вважається компетентною в

питаннях одягу, тут трапляється найбільша кількість недоречностей. Адже саме поняття модності дуже неоднозначно. Мають значення і інформованість, і джерела інформації, і, звичайно, загальна культура, на основі якої виробляється смак. А модний чоловічий костюм для концерту через значну традиційність форм створює ще більші труднощі. Тому, очевидно, без професійних модельєрів, здатних виявити особливості творчої манери артиста, і в чоловічому і жіночому естрадному костюмі ніяк не обійтися. Очевидно, до костюму потрібно підходити з особливими мірками. Стало традицією виконувати народні пісні в національних, найчастіше грубо стилізованих костюмах. Виходить прекрасна співачка, наша сучасниця, співає прекрасні народні пісні, а на ній плаття та віночок в якомусь древньому стилі. Це є неприйнятним, оскільки це зовсім не народний костюм і ні історичної, ні мистецької правди не виникає. Така ж традиція існує і в костюмі виконавців народної музики. Якщо вже бандурист вийшов у фраку, значить, буде виконувати класичний твір на бандурі. В останньому випадку, напевно, правильно, а ось в першому обирати вишиванку і шаровари зовсім не обов'язково.

За хорошими прикладами можна звернутися до нашої зовсім недалекої історії з вітчизняного естрадного вокального виконавства.

Мода на народні костюми, мабуть, найбільш різноманітно інтерпретована в одязі різних музичних ансамблів. Але можна з жалем констатувати, що не завжди цей одяг відрізняється хорошим смаком і тонкою майстерністю стилізаторства: багато грубого, часом неохайного і в колірній гармонії, і в формах, і в композиційному вирішенні одягу. Замість тонкої вишивки – незграбна аплікація, замість соковитих колірних плям бліді «ситцеві» квіти. В цьому випадку індивідуальні особливості вже зовсім не враховуються, і проти волі автора і спротиву виконавця створюють часом зовсім несподіваний комічний ефект.

Втім, ігнорування індивідуальності – широко поширена вада костюму. У цьому, як не парадоксально, бувають часто винні самі артисти, які відразу не довіряють навіть художнику, якщо він оцінює їх костюм негативно. При позитивній оцінці, як правило, вірять відразу і всім. Якщо ж необхідно, щоб актор або актриса розлучилися з тими чи іншими деталями або пропорціями одягу, які їм не пасують – це викликає значний супротив. У чоловіків таке нівелювання позначається

в стійкому наслідуванні один одному, у жінок – частіше за все в прагненні бути єдиною за всяку ціну, а тут вже не до своїх особливостей.

В естрадних програмах часто беруть участь танцювальні дуети, в тому числі балетні. Їх одяг, як правило, копіює костюми з різних балетних постановок з невеликими варіаціями. Якщо виконується уривок з вистави, то це закономірно. Але коли виконується спеціально поставлений концертний номер, то, напевно, і костюм повинен вирішуватися по-іншому. Але і тут поки не знайдено цікавих і органічних рішень. Костюм естрадного артиста все ще не став частиною його програми або окремого номера. Костюм не розглядається комісіями, ніким спеціально не затверджується. Деякі навіть дивуються тому, щоб розглядати костюм конференсьє, виконавців сучасних пісень, усних оповідань. Але ж людина вийде одна на порожню сцену перед залом, де кілька сотень, а то і тисяч глядачів побачать не тільки костюм в цілому, але помітять на ньому будь-яку порошинку, іскорку на тканині. У кіно або на театральній виставі всі претензії по костюму будуть віднесені до художника, який зазначений в титрах і в програмі.

Розмірковуючи про костюм, ми не забуваємо і про гардероб, тобто набір костюмів. Естрадний жанр – найбільш рухливий, максимально невибагливий в сенсі умов для виступів. Артистам доводиться виступати і в величезних сяючих залах, і в невеликих клубах, і навіть на тимчасових пересувних майданчиках.

Залежно від умов і аудиторії трохи видозмінюється у артиста і репертуар, а вже програми концертів перетворюються до нескінченності. І тут, звичайно, постає питання про гардероб, тобто про декілька костюмів, пристосованих і до репертуару і до умов, в яких доводиться працювати. Умовно кажучи – це одяг і для великого торжества, і для традиційного свята, і для звичайного концерту. Але все-таки не для сімейного кола. Тому сценічний гардероб естрадних артистів повинен готуватися спеціально і бути ретельно продуманий в будь-якому вигляді.

Ось чому ми і наполягаємо на тому, що моделювання, а вірніше створення естрадного костюма – складне завдання, і це завдання для художника, а не для кравця. Чи не відкриємо великої таємниці, якщо скажемо, що костюми для естрадних артистів, і чоловіків і жінок, найчастіше створюються кравцями, а не художниками. Не менш складне завдання – виконання, шиття – точно, тонке, яке

гарантуватиме бездоганну посадку на фігурі. Потрібні фахівці високого класу, віртуози-закрійники. І готувати їх треба не за шаблоном, як для будь-якої пошивної майстерні, а спеціалізовано – для високохудожньої, завжди нової, завжди небувалої роботи. Тільки в цьому випадку буде успіх.

Вийшов співак в звичному одязі – заспівав, вийшов читець, одягнений приблизно так само, – прочитав вірші. Але ж на сцені особливі умови. І людина відчуває себе у фізичному сенсі незвично. А крім того, є цілий ряд жанрів, пов'язаних з підвищеною витратою фізичних сил. В умовах сучасної сцени з потужним освітленням по обличчю співака і читця в традиційному добротному вовняному костюмі та ще в синтетичній сорочці або светрі піт «стікає струмками». «Паряться» в «народних», вибагливо прикрашених костюмах танцюристи і музиканти, змокають артисти оригінальних жанрів. У сучасному виробництві є багато легких, м'яких, – тягучих і повітропроникних матеріалів, що дозволяють створювати будь-які форми, які будуть зручні і раціональні в роботі при максимальній художньої виразності. Але такі форми треба створювати на рівні сучасних художніх можливостей і вимог, а такі матеріали видобувати не в комісійних магазинах і не випадково.

Якщо все це стане широкою і повсюдною практикою, тоді можна буде говорити про костюм на естраді за великим рахунком, за тим же рахунком, за яким цінує і любить естрадне мистецтво сучасний глядач.

3.5. Розвиток акторської майстерності естрадного співака

Здатність до творчості, згідно з дуже влучним визначенням дослідника в сфері мистецтва хореографії В.М. Нілова, це «вміння створювати нове, оригінальне». Це допомогло нам визначити деякі принципові підходи до розвитку сценічної майстерності естрадного співака в процесі його професійного навчання, з урахуванням вимог освітніх стандартів, теоретико-методологічної бази їх професійної підготовки, класичних і інноваційних методів і технологій. Тема сценічної та акторської підготовки вокалістів є актуальною також вихо-

дячи з того, що ми живемо в ХХІ столітті – столітті розвитку найбільш різноманітних музично-сценічних жанрів, зокрема жанру музичної комедії, або мюзиклу, який сьогодні беззастережно змістив акценти музики і драматургії у виставі. Найбільш значущою нам видається проблема сприйняття вокального естрадного дійства не тільки з музичної точки зору, але в першу чергу як театральної форми.

Надзвичайно цінною для нас бачиться формулювання, яке свідчить про те, що освіта повинна бути адекватною змісту культури. І сьогодні, в умовах модернізації сучасного сценічного мистецтва, на передній план виходить «живе» спілкування з глядачем. На наш погляд, повноцінне формування майстерності артиста, будь то представник музично-драматичного або естрадно-сценічного жанру, неможливе без елементів інтерактивності, яка розвивається у здобувачів вищої освіти в процесі «навчання із застосуванням інтерактивних способів або методів здобування знань, їх піднесення», і акторської гри при виконанні музичного твору, що вимагає від того, хто навчається оволодіння системою як загальнокультурних, так і професійних компетенцій.

Цікава точка зору на сутність мистецтва співу Ф.І. Шаляпіна, висловлена ним в книзі «Маска і душа»: «Мистецтво, якому я служу, незрозуміло мені, не задовольняє мене. Я шкодував, що не граю в драмі, бо, на мою думку, спів не може висловити так багато, як живе слово».

Однак про чільну роль драматургії в музично-сценічному виконавстві зробив висновок дослідник творчості Ф.І. Шаляпіна – Н.І. Кузнецов у своїй відомій науковій праці, цілком присвяченій концепції акторської школи Ф.І. Шаляпіна.

Вважаємо, що висловлювання, що стосується в першу чергу сфери оперного мистецтва, в рівній мірі відображає стан справ і в таких сучасних жанрах, як мюзикл, а також естрадне вокальне виконавство.

Виходячи з висловленого припущення, робимо висновок про необхідність пошуку відповідних вимогам сучасного естрадного виконавства елементів сценічної майстерності та формування на їх основі системи деяких принципових підходів до розвитку акторської техніки і сценічного образу вокалістів.

У зв'язку з цим знову звернемося до дослідження Н.І. Кузнецова, присвяченого особистості і творчості Ф.І. Шаляпіна.

Цікавим, на наш погляд, є процитоване цим автором звернення М.В. Дальського до Ф.І. Шаляпіна: «Співаків хороших на сцені чимало, але ось артистів, акторів – раз-два і все. А якщо тобі дати акторську суть, то ти весь світ розгойдаєш».

Визначення «акторська суть», сформульоване М.В. Дальським, можна розглядати однією з головних умов, яка, будучи застосованою до артиста будь-якого жанру, здатна забезпечити повноцінний розвиток професійного вокаліста, його вміння створити неповторний сценічний образ.

Сценічний образ, згідно з прийнятим в мистецтві та науці визначенням, є предметом синтезу умінь і навичок виконавця в різних видах мистецтва, таких як спів, сценічний рух, декламація і, безсумнівно, елементи акторської техніки, які в рівній мірі важливі для артиста будь-якого жанру. Виступаючи чільною ланкою тієї самої «акторської суті», описаної М.В. Дальським щодо оперного жанру, акторська техніка тісно переплітається з будь-яким видом сучасного сценічного дійства.

Детально розглянемо дане припущення в системі форм сучасного естрадного вокального виконавства і методів розвитку сценічної майстерності у естрадних вокалістів.

За всю історію опери епохальних артистів-співаків можна вмістити в дуже короткому списку, який відкрив Ф.І. Шаляпін. Саме він ввів в історію мистецтва поняття «скласти роль» – як технологію роботи над художнім образом, що означало пошук методів і прийомів втілення його фантазій і аналіз структури ролі. Наступним за ім'ям великого оперного генія хочеться назвати ім'я Марії Каллас. Зразків її творчої спадщини збереглося небагато, але і ця кількість дає нам можливість оцінити драматичний дар співачки. На превеликий жаль, ми привели рідкісні випадки. Традиційно ж сценічні навички співака дуже віддалено можна назвати професійними в порівнянні з рівнем драматичного артиста.

У книзі великого ліричного тенора ХХ століття Лучано Паваротті «Я, Лучано Паваротті, або Сходження до слави» також описаний погляд на проблему акторської майстерності вокаліста, висловлений актрисою, що володіла чудовим ліричним сопрано, – Джудіт Раскін, що звернула свою увагу на принцип роботи оперного співака над

голосом: «Співак надзвичайно допитливий, але перш за все його цікавить все, що хоч якось пов'язано з його роботою. Він всіляко намагається розвинути свої акторські здібності».

Все описане дає нам можливість зробити висновок про те, що драматична складова є невід'ємною частиною формування сценічної майстерності виконавця будь-якого жанру і напрямку, будь то виконавець-вокаліст, хореограф або представник театрального мистецтва.

Логічне в зв'язку з цим питання про принципи формування сценічної майстерності артиста.

Розглядаючи даний аспект з точки зору психології, педагогіки, театрознавства та вокальної освіти, ми робимо спробу сформулювати свою теоретико-методологічну основу формування сценічної майстерності виконавця (естрадного співака).

Отже, за прикладом Ф. І Шаляпіна, однією з перших принципових вимог до правильної роботи над твором визначимо початок роботи над матеріалом з безпосереднього аналізу його музично-драматичної тканини, задуму і способу організації даної сценічної дії. Викладена думка вже була порушена в дослідженнях М. С. Зайкова, присвячених формуванню творчих навичок вокалістів: «Будь-якому твору передуює підготовчий період, в якому відбувається осмислення всього матеріалу. Перш ніж приступити до чорнового вивчення нотного тексту, виконавець повинен ознайомитися з усією оперою, тобто прослухати її». Автор закликає нас починати знайомство з твором з вивчення особливостей епохи, яка породила твір і його автора, а також всіх культурних цінностей часу, коли він був створений.

Підбивши підсумок, вказуємо першим принциповим підходом в роботі над матеріалом – розгляд загальних характеристик всіх частин, що складають досліджуваний твір.

Другим принциповим підходом, безсумнівно, потрібно назвати застосування в процесі вивчення твору «методу роботи над роллю», також відкритого Ф.І. Шаляпіним і описаного в праці Н.І. Кузнецова. Ось як коментує даний прийом Н.І. Кузнецов: «У пошуках вдосконалення методу роботи над роллю Шаляпін підходить до технології репетиційного процесу принципово інакше, ніж це зазвичай буває: співакові вчити потрібно не лише свій вокальний рядок, а й всю оперу».

Наступною невід'ємною частиною фрагментарного вибудовування сценічного образу і ключовим елементом акторської техніки виконавця (естрадного співака) виступає «слово», що є структурною основою всієї «сценічної мови».

Про важливість даного елемента як засобу мовної виразності артиста на сцені писав К.С. Станіславський: «Слово, що не насичене зсередини і взяте окремо, само по собі, є просто звуком, окликом. Текст ролі, що складається з таких окликів, – ряд порожніх звуків». Також К.С. Станіславський у своїй книзі дає вичерпний коментар, що описує характер мови, використовуваної в контексті сценічного виступу, за допомогою негативного прикладу техніки її формування: «Справа в тому, що словесний текст, часто повторюваний на репетиціях і на численних виставах, забовтується, і тоді з слів відлітає їх внутрішній зміст, а залишається механіка». Засобом подолання механічної мови автор бачить внутрішнє наповнення кожного сказаного артистом слова і глибоке осмислення сказаного для ефективного донесення емоції до глядача і формулює К.С. Станіславський свою думку так: «... Все це говорить про те, що слово, текст ролі цінні не самі по собі і для себе, а тим внутрішнім змістом або підтекстом, який в них вкладений».

Даною цитатою можна значною мірою схарактеризувати та визначити наступну важливу умову, якою є необхідність використання підтексту як засобу розкриття змісту літературного тексту твору, важливість якого так вірно описана генієм драматургії К.С. Станіславським.

Ще однією опорною частиною в роботі над сценічною мовою є дикція.

Виходячи з цього, ми робимо висновок, що наступний принциповий підхід, який характеризується взаємозв'язком слова з музикою, а саме – вміння правильно застосовувати логічні наголоси. У пошуках вирішення обговорюваної проблеми наша увага була звернена на комплекс тренувальних вправ, який пропонує С.Т. Нікольська всім представникам ораторської або музично-ораторської професії для розвитку мовного дихання і голосу, дикції і правильної вимови і який заснований на сучасних даних в сфері психології, педагогіки, лінгвістики, фізіології та анатомії. Робота над технікою мови в концепції С.Т. Нікольської містить у собі чотири

основні розділи: дихання, голос, дикцію і орфоепією. Важливим є зауваження, виділене автором методичних рекомендацій: «При навчанні техніці мови тренувальні вправи на розвиток мовного дихання, голосу, дикції і орфоепії повинні проводитися одночасно. Це важливо, тому що дихання, артикуляція і голосоутворення – це єдині взаємопов'язані і взаємообумовлені фізіологічні процеси. Координована (комплексна) робота цих трьох систем під управлінням кори головного мозку забезпечує нормальну функцію голосоутворення. При цьому головним умовним подразником є смислове значення слова». Даний матеріал, що містить у собі також техніку роботи К.С. Станіславського, бачиться нам важливою методичною основою в акторській підготовці естрадного співака.

Ще однією, безумовно, значущою, принциповою вимогою в роботі над сценічною майстерністю естрадного виконавця, вокаліста є використання такої методики, описаної в роботі Ольги-Лізи Монд, як встановлення вільної фізичної основи. Це означає, що м'язи, які потрібні для співу, повинні працювати при відсутності втручання інших м'язів. Розкривши принципову вимогу звільнення тіла від затискачів, в якості важливого і такого, що логічно впливає з порушеної теми, аспекту роботи над вокальною технікою нам хотілося акцентувати на систематичність щоденних вправ м'язової системи. На це також вказував К.С. Станіславський, характеризуючи вправи, що активізують усі рухові центри тіла і сприяють тому, що «фізичний апарат стає більш рухливим, гнучкішим, виразнішим і більш чуйним». В даному випадку автор говорить про різницю фігури «спортивної», потрібної для спорту, і фігури, яка прийнятна в межах сценічного виступу артиста, коментуючи викладену думку так: «Ідеальних комплекцій немає. Треба їх робити. Для цього, перш за все, слід добре придивитися до тіла і зрозуміти пропорції його частин. Зрозумівши недоліки, треба виправляти, розвивати те, що недороблено природою, і зберігати те, що створено нею вдало». Особливою важливою нам здалася така рекомендація К.С. Станіславського, яка здатна, на нашу думку, більш чітко висвітлити різницю між акторською грою на сцені і пристрасною до «награної» показової сценічної виразності естрадних співаків: «... Наше мистецтво вимагає, щоб артист, перестраждавши і поплакавши над роллю вдома і на репетиціях, спочатку заспокоївся, позбувся зайвого

хвилювання, що заважає йому і прийшов на сцену, щоб ясно, проникливо, поглиблено, зрозуміло і красиво розповісти глядачам своїм власним почуттям про пережите».

Заключним з пропонованих нами принципових підходів до формування сценічної майстерності вокаліста нам бачиться інтеграція в роботу і доведення до рівня технічного досвіду прийому – музичної та сценічної імпровізації. У своїй науковій праці А.С. Зайцева описує цей прийом так: «імпровізаційне вміння може розглядатися як спонтанна, безпосередня, комунікативна, творча дія в короткий проміжок часу для створення нового на основі досвіду і уяви».

Безсумнівно, будь-яка якісно виконана імпровізація є відтвореним в даний момент часу фрагментом добре відпрацьованої і доведеної до стану навички виконавської вокальної, акторської техніки, техніки сценічного руху. Завдання професійного артиста на кшталт ілюзіоніста: весь пласт роботи залишити прихованим від глядача, оволодівши мистецтвом іскрометної «імпровізації» прямо на очах глядача або слухача.

Усі сформульовані і викладені нами принципові підходи, як ми вважаємо, є надійною запорукою формування і розвитку високого рівня сценічної майстерності естрадного виконавця-вокаліста, а також повноцінного розвитку особистісних якостей, професійних компетенцій і комунікативних здібностей фахівця, заснованих на культурі і етичних нормах взаємодії.

Ця тема залишається, безумовно, актуальною, зважаючи на сучасну тенденцію до підвищення рівня професійної акторської підготовки артистів естради, а також посилення інтересу молодих фахівців і вчених в галузі мистецтва і культури до даної теми, про що свідчить зростання кількості науково-дослідних праць.

Видається доречним навести слова В.Н. Нілова, присвячені розвитку творчих здібностей учнів та відображають головну мету виховного процесу: «Учні повинні бути не лише тільки споживачами культурної спадщини, вони повинні стати носіями культури, продовжувачами її і творцями». Виховання саме такого покоління творців і є, на наш погляд, головною силою, яка надихає будь-якого педагога і дослідника в сфері педагогічної науки в усі часи.

Роблячи загальний висновок, зауважимо, що вся викладена вище теоретико-методологічна основа набуває сенсу тільки тоді, коли

артист-виконавець підпорядкує всі елементи техніки одному надзавданню – донести до сердець глядача своє власне світовідчуття.

Все, про що йшлося раніше, зводиться до використання яскравих зовнішніх засобів акторської виразності в пісні. Але існує величезний репертуар і безліч виконавців, які також виконують цей репертуар. Просто співак стоїть біля мікрофона і співає пісню. Але це не означає, що естрадний співак існує поза акторським мистецтвом. М. Бернес так формулював закони роботи над естрадною піснею: 1) думка; 2) акторський талант – розкриваючи це так: здатність знайти і розвинути свій артистичний і людський образ; 3) акторська майстерність; 4) абсолютна музикальність, помножена на абсолютну ритмічну свободу; 5) голос, вокальна обдарованість, розшифровуючи: багатство інтонацій, теплоти, душевної щирості, чистої звукової своєрідності.

Основна умова при роботі над естрадною піснею полягає в тому, щоб правильно і точно зрозуміти, наскільки текст і мелодія пісні, її жанр і стиль терплять додавання в неї засобів театральної виразності. У піснях-сценках, наприклад, можна вдаватися до створення гострих характерів (перевтілення), спілкування, взаємодії, використовувати реkvізит, вдаватися до деталей сценографічного оформлення номера.

У пісні від імені героя артист втілює собою персонаж, від імені якого співається пісня, тобто створює характер персонажа або навіть цілий естрадний образ. При цьому потрібно визначити міру умовності, вибудувати пластичну поведінку, жести, міміку, придумати костюм і грим. Тут важливі обидві точки, від яких варто відштовхуватися режисерові: сама пісня – її текст, музичний матеріал, стиль, характер і індивідуальність артиста. «Пісня – це маленький, але особливий естрадний спектакль. І тут – доля людини, а співак має розкрити її за короткі сценічні хвилини. Найменша неточність, нещирість у слові, інтонації, жести, як випадково взята фальшива нота, може порушити гармонію драматургії цього спектаклю, розірвати зв'язок з глядачем.

Фантазія і уява одні з найважливіших акторських навичок естрадного співака, бо лише із ними буде успішним створення картин внутрішнього бачення (елемент акторської майстерності, який К.С. Станіславський називав «кінострічкою видінь»). Чим яскравіше «кінострічка видінь», тим більший емоційний відгук викликає пісня у публіки. Очі – найважливіше при виконанні вокального номеру, коли

у артиста порожній, невпевнений або зовсім байдужий погляд (якщо це не частина номера), то втрачається артистична подача.

Найчастіше початківці у естрадному вокальному виконавстві просять педагога-режисера допомогти їм «поставити емоційний жест», що призводить до того, що жести, поставлені таким чином, завжди будуть неприродні. Потрібно підвести виконавця до того, щоб жест, крок, мімічний вираз народжувалися зсередини і виникали на основі емоційного проживання. Однак це не означає, що естрадному співаку-початківцю зовсім не потрібно працювати над пластичним інтонуванням. Найчастіше початківці-вокалісти при виконанні вправ «допомагають» собі неусвідомленою жестикуляцією, показують руками висотність нот, ритмічні малюнки, напрямки мелодії, що на сцені виглядає не завжди естетично. Ж.Ж. Новер в своїй праці «Листи про танець і балет» зазначає, про те, що жест – це стріла, випущена з душі, він надає негайної дії і потрапляє прямо в ціль, якщо тільки правдивий. Жест – це складова художньої частини номера, а не вокальної техніки. «Є чимало балерин, які, танцюючи, махають руками, показують глядачам свої пози, жести, милуючись ними ззовні. Їм потрібні рухи і пластика заради самих рухів і пластики. Вони вивчають свій танець як «па» незалежно від внутрішнього змісту і створюють форму, позбавлену суті». У науковій статті «Про пластичну культуру естрадного вокаліста» М.І. Козлова зазначається, що при формуванні професійних навичок естрадного співака важливі як заняття вокалом, ансамблем і іншими музичними дисциплінами, так і заняття танцем і основами сценічного руху. Є.В. Маргатова в своїй праці також акцентує свою увагу на специфіці естрадного виконавства: «Виконавська культура естрадного співака полягає в синтезі драматичного актора, танцюриста і вокаліста, виходячи з цього варто відзначити, що дана тріада вимагає пильної уваги з боку всіх учасників художньо-педагогічного процесу».

Завдання педагога полягає не тільки в формуванні вокальних навичок, зняття затискачів і постановці концертного номера, але і в підготовці здобувача вищої освіти до успішного виступу, створенні виконавської стійкості – слід розібрати з початківцем психологічні установки сольного виступу на сцені. В.Д. Григор'єв у своїй праці «Виконавець і естрада» розповідає про походження сценічного хвилювання, про підго-

товку співака до концертного виконання, дає рекомендації по вихованню сценічної культури як у початківців, так і у професійних співаків.

Естрадний образ співака створюється роками, будується на вдалому виконанні будь-якої пісні, знайденому в ній конкретному характері, є не тільки зовнішнім іміджем артиста, а й внутрішніми рисами його творчого характеру (або характеру його персонажа). Можна зробити висновок, що акторська майстерність виконавця естрадної пісні різноманітна, зовсім не обов'язково містить яскраві зовнішні виразні засоби, деякі можуть бути спрямовані на розкриття образу пісні, на прийоми внутрішньої акторської психотехніки.

Будь-яку пісню потрібно прожити, проникнути в її зміст, донести до глядача образ, закладений в пісні. В іншому випадку спів перетворюється в нікому не потрібне «видобування нот». Отже, в таких випадках необхідно обґрунтувати використання виконавцем прийомів акторської майстерності в сфері внутрішньої психотехніки артиста. Л. Утьосов зазначав: «Пісня – це як роль в спектаклі, її треба пережити. У неї треба вкласти те, що хочеш сказати людям».

Першочергового значення набуває створення виконавцем пісні яскравих картин внутрішнього бачення (цей елемент акторської майстерності К.С. Станіславський називав «кінострічкою видінь»).

В акторських здатностях естрадного співака велике значення мають фантазія і уява, без яких створення «кінострічки видінь» неможливо.

Мова йде не лише про те, що співак абстрактно-аналітично розуміє, про що співає. Звичайно, проникнути в сенс пісні і висловити його – найважливіше завдання. Але, якщо це відбувається тільки на рівні раціонального усвідомлення, – це ще половина справи. До цього обов'язково додається емоційна сторона, проникнення не тільки в смисловий, а й в емоційно-чуттєву будову пісні. І якщо в прагненні досягти цього результату відсутня яскрава кінострічка видінь, то бажання «дати пристрасть» веде до неорганічно прояву почуттів, веде до акторського наспіву.

Але естрадному співакові недостатньо для самого себе розкрити смислову і емоційну будову пісні. Потрібно донести їх до слухачів.

Чим яскравіше внутрішні бачення виконавця, тим більший емоційний відгук викликає пісня у публіки.

Саме тут викладач може надати велику допомогу початківцю. Не секрет, що багато виконавців просять допомогти їм «поставити

емоційний жест». Це – спрощений підхід до справи, і жести, «поставлені» таким чином, завжди будуть виглядати неприродними. Потрібно підвести виконавця до того, щоб жест, крок, мімічне вираз – всі ці зовнішні прояви – не виникали формально, а народжувалися зсередини, щоб вони виникали на основі емоційного проживання.

На естраді співак завжди за допомогою музики і тексту веде розмову із залом для глядачів, він знаходиться в досить відкритому спілкуванні з публікою. Можна сказати, що він розповідає пісню своїм слухачам.

Термін «розповідає» вжито не випадково. С. Клітін, визначаючи, в чому полягає одна з основних відмінностей театру і концертного виконавства, дуже точно звернув увагу на таку закономірність: якщо театр є мистецтво зримої дії, то на естраді пріоритет має розповідь – про якусь подію, про вчинки людини, про її власні думки і почуття. Це загальна властивість естради, вона стосується всіх жанрів без винятку, зокрема, жанру естрадного вокального виконавства. На думку С. Клітіна, першою особливістю «концертності» є пріоритет розповіді як засобу художнього відображення дійсності. Концертний твір, моделюючи дійсність у формі розповіді, не дотримується умов безперервності. Причому принцип розповідання дозволяє автору відступити від суті, асоціативні відволікання, кидки в часі – спогади, мрії.

Другою властивістю розповіді обґрунтовано можна вважати можливість зробити надбанням слухачів внутрішнє життя героя.

Повного перевтілення немає. Але хіба артист філармонічного читецького жанру, читаючи з концертної естради літературний твір, не «розчиняється» в пропонованих автором обставинах, не перевтілюється в діючих персонажів (нехай натяком, не до кінця); хіба він не користується всім арсеналом елементів акторської майстерності? Безумовно. Необхідно ще раз акцентувати, що в цьому арсеналі фантазія і уява, створення «кінострічки видінь» є одним з основоположних прийомів внутрішньої психотехніки артиста, що допомагає йому створити адекватні, яскраві та емоційні образи у глядачів.

Те ж саме можна сказати і щодо естрадного співака. Звичайно, тут, в порівнянні з читцем, йому допомагає музика, – напевно, найбільш емоційна з усіх мистецтв. Однак через це деякі співаки, розуміючи це, сподіваються, що музика сама по собі донесе до слухача емоційний

образ, і тому не дуже переймаються проблемою донесення цього образу засобами акторської виразності.

Але пісня (зокрема, і її музика) оживає перед слухачами в конкретному живому виконанні, а воно неможливе поза акторською психотехнікою.

Таким чином, можна зробити висновок, що акторська майстерність виконавця театралізованої естрадної пісні зовсім не обов'язково проявляється в яскравих зовнішніх виразних засобах, коли пісня розігрується як драматична сценка. Прийоми акторської техніки різноманітні, деякі з них можуть використовувати в більшому обсязі засоби виключно зовнішньої виразності, деякі – в більшій мірі спираються на розкриття образу пісні, а також на прийоми внутрішньої акторської психотехніки.

Навіть якщо зовнішні акторські виражальні засоби дуже скупі, але артист розкриває перед слухачами смисловий, емоційний, образний лад пісні, – все одно пісня перетворюється ніби в невелику новелу – різновид невеликого оповідання з елементами символіки.

Це підтверджується і прикладами з історії мистецтва естради, і творчістю найбільш відомих сучасних виконавців. Початківці, які не залишають за дужками досвід видатних майстрів естрадної пісні, яскраво виділяються на тлі загальної усередненої маси естрадних вокалістів. Успішні виступи таких артистів на конкурсах вказують на те, що глядач чекає сьогодні від естрадного артиста-вокаліста якраз прояву комплексу виразних засобів, органічного поєднання вокального та акторської майстерності.

Більшість естрадних співаків працюють сьогодні під записаний на фонограму музичний супровід (фонограма типу «мінус-1»). Залишимо за дужками «плюсові» фонограми, коли поряд з акомпанементом голос співака теж йде в запису; в концертах таке виконавство може кваліфікуватися тільки як профанація мистецтва. З співом під «плюс» можна погодитися лише тоді, коли цього вимагають технічні умови, – наприклад, коли потрібно домогтися якісного звучання на телебаченні, а також, коли спів поєднується з танцем або акробатикою, які можуть збити дихання. Не будемо торкатися проблем аранжування акомпанементу. Це, звичайно, дуже важлива частина естрадної пісні, але детальний і професійний аналіз в цій сфері – справа композиторів, аранжувальників, музикознавців.

Звернемо увагу, що спів під фонограму позбавляє артиста можливості живого спілкування з концертмейстером або диригентом. Все рідше можна зустріти «живий» оркестр або концертмейстера-аккомпаніатора на сучасній естраді. А між тим, саме тут виникає елемент живого імпровізаційного спілкування співака і диригента, співака і концертмейстера. І в цьому спілкуванні виникає дуже цікавий, своєрідний, а головне – живий театр пісні.

І, нарешті, ймовірно, вищим проявом театру пісні є те, що співак-артист знаходить образ, який крокує з ним по всій його творчій біографії, і який настільки улюблений публікою, що вона не мислить собі цього виконавця поза знайденого їм естрадного образу.

Класичним прикладом є творчість О. Вертинського. Створена ним маска межує з образом сумного клоуна з тонкою душею, що сумує. Вже одне це дозволяє говорити про театр пісні О. Вертинського. Артистові не заважала відсутність яскравого співочого голосу. Він блискуче володів акторською майстерністю, мистецтвом перевтілення, пластикою (особливо виразними були його жести і міміка), – тому кожна його пісня, романс, балада перетворювалися в маленький спектакль.

Чітка естрадна маска була у Л. Утьосова. Ю. Дмитрієв зазначав, що: весь вигляд Утьосова, його оптимістичний заряд, його прагнення одночасно співати, жартувати, танцювати, його захопленість – все це «заражало» глядачів, і тоді відбувалося душевне єднання артиста і зали, про який мріє кожен. І пісня в його виконанні не тільки чулася, а й бачилася. Хороший актор неодмінно має побачити те, про що він розповідає. Л. Утьосов в повній мірі володів цим даром.

Естрадний образ співака створюється роками, але поштовхом для його з побудови може слугувати вдале виконання якоїсь конкретної пісні, знайдений в ній якийсь конкретний характер. У цьому сенсі робота викладача (режисера) з естрадним вокалістом може допомогти останньому знайти, як тепер кажуть, свій імідж. Виходити з власного іміджу надзвичайно небезпечно – це загрожує втратою популярності, оскільки публіка вже асоціює співака зі створеним ним образом. Цю обставину режисер має враховувати.

В історії естради відомі випадки, коли дуже популярні співаки ламали свої творчі кар'єри, намагаючись відмовитися від знайденого і улюбленого публікою образу. Мало кому вдавалося подолати таку

творчу кризу. Випадки зміни способу бувають, але вони вимагають від артиста величезної мужності, іноді призводять до довгих років забуття.

Таким чином, можемо сформулювати узагальнення щодо акторської майстерності естрадного співака.

Естрадний спів, особливо – в сучасних умовах, містить у собі не лише вокальне мистецтво, але і комплекс виражальних засобів, серед яких провідне місце належить акторській майстерності естрадного виконавця.

В умовах сьогодення на естраді скромні вокальні дані повинні компенсуватися додатковими виразними засобами.

Ступінь використання додаткових засобів виразності залежить від індивідуальності виконавця, смислової, образної, емоційної і стильової своєрідності пісні.

Естрадний вокальний репертуар можна умовно поділити на твори, які органічно піддаються театралізації (аж до створення пісні-сценки), і на пісні, виконання яких опирається активній театралізації; в цьому випадку яскраві прийоми зовнішньої виразності не застосовуються.

Пісня-сценка являє собою маленький спектакль, який може бути заспіваний-зіграний як одним, так і кількома виконавцями; тут режисером створюється ряд подій, знаходяться характери персонажів, визначається природа конфлікту, вибудовується дія в запропонованих обставинах.

В пісні від імені героя головний виразний засіб акторської майстерності – перевтілення, створення характеру персонажа, від імені якого співається пісня.

Театралізація естрадної пісні вимагає від режисера почуття міри, розуміння того, що зміст і образ твору розкривається перш за все через спів; через спів в основному проявляється і власне акторська виразність.

В акторській психотехніці естрадного співака провідні позиції посідають внутрішнє бачення, уява, проникнення в емоційно-сміслово будова матеріалу.

Спосіб існування естрадного співака – не повне перевтілення, а розповідь про почуття і думки героя (героїв) пісні.

«Живий» акомпанемент пісні надає можливість більш широкої театралізації в сенсі спілкування співака з концертмейстером або оркестром.

Одним з найбільш важливих завдань викладача та режисера є допомога естрадному вокалісту в знаходженні оригінального і органічного образу (іміджу).

В роботі з естрадними співаками, які вже мають усталені і популярні образи, надзвичайно небезпечно відходити від них в постановці нового репертуару.

3.6 Сучасні вокальні школи в системі розвитку виконавської майстерності естрадного співака

Потреба у саморозвитку та самовдосконаленні є однією з найважливіших для будь-якої людини, діяльність якої пов'язана з творчістю. Якщо вдосконалення не відбувається, починається стагнація і деградація у професійному сенсі. Відповідно, для естрадного співака опанування усього найбільш прогресивного у сфері естрадного вокального виконавства є важливим методичним завданням.

В умовах сьогодення виникають і проходять апробацію вокальні школи під керівництвом так званих «вокальних тренерів». З розвитком та розповсюдженнями звукопідсилюючої апаратури принцип звукоутворення змінився і поширилась «мовленнева» позиція, за методикою провідного американського педагога Сета Рігтса. Таке звуковидобування сприяло тому, що більшість західних співаків не мають проблем зі знаходженням нейтрального звуку, який переважно і використовується у навчальному процесі через його простоту.

Методичні розробки західних педагогів-вокалістів значно відрізняються від навчальних програм для виховання молодих естрадних співаків мистецьких закладів України, починаючи з офіційного розділення вокалістів на дві групи – класичних вокалістів та ритмічних співаків (rhythmic singers).

Проблеми сучасної практики викладання естрадного вокалу пов'язані з використанням технік постановки голосу, які ґрунтуються зазвичай на вокальній методиці для класичних виконавців і не

враховують специфіку естрадного виконавства. Тому виникла необхідність проаналізувати системи провідних сучасних вокальних педагогів, які пропонують авторські системи постановки та розвитку голосу естрадного співака.

Кетрін Садолін (Cathrine Sadolin) – виконавиця і відомий у творчих колах вокальний «тренер», почала займатися співом, щоб впоратися з власними проблемами співацького дихання. Для їх вирішення вона вивчала класичні і створювала власні нові техніки. Згодом її зацікавила анатомія і фізіологія голосу, а потім захопили експерименти з обробкою вокальних звуків, дії з якими потребували ретельного дослідження.

Поштовхом до розробки власної методики стала впевненість К. Садолін, що дотримуватися усталених тембральних якостей голосу, притаманних класичній вокальній школі, необов'язково. На її думку «необхідно відокремлювати техніку від смакових уподобань, і тоді можна поєднувати безліч елементів, домагаючись бажаного звучання, без огляду на чужі уявлення або погляди викладача».

К. Садолін виступала в Європі як класична та рок-співачка. Вона співала з хором Датського національного радіо, виступала з джазовими і рок-гуртами, а також брала участь в кіно, на радіо, телебаченні, в мюзиклі і рок-опері. Вона записала кілька альбомів, зокрема, один з іспанськими класичними піснями і диск «New Age Airdance», що вийшов у 16 країнах. К. Садолін є співачкою і композитором важкого року («Ancient Fire») і композицій у фолк-рок стилі («Today»).

К. Садолін пропагує передові техніки співу, які можна використовувати для навчання вокальному мистецтву всіх музичних стилів. Її методи використовуються для розвитку технічних і артистичних навичок, вирішення вокальних проблем і відновлення голосів, які набули професійних дефектів, а також для навчання і постановки естрадному вокалу. Присвятивши більшу частину свого життя цим дослідженням, К. Садолін керує колективом високоосвічених і кваліфікованих викладачів співу, які проводять семінари, відео- курси і спеціальні майстер-класи для професійних співаків по всьому світу під її методичним керівництвом.

В основу своїх досліджень К. Садолін поклала досвід співаків, які використовують багато різноманітних вокальних звуків, відмінних від

класичного західного стилю. Вона шукала базову структуру звуку, яка б дозволила звучати по-різному, при цьому не завдаючи шкоди голосу.

В практичних розвідках К. Садолін спостерігала, що звуки можна поділити в залежності від фактичного звучання «metallic» на «повний metallic» і «зменшений metallic».

Подальші дослідження та експерименти привели вокального тренера до відкриття поняття «щільність» («density») та визначення її рівня для кожного виконавського прийому: «повна щільність» і «зменшена щільність».

Ці наукові розвідки стали першим кроком до створення авторської естрадної методики «Complete Vocal Technique», що вважається провідним матеріалом для навчання професійним технікам співу. Ця праця пропонує радикально нові підходи до навчання вокалу і зробила революцію в цій галузі. Концепція складається з вокальних режимів, які при використанні в різних комбінаціях охоплюють всі музичні стилі від класики і до важкого року. Матеріали книги користуються між народним успіхом, перекладені на кілька мов і рекомендовані співакам, вокальним педагогам, лікарям і логопедам.

Аналізуючи стан вокального мистецтва, К. Садолін поділяє вокалістів на дві умовні групи – «класичних вокалістів» і «ритмічних співаків», і встановила чотири режими «вокально-динамічної естетики»: «Neutral» («нейтральний»), «Curbing» («стриманий»), «Overdrive» («інтенсивний»), «Belting» («ударний»), які відрізняються між собою кількістю «металу» в голосі. Визначивши динамічні особливості цих вокальних режимів, авторка аналізує кожний з них за характером звучання. Можливість застосування цих голосових режимів пов'язано, на її думку, в свою чергу з фізіологічними особливостями артиста.

Представники «ритмічних» співаків (за К. Садолін) досить швидко перебудували спрямування звуку трохи нижче (на коріння верхніх зубів), як це було до появи мікрофонів. Під час концертної або студійної роботи вокаліст за такої подачі передає красу свого тембру, а також зберігає ресурс голосу, не наражаючи його на затиски та зношення.

Відмінність вокального звукоутворення від звичайного мовленевого полягає у наявності певних гармонічних тонів (обертонів) – голосової тембрації, яка залежить від індивідуальної будови гортані,

рота, носоглотки співака та практичного досвіду їх використання для створення бажаного звуку.

Характер тембрального забарвлення може змінюватися як через використання резонаторів (головного, міксту та грудного) – що активно впроваджується в академічній школі вокалу, – так і відповідних дій м'язів голосового та артикуляційного апарату.

Усі зміни звуку мають бути усвідомленими, а не випадковими й мимовільними. Так, у вітчизняній вокальній педагогіці існує думка, що «вокальне» треба опанувати свідомо. Отже, щоб навчальний процес відбувався ефективно, а з набуттям певної майстерності голосовий ресурс використовувався якомога довше, треба вчитися правильно дихати (оскільки це позитивно впливає на тривалість звуку, щільність тону та насиченість тембру). Так, у вітчизняній вокальній педагогіці розглядаються лише дві атаки звуку (тверда та м'яка), а субтон (атака з придихом) і дотепер ігнорується, хоча уся сучасна естрада використовує її досить активно для створення музичного образу твору або неповторної манери звучання виконавця, що фактично і є специфікою естрадного вокального мистецтва.

Останнім часом значне місце в естрадному вокальному виконавстві посідають голосові ефекти, що застосовуються в джазовому та рок-вокалі, а отже, – безпосередньо пов'язані з естрадним вокальним мистецтвом. У методичних розробках західних педагогів-вокалістів ретельно описаний механізм кожного з них, що дуже важливо для ефективного їхнього опанування. Так, у праці «Повна вокальна техніка» дослідниці К. Садолін досить чітко описала специфіку й дефініцію кожного сучасного вокального прийому, визначила вокально-динамічні режими, в яких використовуються такі ефекти: «розщеплення» («distortion»), «хрип» («rattle»), «ричання» («growl»), «вокальний злам» («vocal breaks»), «голос із придихом» («air added to the voice»), «вереск / крик» («screams»), «клатання та сиплість» («hoarse attacks and creaks»), «вібрато» («vibrato»), «технічне прикрашення» («ornamentation technique – rapid run of notes»), що можуть застосовуватися як в естрадному вокалі, так і в академічному. Естетичний бік звучання дослідниці свідомо не розглядала, а приділяла увагу динаміці, силі та експресії звуковідтворення ефектів. Визнання згаданих голосових ефектів сприяє перегляду питання щодо кількості голосових регістрів, та щодо традиційної

вокальної школи (грудний, змішаний (мікст) і головний). К. Садолін додає ще два реєстри: «суб-реєстр» (дуже низький, у якому виконується гроул) і так званий «флейтовий» реєстр (для вокальних флажолетів).

На жаль, у вітчизняних мистецьких закладах прийнято сприймати вищезгадані голосові ефекти як дискредитацію вокального мистецтва. До певного етапу в процесі підготовки вокалістів використовуються консервативні методи постановки голосу, прийомів звуковидобування, атаки звуку, обмежена кількість вокальних ефектів. Сучасна творча молодь зовсім не бажає відмовлятися від популярних вокальних ефектів (гроул, скрім, дисторшн, субтон) і опановує їх самотужки, без контролю педагога, ризикуючи здоров'ям свого голосового апарату

Крістін Лінклейтер – шотландська вокальна тренерка, яка пропонувала свою альтернативну методику постановки та розвитку вокалу, що є актуальною у тому числі для естрадних вокалістів, а також акторів.

Складність оволодіння майстерністю естрадного виконавства на сьогоднішній день виявляється недооціненою. Техніка співака-естрадника поєднує в собі елементи акторської та вокальної майстерності, вимога доступності виконуваних творів для сприйняття широкою публікою передбачає високий рівень оволодіння орфоепічними нюансами, роботу над дикцією та іншими особливостями сценічної мови. Шотландський вокальний тренер Крістін Лінклейтер, зокрема, пропонувала застосовувати розроблений нею комплекс методик для розвитку техніки естрадного вокалу та при опануванні акторської майстерності. Дослідниця виходила з ряду негативних чинників, які необхідно подолати для успішного оволодіння специфікою естрадного виконавства, де основною ідеєю виступає потреба розслаблення м'язів, робота з голосовими зв'язками та м'язами, які беруть участь у процесі звуковидобування, а також важливість контролю емоцій та тренування ясності мислення співака.

Серед негативних чинників розвитку техніки естрадного вокалу вона виокремлювала такі:

1) перешкоди, які стосуються дихання:

- емоційні хвилювання виконавця, які заважають вільному процесу дихання співака;
- проблеми з поставою вокаліста;
- ситуація, коли дихання контролюється занадто великим м'язовим зусиллям;

- 2) особливості, пов'язані з голосовими зв'язками та гортанню. «Якщо дихання не є вільним, за нього починають відповідати гортанні м'язи, які є занадто тонкими для цього процесу, вони схильні до надмірного напруження»;
- 3) специфіка резонаторної системи:
 - напружені гортанні м'язи перешкоджають звучанню у «грудному резонаторі»;
 - «напруга кореня язика, м'якого піднебіння, обличчя та шиї заважає вільному використанню носового і головного резонаторів, перешкоджаючи звучанню в середньому й верхньому регістрах»;
- 4) труднощі артикуляційної системи: «коли дихання не є вільним, цю ваду намагається компенсувати саме мовлення, артикуляційні можливості якого при цьому погіршуються»;
- 5) психологічні проблеми також часто можуть ставати причиною труднощів з артикуляцією. Тому, працюючи з голосом співака або артиста, на думку К. Лінклейтер, необхідно пам'ятати два головних правила:
 - a) «неясне мислення є суттєвою перешкодою до чистоти артикуляції»;
 - b) «придушення емоцій – це не менш суттєва перешкода до свободи голосу. Але треба зазначити, що емоції не повинні домінувати над раціональною стороною співака».

Крім того, важливим етапом у розвитку техніки естрадного вокалу є обережність у ставленні до голосових зв'язок виконавця. Естрадний вокал вимагає від вокаліста вміння виконувати твори довгий час та у різних умовах, при цьому змінюючи силу голосу, що становить небезпеку для здоров'я співака. Таким чином, вокальна методика має звертати на цей чинник особливу увагу. Більшість методик розвитку техніки естрадного виконавства концентрується на роботі з виконанням вправ, головною метою яких є тренування саме м'язів для того, щоб вокаліст оволодів своїм голосом. Але методика К. Лінклейтер пропонувала звертати увагу й на мислення виконавця, а також розмежування емоційної та раціональної сторін естрадного вокалу, через те, що протиріччя між технічним та емоційним співом вже стали класикою.

Відповідно аналіз техніки естрадного вокалу за системою Крістін Лінклейтер, враховуючи її роль у постановці голосу та подаль-

шому професійному удосконаленні виконавської майстерності естрадного співака, є обґрунтовано доцільним.

К. Лінклейтер присвячувала свої методичні напрацювання з постановки естрадного голосу питанням розвитку діапазону голосу та його сили, артикуляції, а також технологічним аспектам формування співацького голосоутворення.

Одним з важливих аспектів вокального виховання співака в вокальній педагогіці є адаптація його вокальних даних до професійних вимог.

Зазвичай основні сили тут приділяються тренуванню м'язів, що беруть участь у звуковидобуванні. Але не на останньому місці знаходиться й праця над контролем емоцій та розмежування технічного й емоційного виконавства.

Поділяємо думку вокального тренера, яка систематизувала вокальні вправи для естрадних голосів у дві взаємопов'язані групи:

- 1) вправи для тренування та розвитку вокальних можливостей голосу;
- 2) вправи для формування специфічних навичок естрадного співу.

Вокаліст в своєму професійному навчанні має засвоїти, зокрема, ритміку, специфіку інтонування, різні способи звуковидобування, фразування, манеру акцентування різних стилів і напрямків естрадно-джазової музики, у якій поєднуються техніка академічного й народного співу та специфічні прийоми, характерні для цього виду вокального мистецтва.

Сучасні концертні реалії припускають роботу з дуже потужними акустичними системами і вже один цей факт потребує від співака виконання цілого ряду цілком конкретних завдань. Звук, що подається співаком в мікрофон, тепер доводиться розглядати як джерело, що збуджує коливання мікрофонної мембрани. Кінцевий же звук виходить після проходження через електричні ланцюги, цілий ряд приладів і завжди дещо відрізняється від вихідного сигналу. У цих умовах природно обмежується гучність вихідного сигналу.

К. Лінклейтер рекомендувала не співати в мікрофон занадто голосно, бо все одно доведеться компенсувати цю гучність або зменшенням чутливості лінії, або віддаленням мікрофона від рота. Обидва ці варіанти дають в результаті погіршення характеристик звуку. На її думку, занадто дзвінкий голос, пропущений через звукопідсилюючий канал, звучить на виході різко й неприємно. Не можна співати й дуже

тихо, тому що у цьому випадку або просто не буде чути співу, або звукорежисеру доведеться надмірно збільшувати чутливість мікрофона й при незадовільному спів відношенні сигнал/шум через мікрофон вокаліста будуть чути сторонні звуки. Крім того, посилюється ймовірність виникнення зворотних акустичних зв'язків. Відтак, вокаліст має не лише опанувати техніку володіння власним голосом, але й знати специфіку звукопідсилюючої апаратури на сцені, у тандемі з якою він має застосовувати зовсім іншу техніку співу, ніж без неї.

Цікавим, на нашу думку, є погляди К. Лінклейтер на фізіологічний зв'язок мовлення і дихання артистів і естрадних вокалістів, що є одним з чинників акторської майстерності і переконливості.

«Мовний потік розділяється на різні сегменти – фонемами, склади, які формують слова, сполучення слів, а також речення (прості і складні). Існує і членування на особливі інтонаційні одиниці. У лінгвістиці є такі поняття, як «синтагма», «мовний такт», «дихальна група». Останнє поняття має на увазі поділ мовного потоку за фізіологічними законами: мова переривається, так як виникає необхідність вдиху. У такому випадку на задній план відступають усі елементи мовної діяльності: сенс, цілі та завдання висловлювання, ситуація й контекст діалогу, емоції виявляються не такими важливими. Висловлювання тут будується тільки за законами фізіології. Дихання естрадного співака тут набуває схожості з акторським, яке теж є одночасно і смисловим, і понятійним, і дієвим, та з'являється як результат творчого існування актора в ролі».

Оволодіння майстерністю естрадного виконавства є складним завданням, яке часто не оцінюється адекватно. Техніка естрадного співака ґрунтується на поєднанні елементів акторської та вокальної майстерності. Важливою є також вимога доступності виконуваних творів для сприйняття широкою публікою, що передбачає високий рівень оволодіння орфоепічними нюансами, роботу над дикцією та іншими особливостями сценічної мови. Об'єднання голосових реєстрів одна з основних складових навчання вокалу. Співак має володіти вокальною технікою, тобто вільно управляти своїм голосом. Секрет успіху полягає не тільки в техніці вокалу і фізичному здоров'ї, але й залежить від психологічного стану.

Більшість методик розвитку техніки естрадного виконавства концентрується на роботі з виконанням вправ, головною метою яких є

тренування саме м'язів для того, щоб вокаліст оволодів своїм голосом. Але методика К. Лінклейтер пропонує звертати увагу й на мислення виконавця, а також розмежування емоційної та раціональної сторін естрадного вокалу, через те, що протиріччя між технічним та емоційним співом вже стали класикою.

К. Лінклейтер звертала увагу на необхідності пошуку свого власного звуку, формування унікального впізнаваного голосу, оригінальної манери співу і яскравого сценічного образу. Ми поділяємо ці погляди на стратегічну мету професійного зростання естрадного співака.

Як було зазначено вище, естрадний спів за своїм звучанням знаходиться між академічним (класичним) і народним. Але неабияке значення тут мають і навички акторської майстерності. Основна відмінність від академічного і народного вокалу полягає в цілях та завданнях вокаліста. Академічні й народні співаки працюють в рамках регламентованого усталеного звучання. Завдання ж естрадного виконавця – пошук свого власного звуку, формування унікального, впізнаваного голосу, оригінальної манери співу і, звісно, сценічного образу. В естрадному співі важлива виразна дикція, оскільки слова є однією зі значних складових гарної пісні. В естрадних піснях набагато частіше зустрічаються важкі для виспівування фрази, що вимагають швидкої зміни дихання, у той час як в академічних і народних піснях, часто, текст більшою мірою адаптується під музику. Необхідною умовою в роботі педагога естрадного співу є знання характеристик еталонного звучання, сформованих у процесі розвитку джазової, рок- і поп-музики. Однією з основних характеристик еталонного звучання вважається близький звук, тобто звук, що спирається у вершину твердого піднебіння. При близькому співі апарат так акустично влаштований, що звук не «застрягає» у глотково-потиличній частині. Звук в мовленнєвій позиції дозволяє передати найтонші емоційні рухи виконання, оскільки яскрава емоційна забарвленість звуку є однією з основних особливостей естрадного вокального жанру в цілому, і еталонного звуку зокрема – незважаючи на те, що емоційність у даному випадку є теж ознакою технічності. Еталонне звучання характеризується також досить розвиненим фальцетним співом. Діапазон такого фальцетного співу дуже великий, а за тембром він як особливий «режим» мало відрізняється від грудного голосу. Працюючи над звуком, необхідно прагнути до однорідності

звучання. Але класичні методики часто наражаються на критику за свою застарілість, і спрямовують молодих виконавців на пошук нових естрадних методик і професійних вокальних тренерів.

Одним з методичних напрямків, в якому представлений закордонний підхід до виховання естрадної манери співу, є розробки Бретта Менінга. Досліджуючи методичні настанови та проаналізувавши основні принципи, якими користувався у своїй методиці американський виконавець та педагог Б. Меннінг, ми можемо стверджувати що вони стали результатом тривалого та кропіткого процесу відбору найбільш дієвих підходів, що він перевіряв і у власній виконавській практиці, й під час навчання таких популярних співаків, як Кіт Урбан, Тейлор Свіфт, Клод Маккнайт. Визначимо, що основою його школи є система, яка складається з окремих курсів, що пов'язані із формуванням реєстрово-змішаного звуку, гармонічного слуху, вібрато. Вважаємо, що залучення окремих складових методики Б. Меннінга у вітчизняну систему навчання естрадному співу, як перспективного напрямку, є доцільним і сприятиме вдосконаленню освітнього процесу.

В них наголошено на основних принципах, що полегшують процес співацького звукоутворення. Ця методика цікава і корисна для спеціалістів, але вона представлена здебільшого відеокурсами й аудіолекціями. Елементи системи Бретта Меннінга використовують багато вокалістів, зокрема Джеймі Вендера та Джефрі Уільямс. Вивчаючи специфіку естрадної техніки співу, звернемося до більш докладного ознайомлення з методичним доробком цього провідного західного діяча-практика. Бретт Меннінг – один з викладачів естрадного мистецтва в музичній індустрії США, який працював з широким колом виконавців. Досягнення Б. Меннінга відзначають багато американських викладачів вокалу. Так Дж. Вендера в праці «Raise your voice» визначив методику провідного діяча надзвичайно вражаючою. При тому, що за всієї геніальності і результативності вона є доволі простою. «Після років вправ, що не давали результатів, він знайшов викладача, який створив нескладну групу вправ, що сприяли досягненню вражаючих результатів, як щодо діапазону, так і сили виконання. Додавши власні новації він створив вокальну техніку «Метод Меннінга», яка відобразилася у його програмі, що користується великим попитом – «Singing Success»,

яку визначають як «золотий стандарт» у питаннях розширення діапазону та інструкцій щодо вокальних стилів».

Б. Меннінга запрошували як викладача при постановці бродвейських вистав («Знедолені», «Джекілл і Хайд»). Проте його шлях до визнання не був простим. Б. Меннінг рано зацікавився мистецтвом співу, яке, ще навчаючись в Університеті штату Юта, він вирішив зробити професією свого життя. Б. Меннінг усвідомлював, що його голосу не вистачає діапазону та сили, які були необхідні для виконання тих ролей, що йому подобалися. Прагнучи навчитися співати краще, він почав брати приватні уроки вокалу. Але це не принесло очікуваного позитивного результату і швидкого прогресу. Ця невдача стала поштовхом для його методичних і теоретичних розвідок у сфері осягнення механізму роботи голосу. І наступні декілька років він вивчав теорії майстерності співу. Результатом кропіткої праці став власний метод вокальних тренувань, який допоміг йому отримати той результат, якого він прагнув досягнути від самого початку кар'єри. Логічним продовженням удосконалення власної методики стало її поширення серед вокалістів-початківців. Так в 1997 році Б. Меннінг відкрив свою першу студію вокального навчання в Нешвілі, штат Теннесі, а вже через десять років в «Студії Бретта Меннінга» почав навчати викладачів, які погодились поширювати його методику.

Власну методику він представив як ряд окремих курсів, кожний з яких був спрямований на досягнення певної вокальної спроможності. Курс «Singing Success» – вокальний тренувальний метод і одночасно план, призначений для координації кожного з голосових м'язів, які необхідні для досконалого вокального мистецтва. Програма вчить співати невимушено, з тим самим зусиллям, як, зазвичай, в розмові. Методика призначена для того, щоб вчити голос, як займатись, обравши лише кілька м'язів...Правильних співацьких м'язів (відомих як «внутрішні м'язи гортані»).

Перший розділ доробку «Mastering mix» розпочинається із опанування навичками найнижчого регістру – грудного, переміщуючись до головного регістру, поступово поєднуючи їх у змішаний тембр. Увагу зацентровано на використанні «мовленневих» м'язів та відключенні м'язів «ковтання». У цьому ж розділі педагог намагається охопити різноманітні стилі, відпрацьовуючи техніку голосоутворення

та подачі звуку в блюзі, госпелі, R&B, кантрі та поп. Так само тут визначені і схарактеризовані принципи, які необхідно використовувати при імпровізуванні.

В розділі «Mastering Mix» Б. Меннінг аналізує специфіку засвоєння навички міксування головного та грудного регістрів. Він зазначає, що подібна техніка дає співакові можливість знаходити приховані властивості голосу, наприклад, фальцет з низькими та глибокими сегментами голосу. Для досягнення цього грудного тембру потрібно використовувати три режими роботи голосових зв'язок: координацію країв, координацію глотки та гучність. Поєднуючи ці три механізми, співак здатен досягнути найчистішого ступеня інтонування, або власної чіткої тональної якості головного звучання грудної клітини та змішування цих регістрів. Ефектність та різнобарв'я притаманні вокалістам, коли вони співають у цій манері, в наслідок чого отримують можливість співати яскраво забарвлені ноти, яких навіть не мріяли досягнути.

Ми звернули увагу, що інколи виникає плутанина в термінах у позначенні регістрів, особливо у разі перекладів англомовних авторів. Відомо кілька підходів до регістрового поділу, що має давню традицію. Вперше поділ регістрів здійснили представники італійської академічної школи співу ще на початку сімнадцятого століття, виділивши два регістри: грудний та головний, проте вже у XIX столітті виникли нові теорії автори яких відстоювали наявність трьох регістрів: грудного, середнього та головного. Сучасні теоретики поділяють регістри на «штробас», «модальний» або мовний регістр «фальцет», що часто ототожнюють із головним регістром і вважають його верхньою межею. Існує також «свистковий» регістр, видобувати який надзвичайно важко.

В частині курсу «Mastering Harmony» Бретт Меннінг сконцентрувався на розвитку вокального слуху. На думку автора, максимальна свобода співу неможлива без знання основ гармонії. Цей постулат він виокремив завдяки співпраці з Клодом Маккнайтом – засновником і активним учасником вокального акапельного колективу «Take 6». Сутністю методичних порад цієї частини курсу є «інформувати розум, тренувати вухо та координувати голос».

Він звертав увагу на те, що за рахунок розвитку гармонічного слуху, розвивається здатність співати великі інтервали – стрибки,

виробляється здатність чисто інтонувати. Основою навчання служить спів мелодії з гармонічним супроводом та бек-вокалів у піснях із власного репертуару співака. Зазначимо, що цей підхід, в якому увагу вокаліста зацентровано не лише на мелодійному зерні композиції, а і на гармонічному співвідношенні, відповідає підходам, які використовують у вітчизняній академічній підготовці у закладах вищої освіти. Той факт, що як тренувальний матеріал використовують не сухий та не знайомий музичний текст, а відомий співаку за його основним профілем діяльності заслуговує на увагу та є надзвичайно корисним для практичного застосування.

Частину курсу «Mastering Vibrato» спрямовано на формування навички у співаків вірно видобувати вібрато. Б. Меннінг зазначає, що оскільки кінцеве вібрато складається з п'яти – семи коливань у секунду, кожне з яких потребує половину ступені, що звучить скоріше як тремоло. На прикладі зірок, з якими працював автор курсу, такими як Кіт Урбан, Марк Кібл та Клод Маккнайт із «Take 6» можна пересвідчитись у добре засвоєному і керованому вібрато, що прикрашає голос без надмірного напруження. На думку Б. Меннінга «Погане вібрато вбиває музичну кар'єру, тому необхідно контролювати швидкість та глибину його коливань для кожного музичного стилю».

Варто зазначити, що методика Б. Меннінга не розглядає формування навичок імпровізації та вміння співати соло у джазі, це зумовлено ймовірно тим, що автор методики орієнтувався, насамперед, на естрадний, а не на джазовий спів. На наше переконання опанування згаданими вміннями підвищило б рівень будь-якого співака та посприяло б ширшим можливостям для самореалізації. Дослідниця основ виховання джазових вокалістів Т. Ланіна наголошує, що вимоги володіння імпровізацією є неодмінною частиною виховання співака. «Уміти вигадати соло, нестандартно розвивати метро ритмічну основу твору, наповнювати процес музичного розвитку постійно новим драматургічним змістом, розуміти логіку загального музично художнього образу і при цьому переконливо користуватись усіма засобами музичної виразності – це те, що відрізняє якість освіченого естрадно-джазового рок- і поп-музиканта від суто академічного співака та усієї специфіки традиційної академічної освіти розвиненої в Україні».

Отже, сучасні розробки закордонних авторів щодо вокальної і професійної підготовки у сфері естрадного співу становлять широке поле для дослідження. Методика Бретта Меннінга є результатом принципів та підходів, які видатний американський виконавець і педагог сформував у процесі вивчення різних вокальних шкіл. Можемо знайти багато спільного в його методиці з вітчизняними методичними підходами, як то необхідність розвитку гармонічного слуху, поєднання різних регістрів для досягнення потрібної якості звукоутворення в бажаних стильових напрямках. На шляху формування певних вокальних і виконавських навичок у методиці Бретта Меннінга використані інноваційні принципи. Насамперед, це звернення до власного репертуару як основи гармонічного слуху, коли вокаліст повинен проспівувати бек-вокал та гармонічну вертикаль. Ми вважаємо, що вивчення і застосування основних аспектів методики Бретта Меннінга в навчальному вокальному процесі є доцільним, актуальним і перспективним напрямком підготовки естрадних вокалістів.

В сучасних умовах стає цілком очевидно, що не існує кордонів між вокальним педагогом і співаком-початківцем в процесі формування і розвитку вокальної майстерності. В сучасному інтернет просторі багато вокальних «тренерів» («Vocal Coaching») пропонують свої практичні доробки в онлайн навчанні з розширення голосового діапазону виконавців, основами правильного розспівування, діляться секретами своїх досягнень на платформі своїх авторських відео-курсів.

Серед найбільш відомих «тренерів» можна виокремити таких.

Джастін Стоуні – засновник вокальної школи в Нью-Йорку і викладач зі світовим ім'ям. Його випускники укладають контракти з компаніями «Universal» і «Sony», виступають в мюзиклах на Бродвеї і отримують Emmy. Щоб допомагати співакам по всьому світу, Дж. Стоуні створив навчальний YouTube-канал, на якому приділяє увагу основним вокальним технікам, наприклад, формуванню об'ємного звучання і розширенню голосового діапазону, а також зачіпає більш неочевидні на перший погляд, але важливі для професійного розвитку співаків, теми. На цьому каналі підписники дізнаються, як вірно розмовляти в звичайному житті, як берегти зв'язки, чому медитація співакові життєво необхідна, як стати впевненіше в собі і що робити, якщо вам здається, що ви занадто старі для співу.

Ерік Арсено – один з наймолодших вокальних тренерів в індустрії. До 30 років він випустив два успішних студійних альбоми і створив школу співу, яка працює в 80 країнах світу. Деякі його випускники виступають на телеканалі MTV і в шоу X-Factor. На своєму каналі він дає практичні поради, які будуть корисні і новачкам, і вже досвідченим співакам, як перетворити голос в потужний інструмент для творчого самовираження. За каналом вже стежать більше 600 тисяч послідовників, а навчальні відео набрали в сумі 50 мільйонів переглядів. У своєму відео-блогі Е. Арсено навчає не тільки техніці співацького дихання і використанню діафрагми в процесі співу, а й різними вокальними техніками, опанувати які необхідно для поліпшення звуковидобування. Він показує вправи і дає поради щодо їх правильного виконання. Це особлива система для розвитку вокальної майстерності. Але подається важливий матеріал з ноткою гумору та іронії, що робить процес навчання більш легким і цікавим.

Б. Меннінг – один з кращих світових викладачів вокалу. Він працював з Тейлор Свіфт і Кітом Урбаном, його учні отримують «Греммі» і виступають на Бродвеї. А колись він сам починав так само, як і всі: шукав власний стиль і постійно був незадоволений своїм голосом. Він брав уроки у безлічі педагогів, збирав отримані знання і одного разу усвідомив, що жодна існуюча програма не дає різностороннього підходу щодо розвитку діапазону голосу, а значить не дає можливості серйозно оволодіти вокальною майстерністю. Тоді Б. Меннінг вирішив зробити таку програму сам. На каналі «Singing success» регулярно з'являються відео, які допомагають розвинути діапазон голосу від низьких до високих нот.

Канал «Superior Singing» Аарона Анастасі – це покрокова інструкція для тих, хто «співає погано» і для тих, хто «думає, що співає погано». Сам музикант регулярно вдосконалює свою майстерність і допомагає в цьому іншим. Всі навчальні відео тривають не більше п'яти хвилин і їх головний сенс в тому, що насправді все набагато простіше, ніж ви думаєте. Автор запевняє, що тут знайдеться безліч корисних рекомендацій, за допомогою яких ви розпочнете краще співати вже «завтра». А. Анастасі також випустив кілька книг – одна з них, «The Voice of Your Dreams», за перший тиждень продажів потрапила до списку сотні кращих бестселерів за версією Amazon.

Популярний YouTube-канал «Holistic Songwriting» який «розбирає» і аналізує творчість відомих виконавців. Музичний продюсер Фрідман Фіндейзен розповідає, що процес створення музики і вокальне виконання підпорядковані чітким алгоритмам. Ми поділяємо думку автора каналу Ф. Фіндейзена «Holistic Songwriting» що всі музичні хіти мають щось спільне, і це «щось» можна не тільки проаналізувати, а й використовувати у своїй роботі.

Трістан Передес є авторитетом для майже мільйона осіб, які поділяють його погляди на технологію формування голосу естрадних виконавців і артистів. Він упевнений, що це так само просто, як кататися на велосипеді або грати на гітарі – розвинути вокальні навички можна в будь-якому віці, і для цього потрібно просто опанувати декілька технік. Щоб заняття проходили ефективніше Т. Передес пропонує співати улюблені композиції. На каналі він розбирає світові хіти та прийоми відомих виконавців, іноді додаючи елементи пародії.

Еволюція сучасного вокального мистецтва вимагає через ознайомлення й вивчення провідного західного практичного досвіду естрадних виконавців збагатити вітчизняну вокальну методичку. В результаті синтезу національних співацьких традицій та сучасної вокальної техніки відбудеться значний динамічний підйом у вітчизняному естрадному вокальному виконавстві та зростання загального рівня виконавської майстерності естрадних співаків.

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА ІНФОРМАЦІЇ

1. Агин М. С. Развитие вокальной техники. *Голос и речь*. 2010. № 2. С. 29–37.
2. Андгуладзе Н. Д. О творческой природе певческого дыхания. *Первый международный междисциплинарный конгресс «ГОЛОС»* : сб. трудов. Москва, 2007. С. 5–6.
3. Арутюнова А.Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов). *Известия Волгоградского педагогического университета*. 2011. №8(62). С. 94–98.
4. Базиликот Б.О. Орфоепія в співі: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. 126 с.
5. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГАТИ, 2013. 331 с.
6. Варламов А. Е. Полная школа пения : учебное пособие / Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2012. 120 с.
7. Гарсия Н. Новый вокальный курс. Практическое руководство по созданию и совершенствованию техники эстрадно-джазового певческого голоса. Москва, 2001. 111 с.
8. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. Ростов на Дону : Феникс, 2007. 155 с.
9. Григорьев В.Д. Исполнитель и эстрада. Классика XXI век. 2006. 156 с.
10. Джиральдони Л. Аналитический метод воспитания голоса. Москва: Юргенсон, 1893. 127 с.
11. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : учеб. пособ. для муз. вузов. Москва: Музыка, 1968. 675 с.
12. Дрожжина Н.В. Актуальные задачи подготовки эстрадного певца на современном этапе развития музыкального искусства эстрады. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук, праць*. 2004. Вип. 13. Харків: ХДУМ ім. Котляревського. С. 149–160.
13. Дрожжина Н. В. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук, праць*. 2004. Вип. 15. Харків: ХДУМ ім. Котляревського. С. 77–86.
14. Емельянов, В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. Санкт-Петербург: ЛАНЬ, 2004. 192 с.

15. Жарков, А.Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология: учебное пособие для вузов культуры и искусств. Ч. 1. Москва: МГУКИ, 2003. 188 с.
16. Зайкова М. С. Формирование творческих навыков у студентов при создании сценического образа в вокальном произведении. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2011. № 6. С. 159–163.
17. Кадцын Л.М. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи): учебное пособие. Екатеринбург, 2006. 422 с.
18. Калабин А.А. Управление голосом. Москва: Эксмо, 2006. 160 с.
19. Карягина А.В. Современный вокал: методические рекомендации. – Санкт-Петербург: Композитор, 2012. 52 с.
20. Клипп О.Я. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: дис. ... канд. пед. наук. Москва: 2003. 120 с.
21. Коробка В. И. Вокал в популярной музыке. Москва: Рекорд, 1989. 44 с.
22. Кузнецов В.Г. Содержание и структура профессиональной подготовки специалистов музыкальной эстрады. *Вокальное образование начала XXI века: сб. науч. статей*. 2005. Вып. 2. С. 239–244.
23. Кузнецова, А.В. Концертная деятельность как составная часть профессиональной подготовки специалистов музыкальной эстрады. *Вокальное образование начала XXI века: сб. науч. статей*. 2005. Вып. 2. С. 264–270.
24. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. Москва: Просвещение, 1987. 93 с.
25. Монд О.-Л. Анализ современных методик обучения вокалу. *Искусство и образование*. 2009. № 5. С. 81–90.
26. Монд О.-Л. Л. Теоретико-методологические аспекты подготовки вокалиста (на материале учебной работы с исполнителями современного музыкального спектакля) : дис. канд. пед. наук; Московский городской педагогический университет. Москва, 2010. 192 с.
27. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. *Музыка в школе*. 2003, №3. С. 22–24.
28. Морозов В. П. Об экспериментально-теоретических исследованиях голоса певца и их значении для вокальной педагогики. *Вопросы вокальной педагогики*, Вып.6. Ленинград: «Музыка», 1982. С. 141–180.
29. Муратов М. М. Эстрада как феномен массовой культуры : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2005. 19 с.

30. Новер Ж.Ж. 72 Письма о танцах и балете. Санкт-Петербург: Лань, 2007. 384 с.
31. Кадцын Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи) : учебное пособие. Екатеринбург, 2006. 424 с.
32. Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актёрской школы Ф. И. Шаляпина : дис. докт. искусствоведения; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2005. 380 с.
33. Кушка Я.С. Методика навчання співу: *посібник з основ вокальної майстерності*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
34. Ланіна Т. О. Проблема виховання джазових вокалістів у музичних школах. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (16-17 жовтня 2014 р., м. Київ)*. Київ : Київський університет Імені Бориса Грінченка, 2014. С. 476–483.
35. Немыкина И.Н., Саргина И.В. Эстрадная стрессоустойчивость как профессионально значимое качество вокалиста. *Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Педагогика и психология*. 2013. № 2. С. 92–97.
36. Нестеренко Е. Е. Некоторые вопросы произношения в пении. *Вопросы вокальной педагогики*. Вып. 7. Москва : Музыка, 1984. С. 87–99.
37. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. Москва: Музыка, 1988. 304 с.
38. Павлицева О.П. Методика постановки голоса. Москва: Музыка, 1994. 123 с.
39. Пекерская Е.М. Вокальный букварь. Москва: Музыка, 1996. 94 с.
40. Плужников К. И. Механика пения. Принципы постановки голоса: *Учебное пособие*. Санкт-Петербург: Лань, 2013. 96 с.
41. Полищук В.. Актерский тренинг. Книга актерского мастерства. Москва: АСТ, 2010. 128 с.
42. Прядко О. Розвиток співацького голосу: методичні рекомендації для викладачів вокалу та студентів музично-педагогічних факультетів ВНЗ. Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О.А., 2009. 92 с.
43. Романова Л.В. Школа эстрадного пения: *учебное пособие*. Санкт-Петербург: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. 40 с.
44. Рудаков А.И. О природе верхней певческой форманты и механизме ее образования. Москва: Музыка, 1968. 368с.
45. Семина Л. Эстрадный артист: специфика профессии. Владимир, 2013. 80 с.

46. Стулова, Г.П. Дидактические основы обучению пению: учебное пособие. Москва: МГПИ им. В.И. Ленина, 1988. 69 с.
47. Сыромятникова И. С. Искусство грима и макияжа. Москва: Рипол Классик, 2005. 272 с.
48. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. Москва: Музыка, 1974. 263 с.
49. Фоломеева Н.А. Методика охорони та гігієни голосу студентів-вокалістів педагогічних ВНЗ. *Науковий журнал «Молодий вчений»*. № 11.1 (38.1). Херсон: «Видавничий дім «Гельветика», 2016. С. 100–103.
50. Фоломеева Н.А. Оволодіння естрадними техніками звуковидобування у процесі професійної підготовки: методичні рекомендації. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. 56 с.
51. Фоломеева Н.А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу: методичні рекомендації. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. 60 с.
52. Фоломеева Н.А. Фахова підготовка студентів до сценічно-виконавської діяльності в класі естрадного співу. *Професійна освіта: проблеми і перспективи/ІПТО НАПН України*. Київ: ІПТО НАПН України, 2017. Випуск 13. С. 93–98.
53. Хомутова Л. Г. Створення художнього вокально-сценічного образу: методичний посібник. Дніпропетровськ : Пороги, 1995. 141с.
54. Цуканова И. Спой со мной URL: <https://www.youtube.com/user/iraartorg/videos>
55. Чугунов Ю. Эстрадно-джазовый вокал. *Джазовая мозаика*. Москва 1997. С. 72–78.
56. Шевелева Е.И. Человеческий голос как музыкальный инструмент / Е.И. Шевелева. Москва, 1996. 135 с.
57. Шулин В. В. Обучение эстрадной импровизации в ВУЗе. *Научно-методические проблемы подготовки специалистов в ВУЗах культуры*. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2000. С. 215–221.
58. Юцевич Ю.Є. Музыка: *Словник-довідник*. Тернопіль: навчальна книга – Богдан, 2003. 689 с.
59. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ, 1998. 299 с.
60. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу : *навчально-методичний посібник*. Київ: Інс-т змісту і методу навч., 1998. 158 с.
61. Юшманов В. И. Вокальная техника и её парадоксы. Санкт-Петербург, 2002. 128 с.

62. Adams D. A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French. New York: Oxford University Press, 1999. 175 p.
63. Botume J. F. Modern Singing Methods: Their Use and Abuse. New York: PPC, 2010. 40 p.
64. Carman J. E. Yoga for Singing: A Developmental Tool for Technique and Performance. New York: Oxford University Press, 2012. 312 p.
65. Carpenter V. Free Your Voice: Awaken to Life Through Singing. New York: Sounds True, 2012. 280 p.
66. Carter H. Vocal Warm-ups and Vocalises. Huntington Beach, CA.: Goldenwest College Publication, 2003. 214 p.
67. Cook O. Singing with your own Voice. New York: Routledge, 2004. 288 p.
68. Cooper B. L. The Popular Music Teaching Handbook: An Educator's Guide to Music-Related Print Resources. Westport: Libraries Unlimited, 2004. 384p.
69. Fisher J., Kayes G. Successful Singing Auditions. New York: Routledge, 2002. 144 p.
70. Fishkin R. L. Singing: A Practical Guide to Pursuing the Art. New York: The Performing Arts, 2010. 48 p.
71. Folomieieva N. Use of vocal techniques in vocal class in the process of professional training. *Knowledge. Education. Law. Management.* № 3 (23), 2018. P. 190–199.
72. Gagne. J. Your Singing Voice: Contemporary Techniques, Expression, and Spirit. Boston: Berklee Press, 2012. 256 p.
73. Kaminska B. Factors determining correct intonation in singing. *Bulletin of the International Kodaly society.* 1996. Vol. 21. № 2. P. 27–30.
74. Kenne J. Becoming a Singing Performer. Dubuque, IA: William C. Brown, 1987p.
75. Labouff K. Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction. New York: Oxford University Press, 2007. 346 p.
76. Linklater K. Freeing The Natural Voice. URL: <https://ru.scribd.com/document/285967926/Linklater-Freeing-the-Natural-Voice-pdf>
77. McDonald B. A Cappella Pop: A Complete Guide to Contemporary A Cappella Singing. New York: Alfred Music Publishing, 2012. 204 p.
78. Manning B. Light and right is better than strong and wrong. URL : <http://www.brettmanningstudios.com/about/>
79. Miller R. On the Art of Singing. New York: Oxford University Press, 1996. 138 p.
80. Murray D. Vocal Strength and Power: Boost Your Singing with Proper Technique and Breathing. New York: Hal Leonard Corporation, 2009. 72 p.

81. Paton J. G. Foundations in Singing: A Guide to Vocal Technique and Song Interpretation. New York: McGraw-Hill Humanities Social, 2006. – 320p.
82. Peckham A. Singer's Handbook: A Total Vocal Workout in One Hour or Less. Boston: Berklee Press, 2004. 40 p.
83. Pegler H. It's Never Too Late to Sing: The Beginner Singing Method. New York: Alfred Music Publishing, 2011. 4 p.
84. Pinksterboer H. Vocals: The Singing Voice. – Milwaukee: The Tipbook Company, 2003. 156p.
85. Riggs S. Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co., Inc, 1998. 168 p.
86. Rodenburg P. The Right to speak. Working with the Voice. New York: Routledge, A Theatre Arts Books, 1992. 234 p.
87. Rose B. Contemporary Singing Techniques. New York: Hal Leonard, 2009. 112p.
88. Sabine E. Strengthen Your Singing Voice. New York: Artistpro, 2004. 98 p.
89. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Copenhagen: Shout Publications, 2012. 19 p.
90. Schmidt E. All about Singing. New York: Leonard Corporation, 2011. 234 p.
91. Schmidt J. Basics of Singing. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1998. 285 p.
92. Schmidt K. What is a Vocal Onset? Initiating Vocal Sound. URL: <https://www.thoughtco.com/what-is-a-vocal-onset-2994166>
93. Stoloff B. Blues Scatitudes. Vocal improvisation on the blues. Brooklyn, New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2003. 77 p.
94. Stoloff B. Scat! Vocal improvisation techniques. Brooklyn, New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2001. 128 p.
95. Tamplin K. Vocal Academy URL: <https://www.youtube.com/user/kentamplin/playlists>
96. Vendera J. Raise your voice. Second edition. USA : Vendera publishing, 2008. 460 p.
97. Ware C. Adventures in Singing: A Process for Exploring, Discovering, and Developing. New York: Social Sciences, 2006. 350 p.
98. Welch G. F. Theoretical perspectives on singing accuracy: an introduction to the special issue on singing accuracy (Part 1). *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2015. 32(3). P. 227–231.
99. Williams G. Hie Singing Voice Of Your Dreams Is Inside You. URL: <http://www.become-a-singing-master.com/support-fdes/voiceofdreams.pdf>

ДОДАТКИ

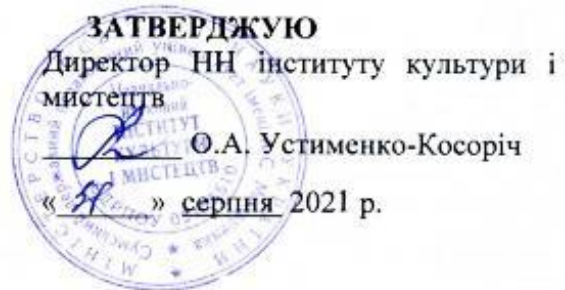
Додаток А

Робоча програма навчальної дисципліни «Фах»

Сумський державний педагогічний університет
імені А.С.Макаренка

НН інститут культури і мистецтв

Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного
навчання




РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ Фах

галузь знань 02 Культура і мистецтво
спеціальність 025 Музичне мистецтво
освітня-програма/ програми Музичне мистецтво
мова навчання українська

Погоджено науково-методичною
комісією
НН інституту культури і мистецтв
«29» серпня 2021 р.

Голова

 О.Ф. Руденко

Суми – 2021

Розробники:

1. Фоломєєва Наталія Аркадіївна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання



Робоча програма розглянута і схвалена на засіданні кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Протокол № 1 від «29» серпня 2021 р.

Завідувач кафедри

І.П. Заболотний, професор, заслужений діяч мистецтв України



Опис навчальної дисципліни

Найменування показників	Освітній ступінь	Характеристика навчальної дисципліни	
		денна форма навчання	заочна форма навчання
Кількість кредитів - 22	Бакалавр	Обов'язкова	
		Рік підготовки:	
1-й, 2-й, 3-й, 4-й		1-й, 2-й, 3-й, 4-й	
Семестр			
1-й, 2-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й, 7-й, 8-й		1-й, 2-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й, 7-й, 8-й	
Лекції			
Практичні, семінарські			
262 год.		66 год.	
Лабораторні			
Самостійна робота			
394 год.		594 год.	
Консультації:			
4 год.	4 год.		
Вид контролю: екзамен, залік			
Загальна кількість годин - 660			

1. Мета вивчення навчальної дисципліни

Метою дисципліни є виконавська підготовка студентів до майбутньої професійної діяльності як артиста-соліста та виконавця, розвиток їх основних навичок використання голосового апарата, вокальних прийомів та технік, розвиток необхідних вокальних навичок й умінь майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, а також поглиблення оволодіння методикою розучування естрадних вокальних творів і розкриття їх художнього змісту та формування необхідних професійних компетенцій бакалаврів музичного мистецтва. Засвоєння програмного матеріалу дисципліни «Фах» забезпечує оволодіння інтегральною компетенцією, а також загальними та фаховими компетенціями відповідно до освітньо-професійної програми «Музичне мистецтво»: ЗК 1 – здатність до спілкування державною мовою як усно,

так і письмово; ЗК 2 – знання та розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності; ЗК 4 – вміння виявляти, ставити та вирішувати проблеми; ЗК 7 – здатність бути критичним і самокритичним; ЗК 8 – здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях; ЗК 9 – здатність вчитися і оволодівати сучасними знаннями; ЗК 11 – здатність оцінювати та забезпечувати якість виконуваних робіт; ЗК 12 – здатність працювати автономно; ЗК 15 – здатність генерувати нові ідеї (креативність); ФК 1 – здатність демонструвати достатньо високий рівень виконавської майстерності; ФК 2 – здатність створювати та реалізовувати власні художні концепції у виконавській діяльності; ФК 3 – здатність усвідомлювати художньо-естетичну природу музичного мистецтва; ФК 4 – здатність усвідомлювати взаємозв'язки та взаємозалежності між теорією та практикою музичного мистецтва; ФК 6 – здатність використовувати професійні знання та навички в процесі творчої діяльності; ФК 9 – здатність розуміти основні шляхи інтерпретації художнього образу; ФК 11 – здатність оперувати професійною термінологією; ФК 16 – здатність використовувати засоби масової інформації для просвітництва, популяризації та пропаганди досягнень музичної культури; ФК 17 – здатність застосовувати традиційні і альтернативні інноваційні технології музикознавчої, виконавської, композиторської, диригентської, педагогічної діяльності; ФК 18 – здатність свідомо поєднувати інновації з усталеними вітчизняними та світовими традиціями у виконавстві, музикознавстві та музичній педагогіці; ФК 19 – здатність інтегрувати професійні знання, уміння і навички та використовувати їх у процесі виконавської інтерпретації музичних творів відповідно до їх стильових особливостей; ФК 20 – здатність ефективно використовувати музично-технічні засоби у педагогічній та виконавській діяльності. Опанування дисципліни «Фах» дозволить оволодіти навичками сольного виконання естрадних вокальних творів та використання вокальних прийомів у процесі сценічного виконавства.

2. Передумови для вивчення дисципліни

Опанування навчальної дисципліни «Фах» починається з першого семестру. Передумови вивчення навчальної дисциплін відсутні.

3. Результати навчання за дисципліною

Результати навчання за дисципліною «Фах» передбачають оволодіння професійними навичками сольного естрадного співу, а також досягнення автоматизму у роботі голосотвірного апарату, що дозволить демонструвати артистизм та виконавську культуру з дотриманням точності інтонування, витримування темпу, ритму, агогічних змін. Опанування дисципліни «Фах» передбачає також уміння визначати жанрово-стильові ознаки вокального твору та самостійно знаходити переконливі шляхи втілення музичного образу у естрадному вокальному виконавстві, а також вибудовувати виконавську концепцію та драматургію естрадного вокального твору і створювати його індивідуальну художню інтерпретацію. Вивчення дисципліни «Фах» передбачає розвиток здатності розвивати у суспільстві засобами музичного мистецтва загальнолюдські та мистецькі цінності, демократичні та естетичні ідеали, гуманістичну мораль та національну свідомість через розуміння мистецького змісту естрадного вокального мистецтва та виконавства.

<p>Знання: принципів охорони голосу та виконавської культури, критеріїв естрадного вокального виконавства.</p> <p>Уміння: здійснювати професійну виконавську діяльність, демонструвати артистизм, майстерність концертного виконавства.</p>	<p>ПРН 1</p>	<p>Демонструвати артистизм, виконавську культуру та технічну майстерність володіння інструментом (голосом) на належному фаховому рівні під час виконавської (диригентської) діяльності.</p>
<p>Знання: методик удосконалення виконавської діяльності естрадного співака.</p> <p>Уміння: використовувати різні методики удосконалення естрадної вокально-виконавської діяльності.</p>	<p>ПРН 3</p>	<p>Демонструвати різні методики удосконалення виконавської діяльності.</p>
<p>Знання: змісту художньої інтерпретації естрадного вокального твору та його драматургічної концепції.</p> <p>Уміння: здійснювати відтворення драматургічної концепції естрадного вокального твору, створювати його індивідуальну художню інтерпретацію.</p>	<p>ПРН 5</p>	<p>Відтворювати драматургічну концепцію музичного твору, створювати його художню інтерпретацію.</p>
<p>Знання: принципів виконавської інтерпретації естрадних вокальних творів.</p> <p>Уміння: аналізувати естрадні вокальні твори, здійснювати з використанням музично-аналітичних навичок виконавську інтерпретацію естрадних вокальних творів.</p>	<p>ПРН 8</p>	<p>Демонструвати володіння музично-аналітичними навичками в процесі створення виконавських, музикознавчих та педагогічних інтерпретацій.</p>

<p>Знання: змісту термінів, понять та категорій музичного мистецтва загалом та естрадного вокального мистецтва зокрема.</p> <p>Уміння: застосовувати музичну термінологію у процесі професійної діяльності артиста-соліста.</p> <p>Комунікація: взаємодія та комунікація у сфері сценічного вокального виконавства.</p>	<p>ПРН 12</p>	<p>Володіти термінологією музичного мистецтва, його понятійно-категоріальним апаратом.</p>
<p>Знання: складу сучасного музично-технічного комплексу, призначення його компонентів та техніки безпеки у використанні технічних засобів.</p> <p>Уміння: використовувати технічні засоби, пов'язані зі співом у процесі естрадного вокального виконавства.</p> <p>Комунікація: взаємодія та комунікація у сфері сценічного естрадного вокального виконавства.</p>	<p>ПРН 18</p>	<p>Використовувати технічні засоби у процесі сценічного виконання музичних творів з метою поглиблення їх художньо – технічного змісту.</p>
<p>Знання: змісту та принципів організації репетиційної роботи, критеріїв оцінювання концертного номеру.</p> <p>Уміння: організувати та здійснювати репетиційну роботу у процесі підготовки концертних номерів.</p> <p>Комунікація: взаємодія та комунікація у сфері сценічного естрадного вокального виконавства.</p>	<p>ПРН 19</p>	<p>Організувати та здійснювати репетиційну роботу у процесі підготовки концертних номерів.</p>
<p>Знання: фонетичних норм іноземних мов, характерних особливостей вимови вербальних текстів естрадних вокальних творів.</p> <p>Уміння: спілкуватися державною та іноземними мовами.</p> <p>Комунікація: з іншими артистами (зокрема, англійською мовою), звукорежисером, художнім керівником та адміністрацією мистецького закладу.</p>	<p>ПРН 21</p>	<p>Демонструвати здатність грамотно спілкуватись в усній та письмовій формі державною та іноземною мовами.</p>
<p>Знання: основних форм продуктивної взаємодії у мистецькому закладі.</p> <p>Уміння: співробітництва, реалізації діалогічного професійного спілкування та взаємодії у мистецькому закладі.</p> <p>Комунікація: з іншими артистами, звукорежисером, художнім керівником та адміністрацією мистецького закладу.</p>	<p>ПРН 23</p>	<p>Здатність співробітництва, діалогу та реалізації продуктивних форм взаємодії у мистецькому закладі.</p>
<p>Знання: змісту самостійної роботи естрадного співака, критеріїв якості естрадного вокального виконавства.</p> <p>Уміння: критично здійснювати аналіз естрадної вокально-виконавської діяльності, зокрема, власної, здійснювати самостійну роботу відповідно до професійної діяльності.</p>	<p>ПРН 24</p>	<p>Здатність здійснення самостійної роботи, гнучкого мислення, відкритості до нових знань, критичності і самокритичності у професійній діяльності.</p>

<p>Знання: змісту музичного мистецтва, мистецьких цінностей, естетичних ідеалів та національної свідомості.</p> <p>Уміння: розвивати мистецькі цінності, демократичні та естетичних ідеали, гуманістичну мораль та національну свідомість засобами естрадного музичного мистецтва.</p> <p>Комунікація: сценічна взаємодія зі слухачами та іншими артистами.</p>	ПРН 25	<p>Здатність розвивати у суспільстві засобами музичного мистецтва загальнолюдські та мистецькі цінності, демократичні та естетичні ідеали, гуманістичну мораль та національну свідомість.</p>
--	---------------	---

4. Критерії оцінювання результатів навчання

Кількість балів	Критерії оцінювання навчальних досягнень студента
90 – 100	<p>Здобувач вищої освіти володіє систематичними знаннями з навчальної дисципліни «Фах» у межах програми, здатен повною мірою використовувати набуті знання і практичні уміння у професійній діяльності як естрадний артист-соліст. Здатен здійснювати яскраву індивідуальну виконавську інтерпретацію естрадних вокальних творів у процесі сценічного виконавства, дотримуватися партитури та точно інтонувати. Володіє сформованими вокально-технічними навичками, які виявляє в процесі естрадного виконавства, доцільно використовує вокальні прийоми у процесі виконання естрадних вокальних творів. Емоційно, творчо, яскраво, виразно та драматично виконує естрадний вокальний твір, адекватно передаючи його художній образ.</p>
82 – 89	<p>Здобувач вищої освіти має міцні ґрунтовні знання про сценічне естрадне вокальне виконавство, володіє вокально-технічними уміннями, навичками у межах програми навчальної дисципліни. Дотримується партитури, інтонує без суттєвих помилок, демонструє багато елементів власної виконавської інтерпретації естрадних вокальних творів, використовує вокальні прийоми без суттєвих помилок, може помітити, проаналізувати недоліки власного вокального виконання, неточності у інтонуванні і виправити їх самостійно. Художній образ передає достатньо виразно і повно.</p>
74 – 81	<p>Здобувач вищої освіти розуміє особливості естрадного вокального виконавства, але має стандартне мислення, не завжди може сформулювати власні висновки та створити виконавську інтерпретацію. В цілому дотримується партитури, коректно будує виконавський план естрадного вокального твору, але при цьому припускається окремих неточностей у інтонуванні та використанні вокальних прийомів які зданий самостійно виправити. Припускається неточностей у відтворенні музичного образу естрадного вокального твору.</p>

64 – 73	Здобувач вищої освіти може відтворити музичний образ, але не завжди послідовно дотримується партитури, припускається інтонаційних неточностей у виконанні вокального твору, недоречностей у виконавській інтерпретації. Недостатньо стійкі вокально-технічні навички, виконавська інтерпретація непереконлива, помітні помилки у використанні вокальних прийомів у побудові виконавського плану вокального твору, але є позитивні зміни у вокально-виконавському розвитку здобувача вищої освіти.
60 – 63	Здобувач вищої освіти загалом може відтворити музичний образ, але у процесі виконання припускається відхилень від партитури, інтонаційних неточностей, порушує норми виконавської інтерпретації, однак здатний виправити помилки за допомогою викладача. Нестійкі вокально-технічні навички, спостерігаються помилки в використанні вокальних прийомів та побудові виконавського плану вокального твору, але є певні позитивні зміни у виконавському розвитку здобувача вищої освіти.
35 – 59	Здобувач вищої освіти здатний сприймати та відтворювати окремі фрагменти естрадних вокальних творів, знайомий з партитурою, але не здатний точно інтонувати та використовувати доцільні вокально-технічні прийоми. Розвиток вокально-технічних навичок на низькому рівні. У процесі виконання припускається багатьох помилок і не може їх виявити. Виконавська компетенція недостатньо сформована. Виконавська інтерпретація не відповідає художньому образу естрадного вокального твору.
1 – 34	У здобувача вищої освіти розуміння естрадного вокального виконавства, сприйняття музичного образу на дуже низькому рівні, слабко сформоване художньо-естетичне, вокально-технічне мислення, інтонування дуже неточне. Відсутні елементарні знання з естрадного вокального виконавства та вокально-технічні навички. Виконавська компетентність у процесі опанування навчальної дисципліни не сформована. Здобувач вищої освіти не здатен виконати естрадний вокальний твір повністю.

Розподіл балів у першому та другому семестрі (залік)

Поточний контроль						Разом	Сума
РОЗДІЛ 1			РОЗДІЛ 2				
T 1.1	T.1.2	T 1.3	T 2.1	T 2.2	T 2.3		
Поточний контроль						76	100
12	12	14	12	12	14		
Контроль самостійної роботи						24	
4	4	4	4	4	4		

Розподіл балів у третьому та четвертому семестрі (екзамен)

Поточний контроль						Разом	Підсумковий (екзамен)	Сума
РОЗДІЛ 3			РОЗДІЛ 4					
Т 3.1	Т 3.2	Т 3.3	Т 4.1	Т 4.2	Т 4.3			
Поточний контроль						63	25	100
10	10	11	10	10	12			
Контроль самостійної роботи						12	25	100
2	2	2	2	2	2			

Розподіл балів у п'ятому семестрі (екзамен)

Поточний контроль			Разом	Підсумковий (екзамен)	Сума
РОЗДІЛ 5					
Т 5.1	Т 5.2	Т 5.3			
Поточний контроль			63	25	100
20	21	22			
Контроль самостійної роботи			12	25	100
4	4	4			

Розподіл балів у шостому семестрі (залік)

Поточний контроль			Разом	Сума
РОЗДІЛ 6				
Т 6.1	Т 6.2	Т 6.3		
Поточний контроль			82	100
26	28	28		
Контроль самостійної роботи			18	100
6	6	6		

Розподіл балів у сьомому семестрі (екзамен)

Поточний контроль			Разом	Підсумковий (екзамен)	Сума
РОЗДІЛ 7					
Т 7.1	Т 7.2	Т 7.3			
Поточний контроль			63	25	100
20	21	22			
Контроль самостійної роботи			12	25	100
4	4	4			

Розподіл балів у восьмому семестрі (залік)

Поточний контроль			Разом	Сума
РОЗДІЛ 8				
Т 8.1	Т 8.2	Т 8.3	82	100
Поточний контроль				
26	28	28		
Контроль самостійної роботи			18	
6	6	6		

Т 1.1, Т 1.2, Т 1.3 ... – теми розділів

Результати навчання, здобуті шляхом неформальної та/або інформальної освіти, визнаються в системі формальної освіти в порядку, визначеному Положенням «Про порядок визнання результатів, здобутих у формі неформальної та інформальної освіти Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка» (ухвалене рішенням Вченої ради, протокол № 11 від 19 червня 2020 року).

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою для екзамену, заліку, курсового проекту (роботи), практики
		90 – 100
82 – 89	B	добре
74 – 81	C	
64 – 73	D	
60 – 63	E	задовільно
35 – 59	FX	незадовільно з можливістю повторного складання
1 – 34	F	незадовільно з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

5. Засоби діагностики результатів навчання

Конкурсний сценічний виступ, фестивальний сценічний виступ, публічний сценічний виступ, академічний концерт, контрольне прослуховування; екзамен, залік.

6. Програма навчальної дисципліни

Розділ 1. Співацька постава, дихання і звукоутворення у естрадному вокальному виконавстві.

Розділ 2. Інтонування, тембр, артикуляція та використання музично-технічних засобів у естрадному вокальному виконавстві.

Розділ 3. Індивідуальна манера, сценічний образ та художній зміст естрадних вокальних творів у виконавстві.

Розділ 4. Вокально-виконавські засоби у сучасному естрадному вокальному виконавстві та їх стилістична обґрунтованість.

7.1. Інформаційний зміст навчальної дисципліни

Розділ 1. Співацька постава, дихання і звукоутворення у естрадному вокальному виконавстві.

Тема 1.1. Будова фонаційного апарату та його функціонування у естрадному вокальному виконавстві. (Базові уявлення про естрадний спів, літературний текст та музика у естрадних піснях, елементи фонаційного апарату та їх функціонування, форсування звуку, голосовий режим, основні принципи гігієни та охорони голосу естрадного співака).

Тема 1.2. Постава та дихання естрадного співака. (Співацька постава, основи сценічного руху, значення дихання для співу, техніка дихання, опора дихання, тренування «вокального» дихання).

Тема 1.3. Звукоутворення у естрадному вокальному виконавстві. (Поняття звукоутворення та його прийоми, резонатори, вирівнювання звучання голосних та приголосних, засоби вокальної виразності, напрацювання автоматизму у використанні прийомів звукоутворення та дихання, розвиток звукоутворення).

Розділ 2. Інтонування, тембр, артикуляція та використання музично-технічних засобів у естрадному вокальному виконавстві.

Тема 2.1. Інтонування і звуковедення у естрадному вокальному виконавстві. (Поняття інтонування, звуковедення, вокально-слухова координація, чистота інтонування, поняття вокального діапазону, розвиток точності інтонування).

Тема 2.2. Тембр та артикуляція у естрадному вокальному виконавстві. (Поняття тембру, дикції та артикуляції, вокально-виконавської виразності, використання особливостей тембру у вокальному виконавстві, розвиток артикуляції).

Тема 2.3. Музично-технічні засоби у естрадному вокальному виконавстві. (Поняття музично-технічного комплексу, мікрофону, основи

роботи з мікрофоном та іншим обладнанням, необхідним у сольному естрадному вокальному виконавстві).

Розділ 3. Індивідуальна манера, сценічний образ та художній зміст естрадних вокальних творів у виконавстві.

Тема 3.1. Індивідуальна манера естрадного вокального виконавства. (Наслідування в естрадному вокальному виконавстві, стильова обумовленість манери, особливості використання засобів вокальної виразності, поєднання індивідуальної манери з вокально-виконавськими завданнями).

Тема 3.2. Сценічний образ естрадного співака. (Художній образ та смак, сценічний образ, артистичність, поєднання акторських, вокально-виконавських та технічних засобів у роботі над художнім втіленням естрадного вокального твору).

Тема 3.3. Художній зміст естрадних вокальних творів. (Реалізація художнього змісту твору у процесі його виконання, зовнішнє втілення внутрішніх емоційних переживань, аналіз естрадних вокальних творів, риси професійної майстерності естрадного співака).

Розділ 4. Вокально-виконавські засоби у сучасному естрадному вокальному виконавстві та їх стилістична обґрунтованість.

Тема 4.1. Інтерпретація естрадних вокальних творів. (Поняття художньої інтерпретації естрадних вокальних творів, інтерпретаційні засоби, стиль та інтерпретація, творчий процес інтерпретації).

Тема 4.2. Основні сучасні техніки звуковидобування та вокально-виконавські прийоми. (Поняття сучасних технік звуковидобування та вокально-виконавських прийомів, які використовуються у естрадному вокальному виконавстві, стильові вокально-виконавські прийоми поєднання вокальної та технічної складових у процесі використання сучасних вокально-виконавських прийомів).

Тема 4.3. Творчий процес використання різних засобів у сучасному естрадному вокальному виконавстві. (Поєднання вокально-виконавських та технічних засобів у процесі створення авторської інтерпретації естрадних вокальних творів та її творче втілення, систематизація набутих компетенцій).

7.2. Структура та обсяг навчальної дисципліни

Назви розділів і тем	Кількість годин											
	Денна форма					Заочна форма						
	Усього	у тому числі				Усього	у тому числі					
		Лекції	Практичні	Лабор.	Конс.		Самост. роб.	Лекції	Практичні	Лабор.	Конс.	Самост. роб.
РОЗДІЛ 1. Співацька постава, дихання і звукоутворення у естрадному вокальному виконавстві.												
Тема 1.1. Будова фонаційного апарату та його функціонування у естрадному вокальному виконавстві.	58		20			38	80		6			74
Тема 1.2. Постава та дихання естрадного співака.	60		22			38	80		6			74
Тема 1.3. Звукоутворення у естрадному вокальному виконавстві.	62		22		2	38	80		6		2	72
РОЗДІЛ 2. Інтонування, тембр, артикуляція та використання музично-технічних засобів у естрадному вокальному виконавстві.												
Тема 2.1. Інтонування і звуковедення у естрадному вокальному виконавстві.	48		24			24	50		6			44
Тема 2.2. Тембр та артикуляція у естрадному вокальному виконавстві.	48		22			26	50		6			44
Тема 2.3. Музично-технічні засоби у естрадному вокальному виконавстві.	54		24		2	28	50		4		2	44
РОЗДІЛ 3. Індивідуальна манера, сценічний образ та художній зміст естрадних вокальних творів у виконавстві.												
Тема 3.1. Індивідуальна манера естрадного вокального виконавства.	48		22			26	50		6			44
Тема 3.2. Сценічний образ естрадного співака.	50		24			26	50		6			44
Тема 3.3. Художній зміст естрадних вокальних творів.	52		24			28	50		6			44
РОЗДІЛ 4. Вокально-виконавські засоби у сучасному естрадному вокальному виконавстві та їх стилістична обґрунтованість.												
Тема 4.1. Інтерпретація естрадних вокальних творів.	58		18			40	60		6			54
Тема 4.2. Основні сучасні техніки звуковидобування та вокально-виконавські прийоми.	60		20			40	60		4			56
Тема 4.3. Творчий процес використання різних засобів у сучасному естрадному вокальному виконавстві.	62		20			42	60		4			56
Усього годин	660		262		4	394	660		66		4	594

8. Теми практичних (семінарських) занять

№ з/п	Назва теми	Кількість годин	
		Денна форма	Заочна форма
Розділ 1. Співацька постава, дихання і звукоутворення у естрадному вокальному виконавстві.			
Тема 1.1. Будова фонаційного апарату та його функціонування у естрадному вокальному виконавстві.			
1	Естрадне вокальне мистецтво.	2	2
2	Базові уявлення про естрадне вокальне виконавство.	2	
3	Визначення діапазону голосу здобувача вищої освіти.	2	
4	Літературний текст та музика у естрадних піснях.	2	
5	Функціонування елементів фонаційного апарату.	2	2
6	Поняття форсування звуку та його неприпустимість.	2	
7	Голосовий режим естрадного співака.	2	2
8	Основні принципи гігієни естрадного співака.	2	
9	Основи охорони голосу естрадного співака.	2	
10	Стомлюваність голосу та її недопущення.	2	
Тема 1.2. Постава та дихання естрадного співака.			
11	Поняття співацької постави.	2	
12	Основні види постави.	2	
13	Поняття сценічного руху.	2	
14	Сценічний рух як важлива складова підготовки естрадного співака.	2	2
15	Значення дихання для співу.	2	
16	Основні типи дихання.	2	2
17	Визначення власного типу дихання.	2	
18	Поняття техніки дихання.	2	2
19	Спів на опорі.	2	
20	Вправи на розвиток дихання.	2	
21	Тренування дихання.	2	
Тема 1.3. Звукоутворення у естрадному вокальному виконавстві.			
22	Поняття звукоутворення.	2	
23	Основні теорії звукоутворення.	2	2
24	Фізіологічні основи звукоутворення.	2	
25	Прийоми професійного звукоутворення.	2	
26	Поняття резонаторів. «Верхні» і «грудні» резонатори.	2	2
27	Розвиток відчуття резонування.	2	
28	Вирівнювання звучання голосних та приголосних.	2	2
29	Розвиток природних можливостей примарного тону.	2	
30	Напрацювання автоматизму у використанні	2	

	прийомів звукоутворення та дихання.		
31	Розвиток звукоутворення естрадного співака.	2	
32	Закріплення вокального дихання та звукоутворення у процесі виконання творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	
Розділ 2. Інтонування, тембр, артикуляція та використання музично-технічних засобів у естрадному вокальному виконавстві.			
Тема 2.1. Інтонування і звуковедення у естрадному вокальному виконавстві.			
33	Поняття інтонування.	2	
34	Інтонування як основний критерій вокального виконавства.	2	2
35	Причини неточного інтонування.	2	
36	Поняття звуковедення.	2	
37	Умови професійного звуковедення.	2	2
38	Вокально-слуховий контроль у процесі співу.	2	
39	Вокально-слухова координація.	2	2
40	Чистота інтонування у естрадному вокальному виконавстві.	2	
41	Поняття вокального діапазону та засоби його розширення.	2	
42	Вправи на точність інтонування.	2	
43	Розвиток точності інтонування.	2	
44	Напрацювання точності інтонування використанні прийомів звукоутворення та дихання.	2	
Тема 2.2. Тембр та артикуляція у естрадному вокальному виконавстві.			
45	Поняття тембру.	2	
46	Тембр як індивідуальна характеристика естрадного співака.	2	2
47	Поняття дикції.	2	
48	Основні дикційні труднощі та їх подолання. Сибілянти.	2	2
49	Дикційні вправи. Взаємозв'язок звучання голосу співака та музично-технічного обладнання.	2	
50	Особливості «вокальної вимови».	2	
51	Поняття артикуляції у вокальному виконавстві.	2	2
52	Вправи на розвиток артикуляції.	2	
53	Використання особливостей тембру у співі.	2	
54	Розвиток точності вимови у естрадному співі.	2	
55	Напрацювання точності артикуляції у виконанні творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	
Тема 2.3. Музично-технічні засоби у естрадному вокальному виконавстві.			
56	Поняття музично-технічного комплексу, який	2	1

	використовується під час естрадного співу.		
57	Склад сучасного естрадного музично-технічного комплексу.	2	1
58	Мікрофон як основний прилад, з яким працює естрадний співак.	2	1
59	Різновиди мікрофонів.	2	
60	Особливості використання мікрофонів з різними діаграмами направленості.	2	
61	Основні операції у роботі естрадного співака з мікрофоном.	2	1
62	Прилади динамічної обробки звуку.	2	
63	Прилади частотної обробки звуку.	2	
64	Прилади часової обробки.	2	
65	Зворотній зв'язок та способи його уникнення.	2	
66	Напрацювання використання технічних засобів у естрадному вокальному виконавстві.	2	
67	Закріплення використання технічних засобів у процесі виконання творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	
Розділ 3. Індивідуальна манера, сценічний образ та художній зміст естрадних вокальних творів у виконавстві.			
Тема 3.1. Індивідуальна манера естрадного вокального виконавства.			
68	Поняття виконавської манери.	2	2
69	Наслідування в естрадному вокальному виконавстві.	2	
70	Позитивний і негативний вплив наслідування на естрадного співака.	2	
71	Стильова обумовленість виконавської манери.	2	2
72	Систематизація рис індивідуальної виконавської манери.	2	2
73	Взаємозв'язок репертуару та виконавської манери.	2	
74	Особливості використання засобів вокальної виразності.	2	
75	Взаємозв'язок засобів вокально-виконавської виразності та індивідуальної манери співака.	2	
76	Поєднання індивідуальної манери з вокально-виконавськими завданнями.	2	
77	Розвиток індивідуальної манери естрадного вокального виконавства.	2	
78	Реалізація індивідуальної виконавської манери у процесі виконання естрадних вокальних творів з репертуару здобувача вищої освіти.	2	
Тема 3.2. Сценічний образ естрадного співака.			
79	Поняття художнього образу.	2	

80	Засоби реалізації художнього образу.	2	
81	Художній смак у становленні естрадного співака.	2	2
82	Сценічність у професійній діяльності естрадного виконавця.	2	
83	Поняття сценічного образу естрадного співака.	2	
84	Складові сценічного образу естрадного співака.	2	2
85	Засоби реалізації сценічного образу сучасного естрадного виконавця.	2	2
86	Артистичність та артистизм.	2	
87	Формування індивідуального сценічного образу.	2	
88	Поєднання акторських, вокально-виконавських та технічних засобів у роботі над художнім втіленням естрадного вокального твору.	2	
89	Розвиток сценічного образу здобувача вищої освіти.	2	
90	Реалізація сценічного образу у процесі виконання естрадних вокальних творів з репертуару здобувача вищої освіти.	2	
Тема 3.3. Художній зміст естрадних вокальних творів.			
91	Засоби реалізація художнього змісту твору у процесі його виконання.	2	2
92	Художня цінність авторської передачі художнього змісту естрадних пісень у процесі їх виконання.	2	
93	Обмеження естрадного сценічного виконавства у виражальних засобах.	2	
94	Зовнішнє втілення внутрішніх емоційних переживань у вокальному виконавстві.	2	
95	Аналіз естрадних вокальних творів.	2	2
96	Зміст аналізу естрадних вокальних творів.	2	
97	Рівні аналізу естрадних вокальних творів.	2	2
98	Риси професійної майстерності естрадного співака.	2	
99	Майстерність художньої реалізації внутрішніх переживань виконавця.	2	
100	Створення єдиної художньо-виконавської концепції естрадних творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	
101	Реалізація художнього змісту естрадних вокальних творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти у процесі їх виконання.	2	
102	Розвиток художньої виразності у процесі виконання творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	

Розділ 4. Вокально-виконавські засоби у сучасному естрадному вокальному виконавстві та їх стилістична обґрунтованість.			
Тема 4.1. Інтерпретація естрадних вокальних творів.			
103	Поняття художньої інтерпретації естрадних вокальних творів.	2	2
104	Інтерпретація як різновид художньо-творчого самовираження виконавця.	2	2
105	Взаємозв'язок інтерпретації та імпровізації у естрадному вокальному виконавстві.	2	
106	Драматургія естрадного вокального твору.	2	2
107	Риси особистості естрадного співака, які впливають на виконавську інтерпретацію.	2	
108	Основні інтерпретаційні засоби.	2	
109	Стильова обґрунтованість інтерпретації.	2	
110	Розробка концепції інтерпретації естрадних вокальних творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	
111	Розвиток інтерпретацій естрадних вокальних творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	
Тема 4.2. Основні сучасні техніки звуковидобування та вокально-виконавські прийоми.			
112	Поняття техніки звуковидобування.	2	1
113	Особливості мікстової техніки.	2	
114	Штробас («vocal fry») як техніка звук видобування низьких звуків.	2	
115	Субтон.	2	1
116	Обертоновий спів.	2	
117	Поняття вокально-виконавських прийомів.	2	1
118	Стильові вокально-виконавські прийоми.	2	1
119	Мелізми. Філірування. Гліссандо. Вібрато.	2	
120	Напрацювання використання вокально-виконавських прийомів у вокальних творах з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	
121	Поєднання вокальної та технічної складових у процесі використання сучасних вокально-виконавських прийомів.	2	
Тема 4.3. Творчий процес використання різних засобів у сучасному естрадному вокальному виконавстві.			
122	Систематизація рис творчої індивідуальності здобувача вищої освіти як естрадного співака.	2	1
123	Удосконалення складових вокальної техніки здобувача вищої освіти.	2	
124	Систематизація розвитку сценічно-виконавської	2	

	компетентності на основі традицій та інновацій у кристалізації індивідуального концертно-виконавського стилю.		
125	Удосконалення виконавської культури та технічної майстерності володіння голосом у процесі естрадного вокального виконавства.	2	
126	Систематизація використання технічних засобів у процесі виконання.	2	
127	Складання репертуарного списку для підсумкової атестації.	2	1
128	Систематизація складових виконавських інтерпретацій естрадних вокальних творів з програми підсумкової атестації.	2	1
129	Вироблення сценічно-образного змісту естрадних вокальних творів з програми підсумкової атестації.	2	
130	Поєднання вокально-виконавських та технічних засобів у процесі створення авторської інтерпретації естрадних вокальних творів.	2	1
131	Оптимізація вокального, сценічно-образного, пластичного та технічного втілення образу естрадних вокальних творів з програми підсумкової атестації.	2	
Разом		262	66

9. Самостійна робота

№ з/п	Назва теми	Кількість годин	
		Денна форма	Заочна форма
Розділ 1. Співацька постава, дихання і звукоутворення у естрадному вокальному виконавстві.			
Тема 1.1. Будова фонаційного апарату та його функціонування у естрадному вокальному виконавстві.			
1	Галузь знань «Культура і мистецтво».	2	3
2	Базове знайомство з естрадним мистецтвом та виконавством.	2	4
3	Основні віхи становлення естрадного мистецтва.	2	3
4	Етапи розвитку естрадного мистецтва та виконавства.	2	4
5	Естрадне вокальне мистецтво.	2	4
6	Класифікація співацьких голосів.	2	4
7	Визначення діапазону голосу здобувача вищої освіти.	2	4
8	Літературний текст у естрадних піснях.	2	4
9	Музична складова у естрадних піснях.	2	4
10	Складові фонаційного апарату.	2	4
11	Функціонування елементів фонаційного апарату.	2	4

12	Відчуття роботи органів фонації у власному тілі.	2	4
13	Поняття форсування звуку під час фонації.	2	4
14	Неприпустимість форсування звуку співаками.	2	4
15	Голосовий режим естрадного співака.	2	4
16	Захворювання органів фонації.	2	4
17	Основні принципи гігієни естрадного співака.	2	4
18	Основи охорони голосу естрадного співака.	2	4
19	Стомлюваність голосу та її недопущення.	2	4
Тема 1.2. Постава та дихання естрадного співака.			
20	Поняття співацької постави.	2	4
21	Співацька постава у академічному співі та у естрадному співі.	2	3
22	Основні види постави.	2	4
23	Поняття сценічного руху.	2	4
24	Сценічний рух як важлива складова підготовки естрадного співака.	2	3
25	Значення дихання для співу.	2	4
26	Костальне (ключичне, верхньо-грудне) дихання.	2	4
27	Грудне дихання.	2	4
28	Косто-абдомінальне дихання.	2	4
29	Абдомінальне (черевне, діафрагмальне) дихання.	2	4
30	Визначення власного типу дихання.	2	4
31	Поняття техніки дихання.	2	4
32	Опора дихання.	2	4
33	Спів на опорі.	2	4
34	Відчуття роботи дихальної системи.	2	4
35	Вправи на «професійний вокальний вдих».	2	4
36	Тренування вокального «зівку».	2	4
37	Вправи на розвиток дихання.	2	4
38	Тренування розподілу дихання.	2	4
Тема 1.3. Звукоутворення у естрадному вокальному виконавстві.			
39	Поняття звукоутворення.	2	4
40	Міоеластична теорія звукоутворення.	2	4
41	Нейрохронаксихна теорія звукоутворення.	2	4
42	Мукоондуляторна теорія звукоутворення.	2	4
43	Фізіологічні основи звукоутворення.	2	3
44	Прийоми професійного звукоутворення.	2	4
45	Поняття резонаторів.	2	4
46	«Верхні» резонатори.	2	3
47	«Грудні» резонатори.	2	3
48	Розвиток відчуття резонування.	2	4

49	Вирівнювання звучання голосних та приголосних.	2	4
50	Поняття примарної зони.	2	3
51	Розвиток природних можливостей примарного тону.	2	4
52	Засоби вокальної виразності.	2	4
53	Поєднання постави, дихання та звукоутворення як основа співу.	2	4
54	Напрацювання автоматизму у використанні прийомів звукоутворення та дихання.	2	4
55	Розвиток звукоутворення естрадного співака.	2	4
56	Напрацювання автоматизму вокального дихання та звукоутворення.	2	4
57	Закріплення вокального дихання та звукоутворення у процесі виконання творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	4
Розділ 2. Інтонування, тембр, артикуляція та використання музично-технічних засобів у естрадному вокальному виконавстві.			
Тема 2.1. Інтонування і звуковедення у естрадному вокальному виконавстві.			
58	Поняття інтонування.	2	3
59	Інтонування як основний критерій вокального виконавства.	1	2
60	Причини неточного інтонування.	1	2
61	Взаємозв'язок м'язової та психологічної свободи та інтонування.	1	2
62	Поняття звуковедення.	2	3
63	Різновиди звуковедення.	1	2
64	Умови професійного звуковедення.	1	3
65	Динамічний діапазон голосу співака.	1	3
66	Вокально-слуховий контроль у процесі співу.	1	3
67	Вокально-слухова координація.	1	2
68	Чистота інтонування у естрадному вокальному виконавстві.	1	2
69	Поняття вокального діапазону.	2	3
70	Засоби розширення вокального діапазону.	1	2
71	Вправи на напрацювання точності інтонування.	2	3
72	Вправи на різні види звуковедення.	2	2
73	Розвиток точності інтонування.	1	2
74	Програмне забезпечення для розвитку чистоти інтонування.	1	2
75	Напрацювання точності інтонування використанні прийомів звукоутворення та дихання.	2	3
Тема 2.2. Тембр та артикуляція у естрадному вокальному виконавстві.			
76	Поняття тембру.	2	3

77	Тембр як індивідуальна характеристика естрадного співака.	1	2
78	Характеристики тембрів.	1	2
79	Поняття дикції.	2	3
80	Основні дикційні труднощі.	1	2
81	Подолання дикційних недоліків.	2	2
82	Поняття сибілянтів та їх значення.	1	2
83	Дикційні вправи.	2	3
84	Взаємозв'язок звучання голосу співака та музично-технічного обладнання.	1	2
85	Особливості «вокальної вимови».	1	2
86	Виразність та чіткість вимови як одна з основних складових передачі змісту літературного тексту.	1	3
87	Поняття артикуляції у вокальному виконавстві.	1	3
88	Поняття вокально-виконавської виразності.	1	3
89	Вправи на розвиток артикуляції.	2	2
90	Корекція вимови у виконанні артикуляційно-складних частин вокальних творів з репертуару здобувача вищої освіти.	2	3
91	Використання особливостей тембру у співі.	1	2
92	Розвиток точності вимови у естрадному співі.	2	2
93	Напрацювання точності артикуляції у виконанні творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	3
Тема 2.3. Музично-технічні засоби у естрадному вокальному виконавстві.			
94	Поняття музично-технічного комплексу, який використовується під час естрадного співу.	2	3
95	Акустичні системи (портальні та моніторні) та підсилювачі звукової частоти.	2	3
96	Можливості сучасних мікшерських пультав.	2	2
97	Мікрофон як основний прилад, з яким працює естрадний співак.	1	2
98	Основні виробники мікрофонів.	1	2
99	Динамічні та конденсаторні мікрофони.	1	2
100	Поп-фільтри для мікрофонів.	1	2
101	Особливості використання мікрофонів з різними діаграмами направленості.	2	3
102	Органи управління мікрофоном.	1	2
103	Вмикання/вимикання мікрофону. М'ятування мікрофону.	1	2
104	Прилади динамічної обробки звуку.	2	3
105	Компресори.	1	2
106	Прилади частотної обробки звуку.	2	3

107	Прилади часової обробки.	1	3
108	Ревербератор та ділей.	2	2
109	Зворотній зв'язок та способи його уникнення.	2	2
110	Напрацювання використання технічних засобів у естрадному вокальному виконавстві.	2	3
111	Закріплення використання технічних засобів у процесі виконання творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	3
Розділ 3. Індивідуальна манера, сценічний образ та художній зміст естрадних вокальних творів у виконавстві.			
Тема 3.1. Індивідуальна манера естрадного вокального виконавства.			
112	Поняття виконавської манери.	2	4
113	Види манер виконання.	2	3
114	Наслідування в естрадному вокальному виконавстві.	2	4
115	Переваги наслідування відомих естрадних виконавців майбутніми співаками.	2	3
116	Недоліки наслідування майбутніми естрадними співаками відомих виконавців.	2	3
117	Взаємозв'язок індивідуальної манери та особистості естрадного співака.	2	4
118	Стильова обумовленість виконавської манери.	2	3
119	Систематизація рис індивідуальної виконавської манери.	2	4
120	Взаємозв'язок репертуару та виконавської манери.	2	3
121	Особливості використання засобів вокальної виразності.	2	4
122	Виявлення індивідуальних фарб, що забезпечує формування виконавської манери.	2	3
123	Поєднання індивідуальної манери з вокально-виконавськими завданнями.	2	3
124	Розвиток індивідуальної манери естрадного вокального виконавства.	2	3
Тема 3.2. Сценічний образ естрадного співака.			
125	Поняття художнього образу.	2	4
126	Складові художнього образу.	2	3
127	Синтетичність художнього образу.	2	3
128	Художній смак у становленні естрадного співака.	2	3
129	Поняття сценічного образу естрадного співака.	2	4
130	Складові сценічного образу естрадного співака.	2	3
131	Артистичність естрадного співака.	2	3
132	Артистизм та його розвиток.	2	3
133	Поняття сценічного хвилювання.	1	4

134	Подолання сценічного хвилювання.	1	3
135	Сценічна виразність естрадного співака.	2	3
136	Формування індивідуального сценічного образу.	2	3
137	Поєднання акторських, вокально-виконавських та технічних засобів у роботі над художнім втіленням естрадного вокального твору.	2	3
138	Розвиток комплексності сценічного образу здобувача вищої освіти.	2	3
Тема 3.3. Художній зміст естрадних вокальних творів.			
139	Реалізація художнього змісту твору у процесі його виконання.	2	3
140	Осмислення усіх рівнів змістового навантаження естрадного вокального твору.	2	3
141	Зовнішнє втілення внутрішніх емоційних переживань у вокальному виконавстві.	2	3
142	Опанування аналізу музичних творів як складова підготовки виконавця.	2	3
143	Аналіз естрадних вокальних творів.	2	3
144	Зміст аналізу естрадних вокальних творів.	2	3
145	Рівні аналізу естрадних вокальних творів.	2	3
146	Риси професійної майстерності естрадного співака.	2	3
147	Майстерність художньої реалізації переживань виконавця.	2	3
148	Розвиток професійної майстерності та досконалості естрадного вокального виконавства.	2	3
149	Створення єдиної художньо-виконавської концепції естрадних творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	3
150	Розвиток художньої виразності у процесі виконання творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	3
151	Напрацювання вокально-виконавської майстерності у виконанні творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	4
152	Розвиток художнього світогляду та мотивація пошуку цікавих творчих рішень у процесі виконання творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	4
Розділ 4. Вокально-виконавські засоби у сучасному естрадному вокальному виконавстві та їх стилістична обґрунтованість.			
Тема 4.1. Інтерпретація естрадних вокальних творів.			
153	Поняття інтерпретації у музичному мистецтві.	2	2
154	Композиторська інтерпретація.	1	2
155	Виконавська інтерпретація.	1	2

156	Виконавська інтерпретація.	1	2
157	Поняття «кавер» у дискурсі виконавської інтерпретації.	1	2
158	Явище «рیمейк» у естрадному мистецтві.	1	2
159	Поняття художньої інтерпретації естрадних вокальних творів.	2	2
160	Рівні інтерпретації у естрадному мистецтві.	1	2
161	Інтерпретація як різновид художньо-творчого самовираження виконавця.	2	2
162	Поєднання художнього смаку та виконавського досвіду у створенні інтерпретацій.	2	2
163	Взаємозв'язок інтерпретації та імпровізації у естрадному вокальному виконавстві.	1	2
164	Талановита виконавська інтерпретація як вияв співавторства.	2	2
165	Вплив особистісних рис виконавця на характер виконавської інтерпретації.	1	2
166	Драматургія естрадного вокального твору.	2	2
167	Інтерпретаційні змісти естрадного вокального твору.	2	2
168	Логічний та емоційний зміст у естрадного вокального твору.	1	2
169	Риси особистості естрадного співака, які впливають на виконавську інтерпретацію.	2	2
170	Основні інтерпретаційні засоби.	2	2
171	Стильова обґрунтованість інтерпретації.	1	2
172	Розвиток здатності розкриття авторського задуму в майстерності виконання твору.	2	3
173	Прояв творчої особистості виконавця у процесі здійснення виконавської інтерпретації.	2	2
174	Розробка концепції інтерпретації естрадних вокальних творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	2
175	Напрацювання творчих підходів до інтерпретацій естрадних вокальних творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	3
176	Удосконаленням творчого вокального виконавства.	2	3
177	Розвиток інтерпретацій естрадних вокальних творів з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	3
Тема 4.2. Основні сучасні техніки звуковидобування та вокально-виконавські прийоми.			
178	Поняття техніки звуковидобування.	2	3
179	«Класичний» мікст.	2	2
180	«Сучасний» мікст.	2	3

181	Спів на мовному рівні («SLS»).	1	2
182	Белтінг як техніка звуковидобування високих звуків.	2	2
183	Йодль.	1	2
184	Штробас («vocal fry») як техніка звук видобування низьких звуків.	1	2
185	Субтон.	2	3
186	Обертоновий спів.	1	2
187	Техніки звуковидобування екстремальних музичних напрямків.	2	2
188	Exhale – техніки та inhale – техніки.	1	2
189	Поняття вокально-виконавських прийомів.	2	3
190	«Чистий» тванг.	1	2
191	Назальний тванг.	1	2
192	Драйв.	2	2
193	Стильові вокально-виконавські прийоми.	2	2
194	Мелізми.	2	2
195	Філірування.	2	2
196	Гліссандо («slide»).	2	2
197	Вібрато.	2	2
198	Бендінг («rings»).	1	2
199	Офф-біт.	1	2
200	Шаут.	1	2
201	Напрацювання використання вокально-виконавських прийомів у вокальних творах з навчального репертуару здобувача вищої освіти.	2	3
202	Поєднання вокальної та технічної складових у процесі використання сучасних вокально-виконавських прийомів.	2	3
Тема 4.3. Творчий процес використання різних засобів у сучасному естрадному вокальному виконавстві.			
203	Систематизація рис творчої індивідуальності здобувача вищої освіти як естрадного співака.	2	2
204	Узагальнення художньо-творчих складових підготовки естрадного співака.	1	2
205	Удосконалення складових вокальної техніки здобувача вищої освіти.	1	2
206	Узагальнення вокально-технічних складових підготовки естрадного співака.	1	2
207	Систематизація пластичних складових підготовки естрадного співака.	1	2
208	Узагальнення підготовки естрадного співака зі сценічної пластики та руху.	1	2

209	Удосконалення акторської складової у підготовці естрадного співака.	1	2
210	Узагальнення сценічно-виконавської підготовки естрадного співака.	2	2
211	Систематизація розвитку сценічно-виконавської компетентності на основі традицій та інновацій у кристалізації індивідуального концертно-виконавського стилю.	2	2
212	Узагальнення розвитку сценічно-виконавської компетентності естрадного співака.	2	2
213	Удосконалення виконавської культури та технічної майстерності володіння голосом у процесі естрадного вокального виконавства.	2	2
214	Систематизація використання технічних засобів у процесі виконання.	2	2
215	Узагальнення використання мікрофону та інших засобів, пов'язаних з естрадним вокальним виконавством.	2	2
216	Удосконалення усіх складових виконавської виразності естрадного співака.	2	2
217	Поглиблення творчої роботи з опанованим здобувачем вищої освіти репертуаром.	2	2
218	Систематизація набутих у процесі опанування навчальної дисципліни «Фах» компетенцій.	2	2
219	Добір репертуару для складання підсумкової атестації.	1	2
220	Складання репертуарного списку для підсумкової атестації.	1	2
221	Систематизація складових виконавських інтерпретацій естрадних вокальних творів з програми підсумкової атестації.	2	3
222	Вироблення сценічно-образного змісту виконання естрадних вокальних творів з програми підсумкової атестації.	2	3
223	Розвиток техніки роботи з мікрофоном у процесі виконання естрадних вокальних творів з програми підсумкової атестації.	2	3
224	Поєднання вокально-виконавських та технічних засобів у процесі створення авторської інтерпретації естрадних вокальних творів.	2	3
225	Систематизація усіх засобів виразності у виконанні естрадних вокальних творів з програми підсумкової атестації.	2	3
226	Оптимізація вокального, сценічно-образного, пластичного та технічного втілення образу естрадних	2	3

	вокальних творів з програми підсумкової атестації.		
227	Максимізація творчого та технічного рівня реалізації сценічного виконання естрадних вокальних творів з програми підсумкової атестації.	2	3
Разом		394	594

10. Рекомендовані джерела інформації

Основні:

1. Антонюк А. Постановка голосу: *Навчальний посібник* для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Українська ідея, 2000. 199 с.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : *Монографія*. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Базиликот Б.О. Орфоепія в співі: *Навчальний посібник* для студентів вищих навчальних закладів. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. 126 с.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: *підручник*. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997. 320 с.
5. Давидов М. А. Наукові перспективи української вокальної школи. *Музикознавчі записки*. 2004. № 5. С. 125–130.
6. Дрожжина Н.В. Актуальні задачі підготовки естрадного певця на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва естради *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: 36. наук, праць*. 2004. Харків: ХДУМ ім. Котляревського. Вип. 13. С 149–160.
7. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства; ХДУМ ім. І. П.Котляревського. Харків, 2008. 186 с.
8. Дрожжина Н. В. Феномен личности на эстраде: к методике анализа исполнительского имиджа (на примере творчества Эдит Пиаф). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії* Харків: ХДАДіМ. 2008. Вип. 1/3. С. 15–20.
9. Дрожжина Н. В. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: 36. наук, праць*. Харків: ХДУМ ім. Котляревського. 2005. Вип. 15. С. 77–86.
10. Колодуб І. С. Теорія вокального мистецтва. Харків, 1996. 187 с.

11. Кушка Я.С. Методика навчання співу: *посібник з основ вокальної майстерності*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
12. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2007. 19 с.
13. Музична естрада. Словник / Укладач В. М. Откидач. Харків: Видавець І.В. Якубенко, 2004. 445 с.
14. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Київ: Преса України, 2004. 416 с.
15. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа: *навчальний посібник*. Вінниця, 2006. 345 с.
16. Самая Т. В. Базові засади естрадного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*: збірник наукових праць. 2012. Вип. 21. Київ: Міленіум, С. 219–226.
17. Словник-довідник співака : *Навчальний посібник* [Інформаційно-довідкове видання] Уклад. Д. І. Балдинюк, Н. А. Балдинюк, видання друге. Умань: РВЦ «Софія», 2015. 108 с.
18. Фоломєєва Н.А. Значення кавер-версій в контексті виконавської інтерпретації сучасних вокальних творів у процесі фахової підготовки студентів у класі естрадного вокалу. *Наукові записки / Ред. кол.: В.Ф. Черкасов, В.В. Радул, Н.С. Савченко та ін. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Вінниченка, 2018. Випуск 169. С. 160–163.*
19. Фоломєєва Н.А. Методика охорони та гігієни голосу студентів – вокалістів педагогічних ВНЗ. *Науковий журнал «Молодий вчений»*. № 11.1 (38.1). Херсон: «Видавничий дім «Гельветика», 2016. С. 100–103.
20. Фоломєєва Н.А. Особливості окремих вокальних прийомів у класі естрадного вокалу у процесі фахової підготовки у ННІ культури і мистецтв. *Актуальні проблеми розвитку освіти і науки в умовах глобалізації. Матеріали II всеукраїнської наукової конференції (28–29 жовтня 2016 р., м. Дніпро). Частина I. / Наук. ред. О.Ю. Висоцький. Дніпро: Роял Принт. С.111–113.*
21. Фоломєєва Н.А. Фахова підготовка студентів до сценічно-виконавської діяльності в класі естрадного співу. *Професійна*

- освіта: проблеми і перспективи/ІІТТО НАПН України. Київ: ІІТТО НАПН України, 2017. Випуск 13. С. 93–98.*
22. Швачко Т. Вокальна школа: Традиції і сучасність. Київ: Музика, 1983. С. 28–29.
 23. Юцевич Ю.Є. Музика: *Словник-довідник*. Тернопіль: навчальна книга – Богдан, 2003. 689 с.
 24. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ, 1998. 299 с.
 25. Folomieieva Natalya. Method of use of technical tools and software in the processes of professional training of future artist - vocalist. *Open eeducational E-environment of modern university*. 2018. № 5. URL: <http://openedu.kubg.edu.ua/journal/index.php/openedu/article/view/137/238#.XCc92B8ufDc>
 26. Folomieieva N. Use of vocal techniques in vocal class in the process of professional training. *Knowledge. Education. Law. Management*. 2018. № 3 (23). P. 190 – 199.

Додаткові:

1. Антонюк В. Г. Основи вокальної методики : *робоча програма*. Київ: НМАУ, 2006. 24 с.
2. Антонюк В. Г. Основи вокальної методики : *робоча програма*. Київ: НМАУ, 2006. 18 с.
3. Антонюк В. Г. Традиції української вокальної школи : *монографія*. Київ: Українська ідея, 1998. 148 с.
4. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект : *монографія*. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
5. Антонюк В. Г. Постановка голосу: *Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. Київ: Вища школа, 2000. 149 с.
6. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю : культурно-антропологічний аспект : *наукове дослідження*. Київ: КНУКіМ, 1999. 24 с.
7. Вокальне мистецтво: *Посібник*. URL: http://posibnyky.vntu.edu.ua/Pr_cult/content/roz14.html
8. Вокальне слово і дикція URL: http://zorepad.at.ua/publ/vokalne_slovo_i_dikcija/1-1-0-2
9. Вокальні вправи для навчання сольного співу. Рекомендовано студентам з додаткової спеціалізації «Керівник дитячого

- (художнього) хорового колективу» URL:
<http://ukped.com/statti/teorija-navchannja/5322-vokalni-vpravu-dlia-navchannia-solnoho-spivu-rekomendovano-studentam-z-dodatkovoi-spetsializatsii-kerivnyk-dytiachoho-khudozhnoho-khorovoho-kolektyvu.html>
10. Голос людини та вокальна робота з ним: *Монографія* / [Г.Є. Стасько, О.Д. Шуляр, М.Ю. Сливоцький та ін.]. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. 336 с.
 11. Дрожжина Н. В. К проблеме сочетания эстрадного вокала с хореографией и пластикой. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук, праць*. Харків: Стиль-Іздат, 2003. Вип. 2. С. 107-114
 12. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки. Київ, 1987. 187 с.
 13. З піснею в серці: пісенник. Чернівці: Рута, 2009. 624 с.
 14. Івасюк В. Пісні. Київ: Музична Україна, 1977. 44 с.
 15. Івасюк В. URL: <http://iwasyuk.narod.ru>.
 16. Картавий П. Сучасна українська авторська пісня. Суми, 2009. 75 с.
 17. Кушка Я.С. Методика навчання співу: *Посібник з основ вокальної майстерності*. Тернопіль: Начальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
 18. Микита М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ, 1985. 232 с.
 19. Музичне виконавство: вокальне мистецтво. URL: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_15_6.php
 20. Павленко Т. П. Аспекти фізіології та медицини у постановці голосу. Вінниця: Нова книга, 2008. 350с.
 21. Поклад, І. Д. Чарівна скрипка. Пісенник. Київ: Музична Україна, 1991. 143 с.
 22. Прядко О. Розвиток співацького голосу: *методичні рекомендації для викладачів вокалу та студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів Кам'янець-Подільський*: ПП Буйницький О.А., 2009. 92с.
 23. Руснак Г. Чисті джерела: *збірник пісень*. Чернівці, 2015. 100 с.
 24. Сабадаш С. Пісні, народжені рідною землею: *Вибране і незабутнє*. Чернівці, 2008. 98 с.

25. Самая Т. В. Естетичні проблеми саунду у естрадному вокальному виконавстві. Київ, 2007. 63с.
26. Солодовник В. В. Естрада. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031
27. Стоїть явір над водою: Українські народні пісні. Київ: Музична Україна, 1993. 61 с.
28. Ткач М. Пісня для тебе. Пісні, романси, хори. Київ: Музична Україна, 2002. 214 с.
29. Хрестоматія для сольного співу. У трьох частинах. Київ. Музична Україна, 2006. 399 с.
30. Червона рута: Пісенник. Київ: Музична Україна, 1993. 78 с.
31. Adams D. A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French. New York: Oxford University Press, 1999. 175 p.
32. Carter H. Vocal Warm-ups and Vocalises. Huntington Beach, CA.: Goldenwest College Publication, 2003. 214 p.
33. Riggs S. Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co., Inc, 1998. 168 p.
34. Rodenburg P. The Right to speak. Working with the Voice. New York: Routledge, A Theatre Arts Books, 1992. 234 p.
35. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Copenhagen: Shout Publications, 2012. 19 p.
36. Schmidt J. Basics of Singing. 4th ed. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1998. 285 p.
37. Stoloff B. Blues Scatitudes. Vocal improvisation on the blues. Brooklyn , New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2003. 77 p.
38. Stoloff B. Scat! Vocal improvisation techniques. Brooklyn, New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2001. 128 p.
39. Welch, G. F. Theoretical perspectives on singing accuracy: an introduction to the special issue on singing accuracy (Part 1). *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2015.32(3). P. 227-231.

**Рекомендовані для включення до навчального репертуару
вокальні твори**

1. Українські народні пісні

- «Веснянка» (аранж. гурту «Алібі»);
- «Добрий вечір тобі, пане господарю» (аранж. А. Карпенко);
- «Душко Моя» (в обробці фолк-рок-гурту «MniShek»);

«Засвічу свічу» (в обр. Г. Гаврилець);
«Зелена рутонька» (в обробці «Навка»);
«Зелененький барвіночку» (в обр. П. Бойченка);
«І шумить, і гуде» (в обробці А. Семеляка);
«Місяць на небі, зіроньки сяють...» (в обробці Аліни Палій та Roman Nero);
«Ой не світи місяченьку» (аранж. Катерини Ковальчук);
«Ой літає соколоньку» (аранж. ILLARIA)
«Ой ходить сон коло вікон» (в обробці гурту «Ptakha»);
«Ой чий то кінь стоїть» (в обр. О. Токар);
«Очерет лугом гуде» (в обр. Н. Скоробагатько);
«Туман ярмом» (в обробці І. Токар);
«Через сад виноград» (в обр. Я Кренціва);
«Шуміла ліщина» (в обробці О. Мухи).

2. Українські естрадні пісні

«Ангел мрій моїх» (муз. Б. Гарда та Дж. Філіпса, сл. А. Царенка);
«Батьки» (муз. і сл. Оксани Корзун – Омеляш);
«Варто чи ні» (муз. і сл. О. Пономарьова);
«Вільний птах» (муз. і сл. О. Ягольника);
«Грушечка» (муз. і сл. Д. Заюшкіної);
«Два кольори» (муз. О. Білаша, сл. Д. Павличка);
«Запроси мене у сни» (муз. В. Івасюка, сл. В. Стельмаха);
«Зелен клен» (муз. І. Поклада, сл. Ю. Рибчинського);
«Калина» (муз. і сл. І. Федішин);
«Край» (муз. і сл. М. Мозгового);
«Кохана» (муз. І. Поклада, сл. Ігор Бараха);
«Любов останньою ніколи не буває» (муз. М. Мозгового, сл. – М. Кликовки);
«Метелиця» (муз. В. Толмачьова, сл. Б. Списаренка);
«Минає день, минає ніч» (муз. М. Мозгового, сл. Ю. Рибчинського);
«Мир над Україною». (муз. Руслана Квінти, сл. Петра Маги);
«Моя Україна» (муз. Н. Петраша, сл. Ю. Рибчинського);
«Не вимовлю ні слова» (муз. О. Бурміцького, сл. М. Луківа);
«Не гасніть зорі» (муз. М. Куценка, сл. Г. Заброди);
«Не питай мене» (муз. І. Покалада, сл. М. Ткача).

«Небеса очей твоїх» (муз. І. Поклада, сл. М. Ткача);
«Ні обіцянок, ні пробачень» (муз. і сл. С. Лазо);
«Очі волошкові» (муз. С. Сабадаша, сл. А. Драгомирецького);
«Палала» (муз. Р. Квінти, сл. В. Куровського);
«Подруга» (муз. В. Будейчик сл. І. Зінковської);
«Пташечка» (муз. і сл. О. Алексєєвої);
«Самотня боса» (муз. Гайтани, сл. Лариси Флінта);
«Сіла птаха» (муз. І. Поклада, сл. Ю. Рибчинського);
«Стожари» (муз. П. Дворського, сл. В. Кудрявцева);
«Тече вода (муз. І. Поклада, сл. Ю. Рибчинського);
«Троянда-ружа» (муз. М. Мозгового, сл. В. Герасимова);
«Чарівна скрипка» (муз. І. Поклада, сл. Ю. Рибчинського);
«Чорне і біле» (муз. і сл. Васи́лини Зозулі);
«Чорнобривці» (муз. В. Верменича, сл. М. Сингаївського);
«Чортополох» (муз. і сл. Є. Рибчинського);
«Шкідлива звичка» (муз. і сл. Христини Соловій);
«Якщо любиш – кохай» (муз. Л. Дутковського, сл. М. Ткача);
«Я люблю Україну свою» (муз. і сл. А. Матвійчука);
«Я піду в далекі гори» (муз. і сл. Володимира Івасюка).

3. Закордонні естрадні пісні

«Before you go» (муз. і сл. Л. Капалді);
«Besame mucho» (муз. і сл. Консуело Веласкеса);
«Bound to you» (муз. і сл. Sia Furler, Samuel Dixon, Christina Aguilera);
«Broken wow» (муз. Лари Фабіан та Уолтера Афанасьєффа, сл. Лари Фабіан);
«Can You Feel the Love Tonight» (муз. Елтона Джона, сл. Тіма Райса);
«Can't pretend» (муз. і сл. Tom Odell);
«Can't take my eyes off you» (муз. Bob Crewe, сл. Bob Gaudio);
«Darniere dance» (муз. і сл. А. Седрая);
«Don't Stop Believin'!» (муз. і сл. Джонатана Кейна, Стіва Перрі та Ніла Шона);
«E.T.» (муз. Макса Мартіна, сл. Кетті Перрі);
«Fly me to the moon» (муз. і сл. Барта Ховарда);
«Garota de Ipanema» («The girl from Ipanema») (муз. Антоніу Карлоса Жобіна, сл. Вінісіуса ді Морайєса);

«Hello» (муз. і сл. Adelle & Greg Kurstin);
 «Hit the road Jack» (муз. і сл. – П. Мейфілда);
 «I have a dream» (муз. і сл. Б. Андерсона та Б. Ульвеуса);
 «I have nothing» (муз. і сл. Д. Фостера, Л. Томпсон);
 «I just called to say I love you» (муз. і сл. Стіві Уандера);
 «I will always love you» (муз. і сл. Доллі Партон);
 «I will survive» (муз. Д. Фекаріса, сл. Ф. Перрена);
 «It's all right with me» (муз. і сл. Коула Портера);
 «Let it go» (муз. і сл. Роберта Лопеса і Крістен Андерсон-Лопес);
 «Light my fire» (Муз. і сл. J. Morrison, R. Krieger, J. Denmore,
 R. Manzarek);
 «Maybe I maybe you» (муз. Anoushiravan Rohani, сл. Klaus Meine);
 «Memory» (муз. Е.Л. Уеббера, сл. Т. Еліота);
 «Michelle» (муз. і сл. Джона Леннона та Пола Маккартні);
 «Mon manège à moi» (муз. Norbert Glanzbert, сл. Jean Constantin);
 «My Funny Valentine» (муз. Річарда Роджерса, сл. Лоренца Харта);
 «My heart will go on» (муз. Джеймса Хорнера, сл. Уілла Дженнінгса);
 «Objection» (муз. і сл. Shakira);
 «One more chance» (муз. і слова Мадонни та Девіда Фостера);
 «Oops, I did it again» (муз. і сл. Max Martin & Rami);
 «Owner of a Lonely Heart» (муз. і сл. Т. Реббіна, Дж. Андерсона,
 К. Сквайра та Т. Хорна);
 «P.S. I love you» (муз. і сл. Дж. Леннона та П. Маккартні);
 «People» (з «Funny Girl») (муз. Дж. Стайна, сл. Б. Меріла);
 «Perfidia» (муз. і сл. Alberto Dominguez);
 «Perhaps, Perhaps, Perhaps» (муз. О. Фарреса, сл. Дж. Девіса);
 «Rise like a phoenix» (муз. і сл. Ч. Мейсона, Дж. Петулки,
 А. Жуковські, Дж. Мааса);
 «Rolling in the deep» (муз. і сл. Адель та П. Епорта);
 «Shallow» (муз. і сл. Mark Ronson, Andrew Wyatt Blakemore, Antony
 Rossomando);
 «Shape of my heart» (муз. і сл. Стінга та Домініка Міллера);
 «Simply the best» (муз. і слова М. Чепмена та Х. Найт);
 «Skyfall» (муз. Адель, сл. П. Епуорта);
 «Smile» (муз. Ч. Чапліна, сл. Дж. Тернера та Дж. Парсонса);
 «Spending my time» (муз. і сл. Пер Гессле (гурт «Roxette»);

«Stairway to heaven» (муз. і сл. Джиммі Пейджа та Роберта Планта);
«Sunny» (муз. і сл. гурту «Bonney M»);
«Sway» (муз. П. Б. Руйса, сл.(англ.) Н. Гімбела);
«Sweet dreams» (муз. і сл. Енні Леннокс та Девіда А. Стюарта);
«The man I love» (муз. Дж. Гершвіна, сл. А. Гершвіна);
«Turning tables» (муз. і сл. Адель);
«Undo» (муз. і сл. Санни Ніельсен);
«Venus» (муз і сл. Роббі Ван Леувена);
«Walk away» (муз. Michael Bolton, сл. Diane Warren);
«We found love» (муз. і сл. Rihanna);
«Whenever, wherever» (муз. і сл. Шакіри, Тіма Мітчела та Глорії Естефан);
«Writing's on the wall» (муз. і сл. С. Сміта та Д. Нейпса);
«Yesterday» (муз. і сл. П. Маккартні);
«You're My Heart, You're My Soul» (муз. і сл. гурту «Modern Talking»).

11. Інструменти, обладнання та програмне забезпечення, використання яких передбачає навчальна дисципліна (за потребою)

Обладнання для практичних занять з навчальної дисципліни «Фах»: ноутбук або ПК з зовнішнім аудіоінтерфейсом та програмним забезпеченням (Steinberg Cubase 8.5 (або більш сучасна версія), Adobe Audition 1.6 (або більш сучасна версія), набір FabFilter TotalBundle 2017 (або більш сучасна версія), мікрофон вокальний класом не нижче Shure SM58 (2 шт.), студійний мікрофон класом, не нижче Samson C03 з тримачем типу «павук», стійкою та поп-фільтром, інструментальний мікрофон класом не нижче AUDIX ADX51, Shure SM137, USB-пульт мікшерний мінімум з 2-ма мікрофонними каналами з компресорами на кожному та 2-ма незалежними pre/post-фейдерними АУХами, цифрове фортепіано з динамічною клавіатурою; DSP процесори REC-U формату (динамічна, частотна та часова обробка), студійні навушники, студійні монітори ближнього поля, активні моніторні акустичні системи (2 шт.) з'єднані з 2-ма незалежними АУХами, мікрофонні стійки (типу «журавель») з тримачами для мікрофонів – 2шт., сценічні попітри – 2 шт.

Вокальні вправи для розвитку інтонування

Вправа 1

Виконувати у повільному темпі та слідкувати, щоб звуки були однакової гучності.



Вправа 2

Виконувати у повільному темпі та слідкувати, щоб звуки були однакової гучності.



Вправа 3

Виконувати зв'язно перший та другий звуки, але не розтягуючи.



Вправа 4

Гама з зупинками в русі



Вправа 5

Гама тріолями

Andante - Allegro



Вправа 6

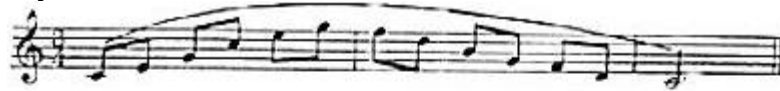
Гама синкопами

Andante - Allegro

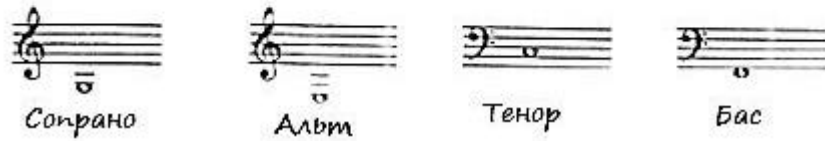


Вправа 7

Пасаж губами



Перша нота вправи:



Вправа 8

Виконувати звук «ней» на кожну ноту



Вправа 10

Виконувати у швидкому темпі



Вправа 11

Перша фраза виконується з закритим ротом, друга - з переходом на склади



Ма - ма - ма - ма На - на - на - на

Методичне видання

ФОЛОМЄЄВА Наталія Аркадіївна

ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

*Навчально-методичний посібник
для здобувачів вищої освіти спеціальності*

Комп'ютерний набір *Н.А.Фоломєєва*
Комп'ютерна верстка *С.П.Цьома*

Підп. до друку 22.06.2021
Формат 60x84/16. Гарнітура Book Antiqua.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,34.
Ум. фарб.-відб. 8,34. Обл.-вид. арк. 9,8.
Тираж 50 пр. Вид. № 83.

Видавець і виготовлювач:
ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.