

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

Фоломєєва Н.А.

Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу

*МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
для здобувачів вищої освіти спеціальностей
014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та
025 Музичне мистецтво*

УДК 784.9.091:78.011.26(072.057.875)

Ф 75

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 11 від 26 квітня 2021 року)

Розробник:

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

Рецензенти:

О.В. Єременко, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка

М.Б. Петренко, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка

Фоломєєва Н.А.

Ф75 Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу: *методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво.* / Н.А. Фоломєєва – Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. – 60 с.

Методичні рекомендації призначені для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня закладів вищої освіти.

УДК 784.9.091:78.011.26(072.057.875)

© Фоломєєва Н.А., 2021

© ФОП Цьома С.П., 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ЕСТРАДНІ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ПРИЙОМИ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ.....	5
1.1 Особливості естрадних вокально-виконавських прийомів	5
1.2. Основні методи, принципи та прийоми оволодіння вокально-виконавськими прийомами.....	10
1.3. Взаємозв'язок вокально-виконавських прийомів з художніми принципами та виконавською стилістикою естрадного мистецтва.....	19
РОЗДІЛ 2 МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ОПАНУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ ПРИЙОМІВ У КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ ..	25
2.1. Оволодіння вокально-виконавськими прийомами у класі естрадного співу	25
2.2. Методика розвитку вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу	34
Список рекомендованих джерел.....	51
ДОДАТКИ.....	53

ВСТУП

Оволодіння вокально-виконавськими прийомами у процесі підготовки естрадних співаків та вчителів музичного мистецтва є однією з найважливіших складових розвитку їх професійної майстерності. Особливого значення набуває опанування вокально-виконавських прийомів у взаємозв'язку з жанрово-стилістичними особливостями вокальних творів, які виконуються. Саме знання вокально-виконавських прийомів та майстерність оволодіння ними в значній мірі обумовлює конкурентоспроможність фахівців на сучасному ринку праці.

Підготовка фахівця в класі естрадного співу є індивідуально-обумовленим послідовним поступовим процесом, на початковому етапі якого відбувається виховання вокального дихання, співацької постави, звукоутворення, точності інтонування, артикулювання, формування індивідуальної виконавської манери, сценічного образу. Лише на основі опанування на початковому етапі фундаментальних засад вокального виконавства можливим є перехід до опанування вокально-виконавських прийомів, які сформувалися як особливі прийоми у виконанні естрадних вокальних творів під впливом музичних творів різних стилів та жанрів. Саме оволодіння естрадними вокально-виконавськими прийомами є однією з таких вагомих складових професійної підготовки, яка відрізняє естрадне вокальне виконавство від народного чи академічного.

Під естрадними вокально-виконавськими прийомами розуміються такі способи виконавства, які не властиві класичній постановці голосу і забезпечують досягнення особливого стилістично-обумовленого звучання («саунду»). До таких вокально-виконавських прийомів належать бендінг, шаут, скет, «блюзове інтонування», «ранс», ду-бап, офф-біт, даун-біт.

Методичні рекомендації призначені для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво та 025 Музичне мистецтво, професійна підготовка яких пов'язана з естрадним вокальним виконавством.

РОЗДІЛ 1

ЕСТРАДНІ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ПРИЙОМИ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

1.1 Особливості естрадних вокально-виконавських прийомів

Диференціація естрадного співу від академічного та народного, зокрема, полягає в різних вимогах до голосу, техніки та естетиці виконання.

В академічному співі висуваються певні, досить жорсткі вимоги до характеристик голосу виконавця. Передусім, співак має володіти діапазоном не менше двох октав (на початковому етапі розвитку). Академічні голоси класифікують за тембрально – теситурними характеристиками: сопрано, меццо – сопрано, контральто, тенор, баритон, бас. Кожен голос має відповідати певним вимогам до діапазону, відповідно до яких композитори пишуть твори. Професійний голос також має володіти тембральною красою, барвистістю, достатньою силою.

В естрадному вокалі поділ голосів за тембрально – теситурними характеристиками практично відсутній або досить умовний (розрізняють високий або низький, чоловічий або жіночий), так само як і жорсткі вимоги до діапазону (наприклад, Елла Фітцджеральд володіла діапазоном понад дві октави, Біллі Холідей – лише октава). Більш прийнятними, наприклад, вважаються низькі жіночі голоси, але співачки зі світлими високими голосами також набувають визнання (Барбара Стрейзанд, вокалістки «Real Group»). Тембр голосу, що не підходить для академічного співу, може знайти реалізацію в естрадному вокальному виконавстві. Сила голосу для естрадних вокалістів також не є неодмінним критерієм (завдяки мікрофонному співу).

Якщо порівнювати вимоги до техніки виконання і технічних прийомів, то академічний спів більш прикритий, вимагає округлення звуку. Голос на всіх ділянках діапазону має звучати рівно як тембрально, так і динамічно. Академічні співаки користуються головним і грудним резонаторами, їх змішанням в середній ділянці діапазону. Таким чином, регістри згладжуються і

перехід між ними не сильно відчувається. Неприпустимими є «горловий» і «носовий» спів. Однією з найважливіших професійних якостей є наявність кантилени – «пов'язаного» звучання, коли звуки «перетікають» з одного в інший. Виступи з великим симфонічним оркестром в концертних залах вимагають створення в голосовому апараті умов, що сприяють більшій звучності. Всі академічні співаки співають практично в одній манері, так як мають єдині та досить певні критерії звучання голосу. Існує дві групи технічних прийомів, використовуваних в академічному вокальному мистецтві: 1) застосовуються за бажанням композитора (гліссандо, трелі, форшлаги тощо); 2) застосовуються на розсуд вокаліста – інтерпретатора (як, наприклад, портаменто (portamento) – плавний перехід від одного звуку до іншого). Для виконання речитативів в операх використовується такий прийом, як декламація – спів в розмовній манері.

Естрадний спів більш відкритий і вільний, ніж академічний. Відкритість звучання пояснюється, зокрема, відкритим звучанням англійської мови, якою написана значка кількості естрадно-джазових творів та особливостями голосового апарату співаків – афроамериканців. Естрадно-джазовий спів не культивує згладжування регістрів, навпаки, контрастність звучання голосу в різних регістрах є додатковою фарбою. Спів у низькій теситурі супроводжується посиленням підкресленням грудного тембру, іноді дещо глухого і грубого. У звучанні середнього і верхнього регістрів допускаються горлові призвуки, фальцет. Основна складність естрадного співу полягає в необхідності часто (іноді в межах однієї фрази) міняти техніку звукоутворення. Для академічних співаків навпаки важливо застосовувати однакову техніку звукоутворення в межах всього твору. Кожен естрадно-джазовий виконавець намагається виробити індивідуальну манеру співу, несхожу з манерою інших співаків, для чого повною мірою використовує особливості власного голосу. Естрадні музиканти не тільки не усувають, але інколи перебільшують ті риси голосу, які з точки зору академічного співу вважаються недоліками: хрипота, сипіння, часткове незмикання зв'язок, незглаженність регістрів, «горлове» і «носове» звучання, відсутність кантилени, неприродна перебільшена вібрація.

Палітра технічних прийомів естрадного співу величезна. Гліссандо і портаменто застосовуються дуже широко і залежать

тільки від співака. Фальцетний спів, викликає відчуття відсутності опори, повітряного звучання, застосовується як чоловіками так і жінками. Часто фальцет комбінується з «придавленим» гортанним звучанням, що надає співу динамічну і темброву контрастність. Носові призвуки також не відкидаються естрадними співаками: нарочито гутняве звучання часто застосовується в якості імітації деяких інструментів. Поряд з шепотом і розмовою, застосовується сміх, плач, стогони і так звані «шаут» і «холлерс» ефекти – амузичні вигуки, характерні для негритянської манери співу, абсолютно вільні в мелодико – інтонаційному сенсі.

В естрадному співі важливою є різниця між трьома видами атаки (початку звуку): 1) м'якої (основної і не тільки для ліричних творів); 2) твердої (активної, емоційно – енергійної); 3) придихової (субтонової, «саксофонної»).

На початковому етапі рекомендується займатися на м'якій вокальній атаці. Часте використання твердої і придихової атак може призвести до незмикання голосових зв'язок. Зв'язки мають замикатися не лише в результаті сигналу головного мозку, але й в результаті впливу на них видиху – теплої повітряної хвилі, що йде по трахеї через гортань в мікрофон. Тому рекомендується з перших кроків занять естрадним співом розспівуватися не в мікрофон, а в стиснутий кулачок, контролюючи силу видиху.

С. Дмитрієв відзначає відмінність двох резонаторів вокаліста: грудного і головного. Змусити звучати ці резонатори – одне з основних завдань вокаліста. Робота над пошуками резонування неминуче призведе до розширення грудного діапазону і до так званого «опертого фальцету» в головному резонаторі. Наступний етап вокальної роботи – з'єднання двох резонаторних зон воєдино в роті в єдиний грудно – головний звук.

Н. Андріанова радила досягати вібрації одночасно в головному і грудному резонаторах. В цьому випадку утворюється «мікст», змішаний тембр, який заповнює всю порожнину рота і носоглотки. Американська школа називає цей «мікст» – «середній голос», він має домінувати на всьому діапазоні голосу, зокрема, у найнижчих і верхніх його звуках. Сет Ріггс пропонує на високих нотах злегка нахилитися, що викличе додатковий поштовх повітря діафрагмою. А. Карягіна пропонує цей поштовх зафіксувати у вправі «кх», Ховард – в слові «хей».

Можливо, для когось фізіологічно природними будуть такі вокальні прийоми, як «фрулато» (хрип) і «субтон» («саксофонний» прийом виконання нижніх нот «на повітрі»), «гроул» (гарчання) і «бендінг» (підтяжка). З одного боку, якщо вони не є органічною частиною виконавства конкретного співака, їх потрібно застосовувати обережно. З іншого – необхідно додавати для розвитку драматургії різні прийоми: особливо в кульмінації хороша верхня нота, взята на «гліссандо». Необхідно використовувати і в розспівках, і в імпровізації безтекстову вокальну техніку – «скет», що дає особливу інструментальну віртуозність голосу.

Звичайно, в процесі вокальної роботи необхідно розвинути вібрато в прямих («білих») тембрах, а також «приборкати» природне перебільшене вібрато (зустрічається у грузинських і циганських співаків). Крім того важливо також розвивати фонетичний слух співака, для цього слід співати твори мовою оригіналу. Основною вокальною естрадно – джазовою мовою в світі визнана англійська. Якщо проаналізувати витoki джазу, можна почути специфіку цієї мови, розкачку свінгу і особливі «блюзові ноти» в спірічуелсах, в блюзах, госпел і баладах.

У жанрах сучасної популярної музики існують пісні, які асоціюються з тим або іншим виконавцем. Наприклад, пісня «I Will Always Love You» пов'язана з ім'ям Уїтні Х'юстон, «Yesterday» - з ліверпульською четвіркою. А ось в історії естрадно-джазового мистецтва мелодія якогось стандарту рідко пов'язана з ім'ям одного музиканта. Бо один і той же стандарт виконувався і виконується багатьма музикантами. У джазі індивідуальність конкретного музиканта визначається не наявністю в його репертуарі пісень, написаних спеціально для нього, а його майстерністю виконати даний стандарт по – своєму («зіграти свою версію»).

Одне з головних «правил гри» в естрадно-джазовому співі – створення новизни і несподіванки в звучанні стандарту. Індивідуальний підхід до побудови фрази відрізняє версію одного виконавця від версії іншого. Тому «досвідчений» слухач з інтересом буде слухати один і той же стандарт в різних інтерпретаціях.

Імпровізація – це невід'ємна складова естрадно-джазової музики. Тому далеко не всі вокалісти беруться за виконання джазових композицій. Джазове виконання пісні або джазового стандарту має на увазі певну саме джазову манеру: вміння співати в свінгу,

наслідувати інструментальному звучанню, володіння своєрідною мелізматиною, прийомами звуковидобування, технікою скет і тощо.

Імпровізація (від лат. *improvisus* – несподіваний) – створення музики в процесі її виконання. Індивідуальна або колективна імпровізація на основі спочатку заданих ладових, мелодичних, ритмічних моделей – найдавніший тип музикування, панівний в музичному фольклорі всіх цивілізацій і в неєвропейській професійній музиці.

Для естрадно-джазових виконавців виділяють таку трактовку поняття імпровізація, оскільки вона більшою мірою розкриває специфіку сфери їх діяльності на ниві творчості джазових музикантів: імпровізація (англ. *improvisation*) – вид музичної творчості, при якому твір створюється спонтанно, безпосередньо в процесі виконання. Імпровізацію визначають звичайно, як мистецтво мислити і виконувати музику одночасно. За ступенем свободи і підготовленості імпровізаційні соло поділяються на чотири типи:

- 1) квазіімпровізація – повністю складена раціональним способом, вивчена напам'ять і немає жодного відхилення від тексту в наступних виконаннях (так грали Л. Армстронг, О. Пітерсон, Д. Брубек, П. Гонзалес);
- 2) імпровізація складена раціональним способом, вивчена напам'ять, але музикант може робити невеликі відхилення від тексту (Ч. Паркер, Ф. Новарро);
- 3) імпровізація має підготовлені «шматки» (кульмінація, брейки, каденції, складні послідовності), але музикант в процесі виконання може на ходу замінювати їх на нові (Ч. Паркер, К. Браун, Дж. Колтрейн, М. Дейвіс та ін.);
- 4) імпровізація спонтанна від початку до кінця. Немає жодного підготовленого фрагмента (пізній Дж. Колтрейн, О. Колман, М. Дейвіс та ін.) [14, с. 58-59].

Термін «імпровізатор» багато в чому схожий за змістом зі значенням терміна «композитор», оскільки обидва створюють твір в момент втілення музичної думки. Щоб вміти професійно імпровізувати естрадно-джазовому співаку потрібні комплексні знання з джазової гармонії та імпровізації. Виконавцю просто необхідно знати, який лад якому акорду більше підходить; які альтерації можливі при обіграванні акордів; які гармонійні і мелодійні звороти найчастіше застосовуються в тому чи іншому

джазовому стилі. Естрадно-джазовому виконавцю необхідно мати в своєму запасі різні ритмічні гармонійні і мелодійні заготівлі. Тільки тоді, коли джазовий виконавець осмислить і пропустить ці знання через себе, він зможе застосовувати їх по – своєму, індивідуально.

Отже, у естрадно-джазовому виконанні на перший план виступає особистість музиканта як носія синтетичного роду творчості і тлумача художньої інформації, тому такий тип творця містить в собі якості і композитора (вміння імпровізувати, тим самим втілюючи свою власну думку під час самого процесу виконання), і виконавця (інтерпретатора). Естрадно-джазовий співак не обмежений нотним текстом і вказівками композитора, в певному сенсі сам виконавець є автором. Оскільки при створенні імпровізації задум і його втілення здійснюються одноразово, значить, він визначається безпосередньо самим творчим процесом.

1.2. Основні методи, принципи та прийоми оволодіння вокально-виконавськими прийомами

В умовах сьогодення усе більша увага з боку педагогів – музикантів спрямовується на застосування в процесі вокально – виконавської підготовки різноманітних видів творчих методів, принципів та прийомів для формування творчої особистості.

Н. Горбань зазначає, що існує чимала відмінність естрадно – джазових співаків від академічних, яка пов'язана не з наслідуванням канонів, а навпаки – їх запереченням: «академічні та народні співаки завжди працюють в рамках певного канону або регламентованого звучання і для них відхилятися від норми не прийнято. Завдання естрадно – джазового співу полягає в пошуку свого оригінального звуку, своєї власної характерної, легко впізнаваної манери поведінки, а також сценічного образу. Отже, основною особливістю естрадно – джазового вокалу є пошук і формування свого неповторного, унікального голосу вокаліста». Власне вихідним принципом, який постає основою для формування вокаліста є пошук своєї власної виконавської манери, яка буде включати й сценічну поведінку, і неповторний візуальний образ, й унікальне забарвлення голосу.

Український дослідник В. Москаленко визначає стиль музичної творчості як специфічність музичного мислення, що виражається відповідною системою музично – мовних ресурсів твору, інтерпретування та виконання музичного твору. На його думку, існує схема формування в мисленні інтерпретатора версії твору, яку можна окреслити таким чином: «побудована як прямування від інтонаційних потенціалів більш загальних, «розмитих значень» до все більшої інтонаційної індивідуалізації, яка, нарешті, буде відповідати саме цій інтонаційній концепції, саме цьому музичному твору. Просування інтонаційно – утворюючої і, одночасно, інтонаційно – пізнавальної думки інтерпретатора базується на самовідчутті власної стильової установки – психологічного вектора інтонування. Цей вектор названий «стилем інтерпретатора».

Процес формування індивідуального виконавського стилю пов'язаний, насамперед, з опануванням досить широкого діапазону вокально-виконавських прийомів, та власне виконавської компетентності, яка формується в певному сенсі індивідуально і не може залежати виключно від природних здібностей чи тієї «школи», яку наслідував виконавець. Становлення компетентності здійснюється в процесі становлення духовної та психологічної структури особистості.

Для сучасного естрадного співака однією з головних вимог є потреба вокальної універсальності, вміння співати у різних манерах. Для американської вокальної практики характерним є використання декількох вокальних манер, які підходять при співі у найрізноманітніших стильових напрямках. Варто відзначити, що дана методика лише починає вкорінюватися в українському освітньому процесі та не є загальноприйнятою. Досить часто вокалісти обирають лише одну манеру та не намагаються змінювати її. Сучасний дослідник П. Свіридов пропонує такі способи співу: «нейтральний – придиховий або ясний, використовується в джазовій та популярній музиці; кьорбінг – мелодійний і протяжний, використовується в стилях соул та ритм – енд – блюз; овердрайв – гучний і кричущий, використовується в рок – музиці; белтінг – різкий і пронизливий, використовується у популярній музиці».

Однією з проблем сучасних вокалістів є їх недостатня обізнаність у особливостях різноманітних стилів. Додання співочому звуку експресивності і виразності здійснюється шляхом

використання в процесі голосоутворення «вокальних ефектів», до яких належать шуми, які додаються в процесі голосоутворення до співочого звуку, їх походження пов'язане з наслідуванням прийомам гри, що використовуються інструментами в рок – та поп – музиці: дісторшн, гроул, раттл, скрім.

Звернемося до способів співу, пов'язаних з режимами звукоутворення, характерними для різних стилів естрадної вокальної музики, як в джазовій, так поп – і рок – музики. Кожен з них має свої особливості, але разом з тим і певні обмеження, що стосуються діапазону, динамічних відтінків, певного тембрального забарвлення звуку. Ті, хто навчаються, в змозі опанувати всі способи співу, проте при бажанні виконувати вокальні твори певного напрямку досить опанувати всього один, характерний для даного стилю спосіб співу. Так П. Свіридов описуючи їх, звертається до таких ознак, як наявність металу в звуці, можливу динамічну шкалу та тип тембрального звучання. Для нейтрального способу притаманні такі риси: відсутність металу в звуці; можливе використання на всьому діапазоні голосу без обмежень по динаміці. Нейтральний спосіб співу розділяється на два підвиди: з м'яким прикриттям (використовується при тихому співі з придыхом) і з компресованим прикриттям. Використання даного способу співу поширене в джазовій та поп – музиці. Даний спосіб найбільш часто використовується і є відповідно більш розповсюдженим в сучасній методиці та процесі навчання, як і кьорбінг. Так для кьорбінгу, що притаманний для стилів соул і ритм – енд – блюз, характерною є невелика кількість металу в звуці, в динамічному відношенні можливе використання на всьому діапазоні голосу середньої динаміки, від *mp* до *mf*. Інші ж два виконавських способів, найчастіше стають предметом для самостійного опановування вокалістом – це драйв та белтінг. Для драйву, що використовується в рок – музиці, характерна велика кількість металу в звуці, значно вищий динамічний рівень. Суттєвим обмеженням при застосуванні даного способу є неможливість використовувати його на всьому динамічному діапазоні. Для останнього виконавського способу – белтінгу – характерна більша стильова мінливість. Белтінг, як і драйв, характеризується великою кількістю металу в звуці і використовується здебільшого у високій теситурі при великій динаміці.

Методика формування навичок естрадного співу є організованою системою, що має бути спрямована на досягнення вокально – технічної компетентості, які забезпечують вільне та стабільне голосоутворення та чотирьох способів співу, опанування якими сприяють універсальності вокаліста, що проявляється у його здатності виконання музики різних стилів.

Розглянемо методи формування вокальної імпровізації на прикладах джазової музики. В цьому жанрі співак має можливість не тільки варіювати динаміку і темп музичної композиції, а також змінити мелодійну лінію, урізноманітнити специфічними прийомами виконавства відповідно з характером та стилем твору.

Найвища майстерність імпровізації це одночасне розуміння закономірностей стилю і ступень володіння відповідними засобами музичної виразності джазового мистецтва.

Навчання особливостям імпровізації є важливою умовою розвитку естрадного співака. У процесі опанування цього виду музично – творчої діяльності він пізнає окремі елементи музичної мови (мелодичні, гармонічні), принципи форми для органічної побудови композиції. Вивчення цього виду творчої діяльності сприяє розвитку творчого потенціалу, формуванню та вдосконаленню виконавських вмінь і навичок, розширенню сфери застосування професійних можливостей.

Джазова імпровізація передбачає розвиток емоційно – рефлексивної здатності співака миттєвого художньо – творчого втілення особистісних емоційно – естетичних уявлень і фантазій у музичному матеріалі.

Як підкреслює К. Шпаковська, джазова імпровізація становить значну педагогічну цінність: збільшує можливості загальнокультурного виховання особистості (розширення діапазону знань з історії та теорії джазу), сприяє творчому вихованню (активізація асоціативно – комбінаторного й аналітичного мислення особистості), включає засоби морально – естетичного виховання особистості (засвоєння ціннісних пріоритетів на основі ознайомлення з творчістю провідних майстрів джазу).

Джазові музиканти, створюючи свої композиції, планують майбутню імпровізацію більшою або меншою мірою, хоча результат завжди є непередбачуваним. Це дає виконавцям можливість поєднувати вільний політ фантазії з одночасним спрямуванням її в

певні рамки, тобто спрямовувати імпровізацію в потрібному напрямку згідно із змістом музичного твору.

Основним принципом джазової імпровізації є створення мелодичної імпровізаційної лінії. Мелодія в джазі є важливим елементом його музичної мови. Джазова мелодика виникла в межах афроамериканського фольклору. Розвиток відбувався під впливом європейської музичної культури, але із збереженням автентичних художніх особливостей. У класичному джазі та свінгу в мелодії переважають принципи європейського ладового мислення, у стилі бі-боп у мелодичну лінію впроваджуються хроматичні та альтеровані ступені, у стилі кул та подальших стилях застосовуються атональні й хроматичні лади.

В сучасній джазовій практиці імпровізаційне соло створюється за допомогою стандартних мелодичних зворотів на основі гармонічної схеми джазового стандарту.

Застосування методу мелодико – фігураційного варіювання дозволить сформувати вміння оперувати прийомами видозміни музичного матеріалу та створення джазової імпровізаційної мелодичної лінії. До таких прийомів належать застосування допоміжних та прохідних звуків, оспівування, гамоподібних побудов, арпеджіо та секвенцій. Допоміжні, прохідні звуки можуть бути діатонічними та хроматичними і застосовуватися під час імпровізації як окремо, так і разом. Оспівування здійснюється за допомогою діатонічних та хроматичних звуків та їхнього поєднання.

Основою для створення джазової імпровізаційної мелодичної лінії за методом мелодико – фігураційного варіювання є тема джазового стандарту, гармонічна схема або лад.

Джазове імпровізаційне мистецтво характеризується оригінальною системою ритмічної організації, що вирізняє його серед інших видів музичного мистецтва. Ритм у джазі є складною багаторівневою системою. Для джазу характерні найбільш яскраві і складні приклади ритмічної техніки. В джазовій ритміці спостерігається прагнення до самостійності ритмічних ліній, їхньої насиченості та конфліктності, що має особливий естетичний сенс. На противагу музиці європейської традиції, в якій основна метрична пульсація закладена в самій мелодії, в джазі ритм не поєднується з мелодією, а знаходиться в самостійній площині.

Метод ритмічного варіювання передбачає опанування основними прийомами джазової ритміки, характерними ритмічними моделями та вмінням оперувати ними при створенні імпровізаційної горизонталі та вертикалі. До таких прийомів належать: тріольний принцип ритмічної організації, синкопування, акцентування, видозміна ритмічного малюнку. Моделі включають поєднання різних ритмічних фігур. Одним із прийомів ритмічного варіювання є також вміння конструювати ритмічні моделі для імпровізації.

Вміння видозмінювати мотиви є необхідною умовою під час вокальної імпровізації. Видозміна мотивів є найпростішою основою імпровізації.

Застосування методу варіювання мотивів у процесі формування вмінь джазової імпровізації дозволить опанувати прийомами модифікації мотиву. До таких способів включаємо оволодіння прийомами мелодичної та ритмічної видозміни структури мотиву. Також важливим є використання секвенційного розвитку мотиву.

Одним із важливих елементів музично – виражальної системи джазу є гармонія. В джазовій гармонії поєдналися афроамериканські ідіоми із європейською традицією. Джазова гармонія ґрунтується на закономірностях європейської гармонічної системи та ладового принципу блюзового інтонування.

В музиці європейської класичної традиції мелодична основа панує над гармонічною та визначає її зміст. У джазі інший підхід: мелодія та гармонія взаємодоповнюють одна одну. Мелодична основа джазового стандарту формує гармонічну структуру, а гармонічна – визначає контур мелодичної лінії.

Метод практичних джазових вправ спрямовано на відпрацювання основних елементів мелодичної фігурації, прийомів джазової ритміки, видозміни гармонічної вертикалі, створення акомпанементу тощо. Такий метод має сприяти поглибленню знань, розвитку музичного мислення, творчих здібностей, відповідних вмінь і навичок.

С. Гмиріна пропонує розпочати з формування вміння аналізувати музичний матеріал. Виконавський аналіз має здійснюватися за такими параметрами:

- 1) стиль твору (охарактеризувати музичне напруження, визначити стильові особливості, засоби музичної виразності);

- 2) художній образ музичного твору (настрій, характер, основна думка);
- 3) обов'язковий переклад по рядках та літературний переклад (для музичних творів створених іноземною мовою);
- 4) форма музичного твору (куплетна, наявність інтродукції або середньої частини, блюз, квадрат, складна форма, наявність бриджу);
- 5) аналіз мелодичної лінії, ритмічного малюнку, гармонії.

А. Арутюнова характеризує реалізацію методу формування навичок вокальної імпровізації за двома напрямками: накопичення музично – слухового досвіду та накопичення досвіду музично – творчої діяльності.

Щоб навчити майбутнього співака імпровізувати, необхідно навчити його слухати. Слухання джазової музики є однією з найважливіших основ імпровізації для того, щоб навчитися аналізувати. Музичний матеріал, над яким працює виконавець, повинен буди максимально опрацьований, проаналізований, обміркований, зрозумілий і засвоєний.

В процесі прослуховування матеріалу та повторювання його у супроводі інструмента вокаліст накопичує музичні і ритмічні фрази – заготовки, тим самим створює для себе «банк імпровізаційних фраз».

Велику роль у створенні вокальної імпровізації належить фразуванню. Фразування – художньо осмислене виділення фраз при виконанні музичних творів. Будуючи логіку вокального фразування за принципом розмовної мови, використовуючи цезури, паузи, смислові акценти інтуїтивно, не порушуючи при цьому загальний смисл музичної композиції. Можна також починати фразу раніше або пізніше відносно основного метру, таким чином, застосовуючи випереджальне фразування або фразування з запізненням.

Одна з найважливіших видів роботи є накопичення досвіду музично-творчої діяльності. Її, як правило, проводять у трьох напрямках: розвиток ритмічного мислення, формування гармонійного мислення та створення мелодій, в основі яких лежать певні інтонаційні ходи. Вправи, які застосовуються в рамках цього методу виконуються скетом.

Дуже важливим є метод розвитку ритмічного мислення професора Боба Столоффа вокального коледжу Berklee в Бостоні.

Доцільним для застосування є його метод «Scat drums». Сутність його полягає в тому, щоб співак імітував голосом гру ударних інструментів і таким чином опановував ритміку естрадної та джазової музики. У своїх вправах Боб Столофф рекомендує імітувати великий та малий барабан, хай – хет, тарілки та будує вправи за принципом поступового ускладнення матеріалу.

Наступна група вправ спрямована на оволодіння тріольною пульсацією та блукаючих акцентів, тобто характерних ритмічних особливостей свінгу. Після засвоєння свінгової ритміки переходимо, за рекомендаціями Боба Столоффа, до ритмічних малюнків латино та фанк.

В свою чергу, С. Гмиріна доповнює цей метод педагогічним прийомом, при якому майбутній співак отримує завдання створити ритмічну імпровізацію на основі декількох звуків, та виконує її скетом. Це завдання виконується під гармонійний супровід або в ритмі заданого стилю. Цей прийом дає можливість проявити творчий початок студента за допомогою засвоєних їм ритмічних оборотів.

Дуже важливим у навчанні вокальної імпровізації є етап формування гармонічного мислення. Це складний процес, якій потрібно розпочинати з вивчення позначення акордів джазової музики. Існують акорди, які найчастіше використовуються в джазовій музиці: великий мажорний септакорд, малий мінорний септакорд, малий мажорний септакорд, великий мінорний септакорд, зменшений септакорд, напівзменшений септакорд.

Безпосередньо саме формування гармонійного слуху у співаків проходить у процесі вивчення музичного твору.

Створення мелодій на основі певних інтонаційних ходів стане наступним етапом розвитку музично – творчих здібностей співаків. На основі аналізу та порівняння вокальних імпровізацій різних виконавців, очевидним стає, що мелодійні обороти, які переплітаються з гармонійними схемами мають однотипну структуру. В джазовій практиці ці ходи мають назву «лікі» (с англ. Lick – злизувати) тому, що ці ходи джазмени «знімають» у майстрів джазової музики. В свій час «лікі» були відкриті Чарлі Паркером та Дізі Гіллеспі.

О. Степурко у своїй роботі описує найпоширеніші лікі:

- 1) «пентахорд» – у тризвуках заповнюється терція минаючим тоном;

- 2) «хвиля» – хроматичне заповнення терції акорду;
- 3) «відскок» – ефект вступних тонів;
- 4) «петля Паркера» – цей мотив охоплює акордовий тон, як аркан;
- 5) «спіраль Паркера» – найчастіше зустрічається у мінорі
- 6) «капкан» – мотив стискається навколо акордового тону, поступово наближаючись до нього;
- 7) «доріжка» – мотив будується на великій секундi, яка по секвенції знижується по півтонах;
- 8) «зигзаг» – на не акордовому звуці накопичується мелодійна енергія і потім проривається шістнадцятими, із збереженням тріольної пульсації;
- 9) «зліт» – висхідний хід по терціях.

Одним із основних принципів джазової імпровізації є створення мелодичної імпровізаційної лінії. В практиці джазового музикування є два основних принципи імпровізації: парафразний (орнаментальна варіація на тему) та лінеарний (створення нової мелодичної теми). У сучасній джазовій практиці імпровізаційне соло створюється за допомогою стандартних мелодичних зворотів на основі гармонічної схеми джазового стандарту. Структурним компонентом імпровізації в джазі є джазова фраза. Мелодія джазової теми та імпровізаційного соло поділяється на більш дрібні елементи: періоди, фрази, мотиви. Видозміна мотивів є найпростішою основою імпровізації. На основі об'єднання мотивів будуються джазові музичні фрази, які відокремлюються при музикуванні паузами. Це надає імпровізаційному соло виразності та сприяє кращому її сприйняттю.

Використання джазової імпровізації під час фахової підготовки здобувачів вищої освіти мистецьких спеціальностей значно розширює можливості та сприяє розвитку творчого потенціалу музиканта, формуванню та вдосконаленню виконавських компетенцій, розширенню сфери застосування професійних можливостей.

О. Кліпп пропонує спиратися на такі принципи на уроці в класі естрадного співу: 1) принцип єдності художнього і технічного розвитку; 2) принцип обліку індивідуальних особливостей студента; 3) принцип поступовості і послідовності (від простого до складного); 4) принцип систематичності; 5) принцип зв'язку з практикою.

А. Менабені виділяє такі загально – педагогічні принципи: 1) принцип виховує навчання (всебічний розвиток особистості);

2) принцип науковості (необхідність засвоювати перевірені наукою компетенції); 3) принцип свідомості (розуміння причин утворення різних якостей звуку), зв'язку з практикою; 4) принцип посиленої труднощі або принцип доступності, принцип єдності художньої та технічної сторін навчання.

Метод формування навичок вокальної імпровізації спрямовується на розвиток музично – слухових уявлень і музично – творчих здатностей вокалістів в галузі естрадно-джазового мистецтва. Накопичення відбувається у процесі слухання, запису та порівняння імпровізацій відомих виконавців, виконання різноманітних творчих завдань: створення ритмічної імпровізації, за допомогою гармонійного акомпанементу; створення мелодії за принципом використання гармонії та різними ладами; створення певних інтонаційно – мелодійних ходів. Система цих знань дає можливість занурюватись в творчий процес, формувати механізми музичного мислення, необхідні для придбання навичок вокальної імпровізації.

1.3. Взаємозв'язок вокально-виконавських прийомів з художніми принципами та виконавською стилістикою естрадного мистецтва

Історично естрадно – джазове вокальне мистецтво сформувалося під впливом афроамериканського фольклору (госпела, спірічуелса), а також стилів та жанрів джазової та естрадної музики. Специфіка естрадно – джазового вокалу ґрунтується на виконавській стилістиці змішаного типу – жанрово – стильового комплексу виразних засобів та виконавських прийомів, властивих носію певної вокальної традиції. Важливо враховувати роль особистості співака, що впливає на творчий портрет виконавця.

Суттєвою відмінністю естрадно – джазового вокалу від академічного є формування вокального «саунду» естрадно – джазового типу, заснованому на імпровізаціях близьких до інструментального звучання. З цим пов'язана поява поняття скет – вокалу – «інструментального» співу, що імітує шляхом інтонування на різні склади звучання типових джазових «солістів» – саксофона,

труби, тромбону, в окремих випадках і перкусії, що майстерно втілює Боббі Мак Феррін.

Технічні та інтонаційні особливості естрадно – джазового вокалу – «парадоксальний саунд» (термін О. Степурко), що означає занижене або завищене інтонування, фразування офф – біт – майже в повному обсязі «переходять» в естрадну пісенність, особливо таку, де підкреслюється індивідуальність співака або співачки і ритмічна пластика, пов'язана з технікою ритмо – танцювальних рухів.

Естрадно-джазовий співак висловлює в співі самого себе, а не персонаж, як це відбувається в опері або навіть у класичному романсі. Звідси – свідоме прагнення вокалістів – джазменів, а за ними і вокалістів – естрадників надати особливого забарвлення тембру свого голосу, використовуючи спів з хрипом, інші характерні прийоми, за ознаками яких миттєво розпізнається вигляд співаючого.

Завищене або занижене інтонування пов'язане з певною стилістикою співочого мистецтва: заниження інтонації походить від блюзу, семантика якого ґрунтується на експресивній інтонації; завищене інтонування – результат впливу стилю «латинос», що прийшов у джаз у другій половині ХХ ст. з його відкритою експресією та танцювальною основою (зразок – стиль боса – нова).

Що стосується фразування офф – біт, то мова тут йде про свінг, в якому уникають акцентів на сильних долях, що досягається за рахунок різноманітного синкопування. Ритмічна мобільність і нестійкість ритмічних структур в цілому – одна з головних ознак впроваджуваних після джазу в естрадну пісню поряд із зазначеними вище двома іншими.

Основною рисою естрадної манери виконання є легкість і доступність у сприйнятті слухачами. Якісне відтворення художнього образу в естрадній манері – це зіставлення багатьох пісенних напрямів, вокальних прийомів, що притаманні різним манерам виконання, чітке та доступне відтворення літературного тексту.

Видатні педагоги – вокалісти, що займаються дослідженням проблематики естрадно – джазового вокального стилю, неодноразово згадують про домінуючу роль дихання, співу «на опорі» та інших умов правильного звукоутворення, які є загальними для всіх вокальних виконавських манер. Недосвідчені виконавці припускаються великої помилки, ризикують здоров'ям, коли не професійно

намагаються опанувати окремими прийомами (гроулінгом, скрімінгом тощо), не оволодівши постановкою «чистого» голосу. Для цього потрібний спеціальний тренінг, який сприятиме розширенню діапазону та засвоєнню різноманітних естрадно – джазових вокальних технік.

Специфікою естрадно – джазового виконавства є обов'язкове застосування мікрофона, як найважливішого компонента виступу співака на сучасній сцені. Очевидною є складність у роботі виконавця із звукопідсилювальною апаратурою, формування навички постійного слухового самоконтролю, як на початковому етапі (в класі естрадного співу), так і під час концертно – виконавської практики. Навички роботи з мікрофоном в ході занять повинні доводитись до автоматизму.

Якісний естрадно – джазовий спів – це професійний, розвинутий голос з необмеженою технічною виконавською свободою і подальшою його спроможністю проявити себе в різних стилях, напрямках і манерах з різноманітним музично-технічним обладнанням (мікрофон, динамічна та часова обробка, моніторні лінії тощо).

У творчості сучасних композиторів відчуваються цікаві, новітні тенденції, що приводять до необхідності виховання нового покоління виконавців, які змогли б усвідомити, переосмислити й відтворити той чи інший авторський аспект художньої образності, шляхом реалізації виконавської форми. Для практичної реалізації завдань виконавець повинен оволодіти різними вокально-технічними прийомами, які допоможуть інтерпретувати твір у відповідному характері та стилі.

Сучасна вокальна виконавська практика урізноманітнюється прийомами звукозображальності, імітації гри на різних інструментах. Вимоги до виконавця постійно розширюються, актуалізуючи сентенцію «універсальний співак» – виконавець, який досконало володіє своїм «інструментом», керує всіма технічними можливостями свого голосового апарату у різних жанрово – стильових манерах. Необмеженість у творчості дає змогу варіювати тембрами, розкривати чи послаблювати звук, імітувати використання сурдин музичними інструментами. Сучасні інноваційні технології дають можливість професійному музиканту охопити якомога більше музичної інформації, яка, в свою чергу, розвиває його творчу свідомість.

Важливим чинником професійної свободи сучасного співака є індивідуальне внутрішнє чуття (абсолютна свобода голосового апарату незалежно від жанру виконуваного твору). Існує ще багато інших чинників, які впливають на універсалізм у роботі співака, а саме: свобода сценічного руху, досконала постава, артикуляція, точне відтворення нотного матеріалу.

Окрім оволодіння співом, виконавець, який має на меті реалізувати себе в різних музичних стилях, повинен постійно знайомитись із технологічними проблемами сучасного вокального естрадного виконавства, із технологією звукоутворення автентичної народної музики, а також із суміжними до вокального видами мистецтва. Слухаючи записи естрадно – джазових виконавців (Уінті Х'юстон, Крістіна Агілера, Лара Фабіан, Елла Фітцджеральд, українських – Ані Лорак, Тіни Кароль, Джамала та ін.) з аналітичною метою, можна почути технічну правильність виконання, відчувати свободу голосового апарату в процесі звукоутворення. Проте, не лише вокальна музика відіграє вагомую роль у формуванні свідомості універсального співака, не менш важливою є й інструментальна музика, особливо сучасна, нетрадиційна, в ній можна відчувати самотність кожного окремого інструмента та домінуючий сегмент філософського мислення виконавців. У процесі ознайомлення з різними стильовими музичними напрямками людина має змогу визначити домінуючу для себе сферу. Сукупність всіх названих передумов і є тим спеціалізованим середовищем, у якому формується майбутній універсальний співак.

Естрадно – джазовий співак приділяє все більшого значення питанням специфіки суто естрадного звуковидобування, атаки звуку, емоційності та розкнутості естрадного виконавця, розвитку вокально-виконавських прийомів і технік та способів їх досягнення. У залежності від специфіки вокального жанру та стилю, природи формування співочого звуку, чіткого уявлення про дихальну, резонаторну і артикуляційну функції та їх роль у процесі голосоутворення вибудовується вокальна майстерність естрадного співака. Психофізіологічні чинники, пов'язані зі створенням яскравого художнього образу за допомогою спеціальних технік, набувають у мистецтві сучасної вокальної естради особливого значення. Тому велику перспективу у досягненні творчого успіху має залучення новітніх методик та розробок у галузі як вокальних, так і акторських технік до царини естрадного виконавства.

Існують певні особливості естрадно – джазового співу (на відміну від академічного чи народного), які поступово сформувалися на основі джазового вокального мистецтва.

Джазовий спів є одним з найбільш важливих стильових засобів виконавської виразності співака, що позначається індивідуально – стильовими якостями співака, джазовою манерою виконання, характерним вокальним тембром, джазовим фразуванням, атакою звуку тощо та заснований на кількох складових.

1. Імпровізаційна свобода – один із головних творчих методів естрадно – джазового співака, що ґрунтується на відчутті вільного виконання, фантазування. Розвиток джазової майстерності співаків зумовлювалась прагненням наслідувати у своїх вокальних імпровізаціях звуковому образу інструментів джазового оркестру чи ансамблю.
2. Офф – біт – джазовий біт, що відхиляється від чіткої метричної пульсації для створення ефекту виконавської свободи.
3. Лабільне інтонування – «блюзові тони», шаут – ефекти (стиль співу з викриком), офф – пітч, дьогті – тони (нестійкі темброво – тональні відхилення, «нечисті» тони), гроул – манера (охриплий тон голосу).
4. Розщеплення тонів (драйв) – прийом співу, при якому до одного чистого звуку – тону додається у певній мірі інший (йодль, гроулінг, «горловий спів», чвертьтонові інтонації).
5. Субтон – спів з перед диханням (наприклад, характерним для манери співу Тоні Брекстон, Шер чи Таніти Тікарам).
6. Глісандо («слайд») – вокальні переливи від тону до тону.
7. Фальцет – спів у високому регістрі без опори.

Особливе значення мають мелізми, мелодичні оспівування основних тонів (за принципом класичного групетто, трелі, мордента, форшлага) або повтори кінцевих елементів теми, що ускладнюють мелодичний малюнок, збагачують його гармонію.

Виконавські особливості естрадно – джазових композицій також зумовлені і принципами формоутворення. Так, розрізняють блюзову, пісенну та баладну форму.

1. Блюзова форма – типовий принцип формоутворення в джазовій музиці, для якого характерна класична 12 – тактова питально – відповідна структура (А – А – В) з повторенням «питанням» А та одноразовою «відповіддю» В. Їй відповідає функціонально –

гармонійна модель (джазовий квадрат). Квадратна структура є основою подальшої мелодійної імпровізації (варіювання, наскрізне розгортання, респонсорна техніка, репризність).

2. Пісенна форма, що набула широкого поширення в контексті естрадної популярної музики. На естраді часто виконується «ігрова мініатюра» за допомогою пластики, костюма, світла, мізансцен («театр пісні»); великого значення набуває особистість, особливості таланту і майстерності виконавця, який стає «співавтором» композитора. Жанри і форми пісні різноманітні: романс, балада, народна пісня, куплети тощо. Різноманітні і форми виконання: сольна, ансамблева (дуети, хори, вокально – інструментальні ансамблі).

3. Соул – балада – жанр, характерний для естрадно – джазової музики поєднанням ознак ліричної і епічної драматургії. Форма балади змішана: в основі має наскрізний принцип, що спирається на блюзові та пісенні інтонації. Як правило, соул – балади мають більш розгорнуту композицію з динамізованою кодою, де є ліричний вступ, імпровізаційні вставки (брейки), які виконують роль каденційних «відповіді», завершуючи будь – якої розділ пісні.

Особливу роль в джазовій музиці має бек – граунд – різновид акомпанементу в біг – бенді або комбо, який виконується інструментами мелодійної або ритмічної групи і створює фон для інструментального (вокального) соло. Бек – граунд є важливим засобом виразності в джазі і служить для контрастного підкреслення різних сольних епізодів. Інструментальний бек – граунд має кілька видів; імпровізаційний, ріффовий, акордовий, ритмічний, мелодійний, комбінований.

Таким чином, специфіка виконавської майстерності естрадно – джазового співака залежить від індивідуальних тембральних якостей голосу і прийомів виконання, які склалися в сучасній практиці співаків: опора на імпровізаційність, офф – біт (створення метро – ритмічних «конфліктів» у джазовій імпровізації), лабільне інтонування («блюзові тони», шаут – ефекти, офф – пітч, дьогті – тони, гроул – манера), гліссандо, мелізми. Особливості естрадно – джазового виконавства пов'язані з тим, що у процесі історичного розвитку воно залишилося відкритим до синтезу різних компонентів виконавської поетики.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ОПАНУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ ПРИЙОМІВ У КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

2.1. Оволодіння вокально-виконавськими прийомами у класі естрадного співу

Тембр голосу кожного співака індивідуальний. Якщо до цього додати різноманітність вокальних прийомів, що використовуються в естрадно-джазовому співі, то вийде, що кожний співак має в своєму розпорядженні величезний арсенал виразних засобів. Проблематика визначення термінів, які використовуються у джазі та джазовому вокальному виконавстві є безумовно актуальною, тому доцільним вважаємо розкриття деяких вокальних термінів, вживаних в джазі. Розділимо порядок розташування термінів на три групи за таким принципом: 1) способи і прийоми звуковидобування, пов'язані зі звучанням голосу і забарвленням звуку; 2) способи і прийоми інтонування; 3) орнаментика (мелізми). Безсумнівно, в практиці такого поділу не існує. Але, щоб навчитися звертати увагу на те, як співають різні виконавці, акцентуємо саме таку умовну класифікацію.

До **способів звуковидобування** належать такі.

Розщеплення – прийом співу, при якому до чистого звуку домішується певна частка іншого звуку, нерідко представляє з себе немuzичний звук, тобто шум. Один дихальний потік як би розщеплюється на два. До розщеплення можна віднести широко відомі субтон і драйв.

Субтон (subtone) – продукування звуку, при якому тільки частина дихального струменя перетворюється на звук, який резонує. Субтон не варто плутати з придигом, при якому видих починається раніше змикання голосових складок (так звана придигова атака). Використання субтону надає м'якість голосу, інтимність.

Прийом розщеплення – «драйв» – можливо найважливіший в арсеналі рок – вокаліста. Раніше вважалося, що після використання цього прийому голосові зв'язки будуть безнадійно ушкодженими, відповідно в класичному співі прийом є неприпустимим, а педагоги

старої школи впевнені, що навчити так співати не можна – це чи є від природи чи ні.

Гроул (англ. growl – гарчання) – у сучасній музиці, зокрема, в джазі, специфічний прийом, за допомогою якого вокалісти та інструменталісти (духовики) досягають ефекту хрипкого гарчання. У джазовому вокалі найчастіше гроул використовувався Луї Армстронгом і Еллою Фітцджеральд. Виразність цього прийому проявляється тоді, коли він використовується на окремих звуках або окремих коротких інтонаціях.

Вібрато (лат. vibratio – коливання) – невід’ємна якість поставленого співацького голосу. З фізіологічної точки зору є проявом захисної функції гортані від голосового стомлення. У процесі заняття співом розвивається і природне вібрато, і так зване стильове вібрато. Багато джазових співаків користуються стильовим вібрато, тобто штучно підсилюють вібрато на деяких звуках.

Філірування (франц. filer un son – тягти звук) – зміна динаміки звука на витриманому тоні однієї висоти, наприклад, від р до f і знову до р. Філірування є показником оволодіння вокальною технікою. Використовуючи філірування, можна виразно «малювати» звуком голосу або інструменту.

Штробас – це дуже низькі ноти, які неможливо заспівати «нормальним» голосом. Звук дуже специфічний, тому в музиці використовується рідко.

Мікст – це «поставлений» фальцет, на опорі з наповненим резонаторним звучанням – head voice. Їм співають майже всі виконавці, особливо чоловічої статі, і особливо рок – вокалісти на високих нотах.

Існують такі **способи інтонування**.

Блюзове інтонування (англ. blue notes – блюзові тони) – у афроамериканському фольклорі і джазі специфічне, на відміну від темперованого ладу європейської музики, інтонування деяких ступенів ладу. Частіше всього III, VII та V ступенів. Практика нотації подібного інтонування привела до того, що блюзовий лад стали називати ладом з мінорними терцією та низькою септимою. Насправді блюзове інтонування не передбачає точну темперацію. Блюзове інтонування використовується не лише у виконанні блюзів, а і джазових стандартах.

Бендінг (англ. bend – згинатись) – «підїзд» до ноти, який по суті є портаменто від одного звуку до іншого, виконаним в узькому

звуківисотному діапазоні (тон або півтон). У інструментальному виконанні термін «бендінг» означає звуківисотну підтяжку до ноти.

Дьорті – тони (англ. dirty tones – нечисті тони) – один з специфічних прийомів інтонування та подачі звуку. Витоки дьорті – тонів знаходяться в афроамериканському фольклорі. Відрізняється нестабільним («строкатим») забарвленням звуків в межах одного регістру, сильною динамікою, гіпертрофованим вібрато.

Глісандо (італ. glissando – ковзати) – рівномірне ковзання від одного звуку до іншого. Позначається хвилястою лінією або рисою.

Портаменто (італ. portare la voce – переносити голос) – виконавський прийом, що полягає, як і глісандо, в ковзанні від одного звуку до іншого, але в портаменто таке ковзання нерівномірно заповнює звуківисотний простір і схоже на «підїзд» до ноти. На відміну від глісандо, портаменто не вказується композитором в нотному тексті, а виконується на розсуд виконавця, а також визначається звуковим еталоном конкретного стилю.

Орнаментика – способи прикраси мелодії допоміжними мелодичними фігурами. Використання орнаментики надає виконавцю можливість імпровізувати з основною мелодичною лінією твору.

Мелізми (грец. melisma – пісня, мелодія) – найбільш частіше використані види орнаментики. У європейській академічній музиці кожен вид мелізмів має певне позначення.

До мелізмів належать різноманітні вокальні прикраси, виконувані на один склад тексту, – розспіви, а також мелодичні прикраси, такі як форшлаг, групетто, мордент, трель.

Форшлаг – допоміжний звук або декілька звуків перед основним, який прикрашає його.

Групетто – мелодична прикраса, яка складається з 4 або 5 звуків – основного звука та допоміжного.

Мордент – мелодична прикраса, яка складається з трьох звуків – основного, верхнього або нижнього допоміжного, основного.

Трель – мелодична прикраса, яка складається з двох звуків, які швидко чергуються між собою, основного та верхнього допоміжного. Верхній допоміжний звук знаходиться від основного на відстані півтону або тону.

Використання співаком орнаментики надає джазовій темі індивідуальне звучання. Але, на відміну від ритмічних та звуківисотних змін в джазовому стандарті відносно першоджерела,

у даному випадку звуковисотний контур теми не змінюється – він залишається впізнаваним.

Спів особливо багатий можливістю використання розширених технік виконання. Такі альтернативні підходи до співу широко застосовуються у сучасній естрадно-джазовій музиці.

Тембральні методи.

В «Енциклопедичному словнику Брокгауза та Єфрона» техніка речитативу описується так: «Речитатив – вокальна музична форма, не підпорядкована симетричному ритму, рід співучої розмови».

В міру того як текст речитативу стає більш ліричним і форма його розширюється, отримуючи більш змістовності в музичному сенсі, речитатив буває: 1) сухий (*secco*); 2) розмірений (*a tempo*); 3) співучий (аріозний спів). У всіх трьох видах правильна, осмислена декламація має велике значення. У вокальній музиці часто користуються змішанням трьох проміжних видів речитативу, переходячи від одного до іншого. Для всіх речитативів може служити текстом проза.

В сухому речитативі співак співає під акомпанемент *basso continuo*, який реалізується зазвичай як послідовність акордів (без орнаментики і мелодичних фігур) і не висловлює настрої, а тільки служить для вказівки співакові тональності і для підкреслення знаків пунктуації. Акорди беруться переважно там, де в речитативі є перерва. Іноді в проміжку між двома фразами, які мають перерву, вставляється короткий ритурнель з фігурою, що виражає настрій. Такий речитатив має дуже мало мелодійного змісту. На кожен склад тексту потрібно тільки один звук. Форма такого речитативу невизначена і знаходиться в повній залежності від тексту. Співаком він виконується вільно, не в темпі.

Речитатив *accompagnato* на відміну від сухого речитативу, де співака супроводжує лише партія *basso continuo* (на органі, клавесині та ін.), в речитативі *accompagnato* (італ. *accompagnato*, буквально «з акомпанементом») зайняті інструменти з виписаними партіями (аж до цілого оркестру). Цей тип речитативу отримав розвиток у високому бароко (пасіони І. Баха) і в музиці епохи класицизму (опери К. Глюка, А. Сальєрі та ін.).

Речитатив розмірений (*a tempo*) буває в різному розмірі – 4/4, 3/4 та ін. Під час співу речитативу, не особливо багатого мелодією, акомпанемент йде суцільно, у вигляді акордів, витримує або виконуваних тремоло. Проведеного мотиву, тобто малюнка, в такому

акомпанементі немає. Форма невизначена, чергування тональностей довільне. На кожен склад припадає одна нота. Виконується такий речитатив в темпі і диригується швидкими рухами.

Співучий речитатив (аріозний спів) – найбільш розвинена форма речитативу. Вокальна партія відрізняється мелодійним змістом. На один склад слова можуть припадати іноді два і більше звуки. Як і розмірений, цей речитатив не обмежений модуляційним планом. Форма найчастіше вільна. Музичний зміст акомпанементу, в порівнянні з попередніми речитативом, багатший як в гармонійному, так і в ритмічному відношенні; в ньому проводиться фігура (мотив). Спів, що має «округленість» і велику закінченість, але позбавлений колінного складу, називається аріозо.

Промовляння виконавцем тексту використовується дуже часто. Також для позначення речитативу іноді використовується термін *parlando*» [19].

Речитатив – (іт. *recitativo*, фр. *recitatif*). Спів, що підходить до говору, говором.

Шпрехгезанг – комбінація співу і речитативу. Зазвичай зв'язується з ім'ям Арнольда Шенберга (зокрема, з *Pierrot Lunaire*, на всій тривалості якого використовується *Sprechgesang*) і другою віденською школою. А. Шенберг в нотації позначав шпрехгезанг хрестом на ніжці ноти, що означає «приблизний тон». У сучасній нотації «*sprechgesang*» часто просто виписують над нотами.

Sprechstimme (нім. буква. мовний голос; «шпрехштїмме»), *Sprechgesang* (нім. – мовленнєвий спів; «шпрехгезанг») – техніка розспіву тексту, при якій точно дотримуються ритмічні тривалості (зафіксовані в нотах), а лінія звуковисот не витримується, хоча рельєф мелодії (у разі, якщо він занотований) – перебування на одній висоті, висхідного і низхідного рузу – в цілому дотримується.

Виконавець повинен остерігатися манери проголошення «на розспів», не це малося на увазі. З іншого боку, ні в якому разі не слід прагнути і до реалізму природної мови. Навпаки, відмінність між промовою звичайною і музично оформленою має бути виразною. Але остання ніколи не має нагадувати спів.

Фальцет (італ. *falsetto* від *falso* (італ.) – помилковий) або фістула – верхній головний регістр чоловічого співочого голосу, бідний обертонами, тембрально простіше основного грудного голосу виконавця. Анатомічно фальцет народжується звукодобуванням, коли голосові складки переходять в режим, у якому коливаються

лише крайні, найближчі до щілини шари тканини Mucosa.

Фальцет тембрально відрізняється від грудного голосу. У деяких людей він може бути вельми розвинений і мати вельми прийнятні співочі якості, але все одно значно відрізняється від основного голосу. У інших людей фальцет менш виразний, тьмянний, бідний обертонами, що обмежує його застосування в співі. Досить часто зустрічаються випадки, коли у чоловіків практично відсутній фальцет, звучання верхнього регістру повне, дзвінке, фальцет практично зливається з основним голосом і сам по собі досить тихий. Ймовірно, це пов'язано з практичною відсутністю тонких крайніх шарів тканини в будові голосових складок.

О. Іванов у своїй роботі «Мистецтво співу» охарактеризував фальцет так: «сама назва говорить вже за себе: помилковий звук. Він виходить шляхом коливання лише країв зв'язок і при цьому гортань знаходиться набагато вище її звичайного співочого положення. Характер звуку різко відрізняється від нормального тембру голосу і походить по висоті на жіночий. Фальцет дуже поширений в камерному співі і особливо часто ним користуються ліричні тенора».

Фальцет також часто використовується як прийом в естрадній і рок – музиці, а також для виконання співаками оперних партій, теситурно написаних для більш високого голосу – в розрахунку на контртенорів і чоловічих альтів. З віком техніка фальцету стає більш складною для виконавця через вікові зміни в будові голосового апарату.

Вокальне тремоло виконується за допомогою швидкого пульсуючого видихання повітря з легких вокаліста під час виконання певного тону. Зазвичай мається на увазі частота імпульсів від 4 до 8 разів на секунду.

Ще цей прийом характеризують, як перехід з грудного голосу на фальцет і назад.

Вокальна трель досягається шляхом додавання вібрато під час виконання тремоло.

Прийомом вдихання називається спів і речитатив, який проводиться не тільки на видиху, але і на вдиху. Виходить «спотворений» звук. Найчастіше застосовується для досягнення комічного ефекту.

Undertones – понижений голос, нюанс, відтінок, полутон.

Ululation – завивання.

Крунер (англ. crooner від croon «наспівувати впівголоса, тихо і проникливо») – співак, що дотримується принципів свінгового фразування. Утворився в 40 – 50 – і роки. Спочатку співаки виступали в супроводі біг – бендів. Так звана крунерська манера співу містила у собі багато елементів: традиції блюзу і гавайської музики, бродвейських мюзиклів і бельканто. Характерними особливостями «крунінгу» є невимушене звуковидобування, оповідна і елегантна подача матеріалу, приповідки та імітація розмови в паузах між куплетами. Тембральна насиченість голосу також відіграє особливу роль.

Крунерами називали таких співаків, як: Френк Сінатра, Дін Мартін, Нет Кінг Коул, Тоні Беннет, із сучасних вокалістів Мішель Бублє, Алан Херіс.

Glottal sounds – гортанний звук.

Гортанний натиск або атака є агресивним, де голосові зв'язки відкриваються після того, як тон ініціюється. Невеликий тиск накопичується під зв'язками, і тоді вони відтворюють звук схожий на квакання жаби. У рідкісних випадках більш важка атака чується і сприймається деякими як емоційний інструмент в співі. Надмірне його використання може викликати вокальну дисфункцію.

Скрімінг або Скрім (від англ. screaming – «крик») – спосіб співу в таких стилях музики як блек – метал, грайндкор, дез – метал, металкор, дезкор, спід – метал, а також емокор та скрімо. Його можна охарактеризувати, як писк в дуже високій теситурі. Зазвичай скрімінг застосовується вокалістами – чоловіками, але є жінки-скрімери. Слід зауважити, що скрімінг досить рідко застосовується разом з оперним жіночим вокалом, хоча є винятки.

Mouth trumpet – це вокальна техніка, яка імітує звук труби.

У сучасному вокалі, стосовно, зазвичай, голосу жіночого, говорять про максимальну силу голосу, маючи на увазі прийом, який називається белтінг (Belting). Назва англomовна, що прийшло з англо – американського вокалу сучасної епохи.

Белтінг – це спроба чисто грудним голосом заспівати високі ноти. Досягається за рахунок сильної опори, але при цьому, чомусь, максимально завищеною гортані. Белтінг застосовують у своєму вокалі практично всі сучасні західні зірки. [17].

Термін «белтінг» з'явився з англійського літературного жаргону: to belt, що є синонімом to shout або to yell, обидва ці слова означають «кричати». To belt out перекладається як «гнати» і застосовується як

до музичних груп, так і до співаків. Тепер термін остаточно влився в сучасну вокальний мову і в багатьох музичних словниках можна знайти *to belt* – співати голосно, в повну міць.

Тема белтінга, після того, як він став офіційним методом, постійно обговорюється, є предметом дискусій і розпалює реальні дебати серед співаків, учителів співу і методистів. Вона стала об'єктом справжньої «війни» між сучасними методами навчання вокалу і класичними: перші його практикують, як метод і як засіб виразності, в той час як інші його засуджують, бо вважають шкідливим і поза правил техніки *bel canto*, називаючи белтінгове звуковидобування потворним і неприємним на слух.

Існує різниця між белтінгом та іншими подібними методами. Говорячи про діапазон важливо відрізнити різні ноти. Одні заспівати в повному звучанні без певної сили голосу просто неможливо, так як якщо їх співати тихо, то голос неминуче йде в фальцетний режим. Інші можливо заспівати не в повну силу голосу і повним звуком.

Таким чином, саме для досягнення повного звуку вступає в дію механізм белтінгу, а якщо ні, то співак просто намагається перекричати сам себе, і при такому неправильному голосовидобуванні виникає ризик ушкодження голосових зв'язок. Відповідно, головним завданням є саме те, щоб не піти в фальцетний режим, уникнувши при цьому непоправних помилок, «підштовхнувши диханням», але не занадто, зробити гучний звук, але при цьому не зірвати зв'язки.

Саунд (англ. *Sound* – звук, звучання) – індивідуальна якість звучання музиканта, співака або ансамблю, а також відмінні риси звучання будь – якого стилю.

Африканській мові властиве гортанне звуковидобування, цей же прийом був присутній у африканців і в співі. Джазова артикуляція, в свою чергу, передбачає певний тип атаки звуку, вібрато, фразування. Інтонування, яке притаманне людському голосу, найбільш близьке духовим інструментам. На зорі становлення джазу виконавці на духових інструментах своєю артикуляцією наслідували людському голосу, а по мірі розвитку джазової музики голос почав використовувати прийоми інструментальної гри (наприклад, техніка скету, філірування звуку). Таким чином, з самого початку формування джазової артикуляції її роль у створенні джазового саунду величезна.

Джазовий саунд легко розпізнається слухачем, але його «набуття» для джазового музиканта обертається кропіткою роботою. Практично, формування власного саунду і є освоєння джазової стилістики.

Крок за кроком починаючий музикант опановує музичну мову джазу, поступово занурюючись в нього. Паралельно з цим складається і індивідуальна манера звучання його інструмента або голосу.

Специфіка виконання в джазі полягає у тому, що музикант є інтерпретатором власного «продукту» композиторської творчості. Кажучи сучасною мовою, джазовий музикант – автор – виконавець, музика якого виникає на концерті.

Серед вокалістів – початківців існує думка, що джазовий вокал починається з співу скетом. З цього випливає: «якщо ви не співаєте скетом – ви не співаєте джаз». Насправді володіння цим прийомом передбачає величезну підготовчу роботу і починати навчання джазовому вокалу з освоєння цієї техніки щонайменше недоцільно.

Скет в джазі – це прийом співу, яким виконується в першу чергу імпровізація вокаліста. В ній мелодична лінія співається складами, які не несуть вербального сенсу.

Також скетом може бути виконана тема. Це буває у тих випадках, коли тема для інструмента не має тексту (lyrics). Тоді голос вже у проведенні теми використовується в якості інструменту. Таке використання скету характерне сучасному джазовому вокалу, яскравим представником якого є, наприклад, Боббі Макферрін.

В джазовому співі існує прийом, протилежний скету. «Скет навпаки» - це коли імпровізація на тему співається з текстом, тобто до цієї імпровізації підібрані або складені слова. Заспівана таким чином імпровізація називається вокаліз. Вокаліз в джазі не слід плутати з тим, що називають вокалізом в європейській музиці.

Вокаліз в академічній музиці – музичний твір для голосу без тексту. Існують навчальні та концертні вокалізи. Навчальні вокалізи використовують в роботі над вокально – технічними навичками в процесі постановки голосу та виконуються на голосні звуки. В концертних вокалізах голос використовується як інструмент для розкриття художньої думки композитора.

Засновником вокалізу в джазі був Джон Хендрікс з вокального тріо «Лемберт, Хендрікс і Росс». Потім цей прийом зустрічається в композиціях з альбому вокального гурту «Манхеттен Трансфер».

В джазі інструментальний початок тісно сплетений з вокальним, і таке взаємозбагачення вплинуло на стрімкий розвиток різномунітних прийомів джазового звуковидобування. З перших кроків появи джазу трубачі та саксофоністи, тромбоністи та кларнетисти «заспівали» на своїх інструментах подібно виконавцям блюзів та спіричуелсів. Їх гра почала відрізнятись особливою виразністю. Співаки теж наслідували своїм колегам по цеху і переносили на голос їх найбільш яскраві прийоми гри. Так з'явився скет як один з засобів імітування голосом гри на музичному інструменті.

Робота над скетом неподільна від роботи над імпровізацією. Будь – яка імпровізація має готуватися заздалегідь. Як і композиція, цікава імпровізація – це не набір випадкових звуків. Це логічно вибудовуваная послідовна музична лінія. В ній є початок, розвиток, кульмінація і закінчення.

Для того щоб оволодіти вокальною імпровізацією і технікою скету, необхідно багато слухати та аналізувати не лише імпровізації співаків, але й інструментальні імпровізаційні соло.

Існують деякі закономірності, які потрібно враховувати з самого початку опанування техніки скету:

- 1) у виборі та у вимові складів варто спиратися на фонетичну базу англійської мови;
- 2) доцільно частіше використовувати передньоязичні та губні приголосні, чергуючи їх;
- 3) варто уявляти, з якою артикуляцією зіграв би це соло інструменталіст, і використовувати відкриті або закриті склади в залежності від фразування, яке «озвучується».

Таким чином, процес розвитку вокально-виконавських прийомів естрадно – джазового співу має визначену послідовність у опануванні, обґрунтовану складністю прийомів і пов'язаний з розумінням змісту кожного прийому послідовністю вправ з опанування ними.

2.2. Методика розвитку вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу

Естрадно-джазовий спів відрізняється від народного і академічного в принципі. За допомогою джазу не тільки словами

можна показати феєрію почуттів і емоцій.

Формування навичок вокальної імпровізації є найважливішими в процесі розвитку творчих здібностей виконавців. Цей процес є складним і суперечливим. Авторська концепція джазового твору, є основою, зазнає певних змін залежно від особистості виконавця й рівня його професійної підготовки. Розвиток індивідуальності виконавця, його самостійного творчого мислення є головним завданням для опанування вокальної імпровізації. Музична імпровізація є одним із головних елементів джазу, що лежить в основі навчання джазовому вокалу.

Просто вивчення джазових прийомів може не дати особливого результату. Важливо оволодіти основними навичками співу, а саме: артикуляцією, постановкою дихання, навчитися користуватися резонаторами, відпрацювати вокальні прийоми субтон, рик, хрип, мелізми, заглиблення, сипіння і підїзди.

Естрадно-джазовий спів визначається індивідуальними особливостями вокаліста. До таких особливостей можна належать: манера виконання, унікальні тональні якості голосу, певні вокальні тембри.

Як уже зазначалося, перед початком роботи над твором краще прослухати, грати на інструменті та співати те, що було виконано раніше видатними джазовими співаками. Записувати нотами, а потім співати музичну фразу або фрагмент не тільки по нотах, але й ритмічно, динамічно виразно так, як виконавець, якого темою ми користуємось.

Чим більше естрадно-джазовий співак вивчає, аналізує та займається над транспозицією, тим більше матеріалу накопичується в його арсеналі для подальшого використання в інших стандартах та імпровізаційних фрагментах. Робота над імпровізаційними фрагментами полягає у тому, щоб максимально повторити цікаву фразу, записати її, грати і співати у повільному темпі або поза темпо – ритмом, поступово набираючи темп, вивчити напам'ять і виконувати у джазовій манері.

Засвоєнню джазу вокалістами завжди перешкоджало те, що вокалісту практично недоступна основна форма джазового музикування – «імпровізація», оскільки сама наявність тексту та необхідність донести його сенс до слухача «прив'язує» виконавця до теми. Виходом з ситуації може бути джазове фразування, яке за допомогою специфічної артикуляції, введення «блюзових» тонів,

переносу акценту, ритмічних зміщень, особливої манери подачі звуку, його атаки, дає змогу талановитим виконавцям додати новизну в сковану словами мелодію.

Для того щоб навчитися імпровізувати необхідно володіти відмінним почуттям ритму, чудовим гармонійним слухом і вміти чисто інтонувати, «блукаючи» по n – гармонізмах і альтераціях.

Пропонуємо для розвитку почуття ритму використовувати вправи, якими користуються в багатьох навчальних закладах Америки та Європи. Авторами цих вправ є такі фахівці, як Боб Столов та Джимі Аберсольд. Вони спрямовані на розвиток ритму, слуху, чистого інтонування та стимуляцію імпровізаційних здібностей.

Наступний ряд вправ є свого роду тренуванням джазового сольфеджіо: пропонується інтонувати, використовуючи скетові склади: 1) інтервали мажорного лада; 2) терції мажорного ладу; 3) тризвуки мажорного ладу.

Характерною рисою будь джазової імпровізації (не тільки вокальної, але і інструментальної) є її побудова за принципом: питання – відповідь. В імпровізаціях часто музичні фрази імітують ритм розмови, а також широко використовується прийом цитування фраз основної теми пісні, зокрема їх ритмічний малюнок.

Після вправ мажорного ладу перейдемо до мінорного: 1) інтервали; 2) терції; 3) акорди; 4) питання – відповідь.

Виконувати дані вправи потрібно систематично та намагатися самотійно імпровізувати під фонограму. Це допоможе розвинути почуття ритму та навчитись правильно користуватись скет – імпровізацією.

Відомі майстри скету – Луї Армстронг, Діззі Гіллеспі, Ел Джерро, Джонатан Девіс, Кеб Келлоуей, Аніта О Дей, Боббі Макферрін, Скетмен Джон Террі Тейлор, Джей Ді Уолтер, Елла Фіцджеральд.

Принцип навчання джазовій імпровізації Д. Мітчелл полягає в тому, що якщо інструменталіст може зіграти соло по нотах то вокаліст повинен вчити «з голосу», повторюючи за педагогом. Тому її посібник – це запис, оснований на тому, що спочатку фразу співає педагог, а потім повторює учень.

Розглянемо її методику імпровізації на прикладі теми Д. Гершвіна «S'Wonderful».

Якщо проаналізувати імпровізаційні соло, які Д. Мітчелл співає

на початку та в кінці, то очевидним стає, що в імпровізації присутні два типи фразування, які можна віднести до двох стилів – свінг та боп. Для конкретизації відмінностей фразування, поняття якого містить у собі такі аспекти, як артикуляція, інтонація, саунд, ритм, доцільним вважаємо викладення їх в порівняльній таблиці, що вміщена у додатку А.

Аналіз основних типів джазового мислення дозволяє сформулювати порівняльну характеристику цих типів відповідно до принципу навчання імпровізації Джонні Мітчелл. У додатку Б викладено порівняння двох основних типів джазового мислення – свінг та бі – боп, що ілюструє зміст принципу навчання імпровізації Джонні Мітчелл – синтез двох основних стилів виконавської імпровізації.

Оскільки джаз належить не до письмової, а до усної фольклорної традиції, його основні ідіоми, такі як свінг, драйв, мікрозміщення по ритму та інтонації не підлягають нотному запису. Тому головна різниця методу Джонні Мітчелл від інших посібників і методик складається в тому, що він оснований на практичних заняттях, в яких вокаліст повинен «с голосу» навчитись інтонувати джазову скет – імпровізацію.

Починати роботу над імпровізацією вона рекомендує з показу ладу, яким оспівується кожен акорд з особливим наголосом на ноти, які визначають лад. Потім Мітчелл з опрацьованих акордів гармонічної прогресії збирає в 8 – ми такт. Окрім однотокових та двотокових фраз, Мітчелл починає розроблять імпровізацію спочатку тільки на 2 такти акорду гармонічної сітки, потім додає ще 2 такти і в кінці ще 2 такти. Поступово приводячи вокаліста до усвідомлення принципу обігравання цієї гармонічної сітки.

Якщо порівняти соло Мітчелл, яке вона співає на початку вправи та в кінці, ми побачимо, що друге соло пластичне, в ньому більше мордентів, «гліссандо», більше нот, які «проковтнули» та фразування легато, яке Мітчелл артикулює складом «ба – ра». Це вказує на те, що фантазія цього майстра джазу безмежна, та вона ніколи не повторюється.

Засновником стилю «латино – джаз» був Гіллеспі. В 1946 році він привів в свій оркестр Чано Позо, виконавця на конго. З того часу бонги та конги стали джазовими інструментами.

У вокальній музиці «латино» поширюється на 60 – ті роки, коли з'явився стиль «босанова». Тріольну пульсацію змінили рівні восьмі,

гармонія стала включати в себе такі відхилення, які раніше не зустрічались у джазі.

«Боссанова» народилася у Бразилії. Це була нова епоха латиноамериканської музики. Одним з продуктивних музикантів цього стилю був Антоніо Карлос Жобім. Його теми поза конкурентцією залишаються до цього часу, важко назвати джазмена, котрий не доторкнувся б до його творчості. Жобім поєднав самбу з ідіомами кул – джазу, які утворили «нову річ» так дослівно перекладається «боса нова».

Розглянемо розробку методик скет – вокалу Д. Мітчелл на прикладі композиції А. Жобіма «Girl from Ipanema». Д. Мітчелл починає роботу над композицією з того, що проспівує весь квадрат теми. Інтерпретація стилю латино має на увазі відсутність тріольної пульсації і м'яку не агресивну артикуляцію. Але у Д. Мітчелл є злегка просвінговані фрази (акцент офф – біт), при чому для більшого ефекту нота перед акцентом «ковтається» артикульованою голосною «n» (Мал. 2.1):



Мал. 2.1. Офф – біт акцентування у стилі латино.

Ці фрази в її імпровізації чергуються з акцентом «даун – біт», і також акцент підкреслюють ноти, які «ковтнули» (Мал. 2.2):



Мал. 2.2. Даун – біт акцентування у стилі латино.

Синкопуючі фрази в стилі латино підкреслюють пружний стиль босанови.

Важливим чинником для вокалістів є розвиток ритмічного мислення. Ця методика складається з трьох частин:

- 1) відпрацювання фразування «офф – біт»;
- 2) викладання за аналогом «загальне фортепіано» – «загальні барабани», коли вокалісті вчать грати на ударних інструментах прості джазові та поп – рок малюнки;
- 3) методика розвитку ритмічного мислення – це метод «scat drums» Боба Столова, в якій ті ж самі «груви» треба не зіграти на барабанах, а заспівати.

Джазове фразування носить назву: «офф – біт». Його мета додати «свінгу» у фразу. Свінг виникає із взаємодії двох ліній: мелодичної, яка носить назву «біт» та імпульсу акомпанементу, його назва «гранд – біт».

Фразування «офф – біт» заснований на трьох основних параметрах: 1) тріольний таймінг (пульс); 2) динамічний акцент «офф – біт»; 3) тембральний акцент «ду – бап».

Метод «scat drums» полягає в тому, щоб співати наслідуючи голосом різним музичним інструментам: бочці, малому барабану, хай – хету та тарілкам, знаходячи склади, які передають тембр інструменту. Починаємо роботу з того, що співаємо кожен інструмент окремо, а потім поступово поєднуємо з іншими.

За допомогою цієї методики ми створюємо свінг та драйв.

А. Карягіна пропонує такі вправи для оволодіння скет – імпровізацією:

- 1) Проговоріть наступні складові поєднання в зручному для вас темпі, звертаючи увагу на вимову:
 - а) dwee – doo – dee – doo – dee – doo – dup
dwee – doo – dee – dn – dee – dn – dup;
 - б) dee – dlyu – dup – dee – dlya – dup;
 - в) dwee – doo – dee – dn – dee – dlya – dup.
- 2) Проговоріть дані склади конкретними ритмічними малюнками.
- 3) Підставте складові поєднання, які ми пропонували вище до даних фраз.

Техніка скету в джазовому вокалі тісно пов'язана з виконанням імпровізаційного соло. В процесі виконання перерахованих вокальних вправ, відпрацьовується лише складовий спів.

Отже, джазове вокальне виконавство визначається індивідуальними особливостями вокаліста, зокрема: манерою виконання, унікальними тональними особливостями голосу, його тембрального

забарвлення. В дискурсі нашої роботи оптимальною визнається методика навчання джазовій імпровізації Д. Мітчелл, яка полягає в тому, що якщо інструменталіст може зіграти соло по нотах то вокаліст повинен вчити «з голосу», повторюючи за педагогом. В процесі навчання джазової імпровізації важливим є врахування загального рівня професійної підготовки співака, особливостей його тембру, манери виконання, а також стилю твору, який є основою для джазової вокальної імпровізації. З метою ефективного розвитку технік вокально – джазового виконавства та імпровізації пропонується використання індивідуального підходу до кожного співака та запровадження системи теоретичних та практичних занять, спрямованих безпосередньо на розвиток конкретних технік вокального виконавства та імпровізації.

Мелізматика (відома, як ранс, ранінг), або мелізми – різноманітні мелодичні прикраси звуку, які не змінюють темпу та ритмічного малюнку мелодії. Одним з яскравих прикладів використання мелізмів є пісня Мараї Керрі «My all» (Додаток В).

Щоб оволодіти технікою «ранс» (англ. – runs, running) кращий спосіб навчитися співати вправи на основі пентатонік. Приклади найбільш поширених вправ, які були розроблені з урахуванням найбільш частих мелодійних і ритмічних рухів, освоївши їх, можна далі придумати і безліч інших варіантів, так само як і знімати фрази з творів і тренуватися на їх основі. Зверніть увагу на позначки взяття дихання (коми), так як це важливо.

Вправа на короткі пасажі (Мал. 2.3):



Мал. 2.3. Вправа на короткі пасажі.

Вправа на довгі пасажі (мажор) (Мал. 2.4):



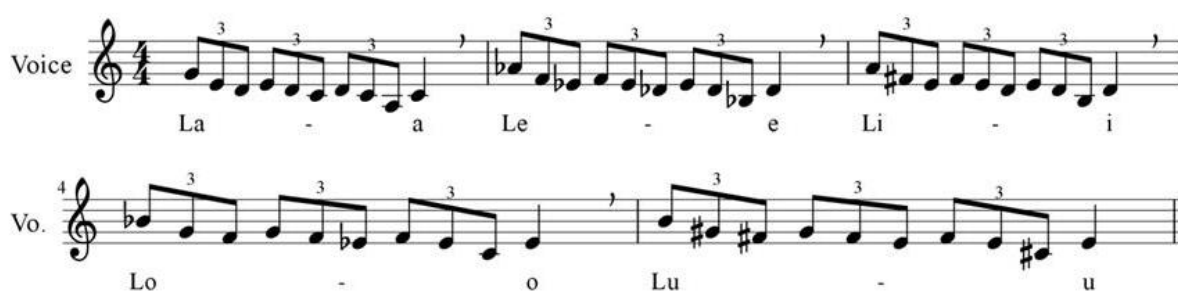
Мал. 2.4. Вправа на довгі пасажі в мажорі.

Вправа на довгі пасажі (мінор) (Мал. 2.5):



Мал. 2.5. Вправа на довгі пасажі в мінорі.

Вправа на пасажі тріолями (мажор) (Мал. 2.6):



Мал. 2.6. Вправа на пасажі з тріолями в мажорі.

Вправа на пасажі тріолями (мінор) (Мал. 2.7):



Мал. 2.7. Вправа на пасажі з тріолями в мінорі.

Вправи слід починати співати в повільному темпі, домагаючись чіткості.

Між нотами не повинно бути legato, вони не повинні зливатися, а повинні розсипатися, як намистини, вистукувати.

Якщо співати відразу ж швидко, то замість окремих уривчастих «а», «е», «і» і тощо, у вас вийдуть довгі голосні на весь пасаж, гліссандо, а це вже зовсім інший прийом.

Вібрато додає співу чуттєве хвилювання, глибину та масштаб. Існує міф, що вібрато може бути тільки вродженим, але це не правда.

Діафрагмове вібрато (Додаток Г). Треба активувати діафрагму, для цього на видиху нібито рівномірно задуваємо п'ять свічок. Відкриваємо гортань, ніби позіхаючи та не гучно, уривчасто

підкидаємо голосні звуку почергово: «У», «І», «О» та ін.. Далі відпрацювати голосні звуки почергово вже мелодичним безперервним голосом. У наступній вправі потрібно на різних голосних переходити від ноти до ноти, позіхання при цьому практично відсутні, з кожним разом прискорюючи темп.

Гортанне вібрато – це мелодична прикраса, яка виходить завдяки швидкому коливанню гортані. Звук схожий на звук прижатої пальцем струни на гітарі, яку швидко посмикують (Додаток Д).

При виконанні вправи треба слідкувати, щоб працювали тільки гортанні м'язи. Про себе повільно на комфортній ноті зображаємо звук швидкої допомоги прикритим ротом. Після чого зображаємо звук гітарної струни, але вже з відкритим ротом. Відпрацювати різні голосні почергово.

Оволодіння прийомом взяття нот з «підтяжкою», добре допомагає спів гами До мажор з форшлагами (Мал. 2.8). Можна взяти і нижче, якщо ваш голос переходить на фальцет до ноти «до» другої октави (для жіночого голосу). Чоловіки можуть використовувати іншу тональність, тут важливо заспівати гаму, яка «поміститься» в грудний діапазон голосу. При цьому форшлагуються всі ноти гами: в висхідному і низхідному русі півтоновими форшлагами знизу:



Мал. 2.8. Гама з форшлагами.

Співайте спочатку гаму в повільному темпі, щоб всі форшлагги – «підтяжки» були чіткими, збільшуючи з кожним разом швидкість.

Якщо відразу ж співати гаму в швидкому темпі, то всі ноти «розмажуться», чіткість не виробиться і мета вправи не буде досягнута. Ноти в соул на пасажах повинні «розсипатися», як намистини, всі чіткі і добре відокремлюються одна від одної навіть у швидкому темпі, а щоб це вийшло, обов'язково треба відпрацювати їх в повільному темпі, домагаючись чіткості.

Форшлагги поступово повинні «відшліфуватися» і стати легкими.

Коли в До мажорі вправа буде відпрацьована, можна спробувати поспівати і на півтон – тон вище, але не треба поспішати

співати високо, особливо якщо не маєте поки хорошу опору і не володієте повною мірою грудним регістром. Набагато ефективніше буде спробувати співати інші поспівки в тій же теситурі з такими ж півтоновими форшлагами знизу до кожної ноти.

Тремоло або переходи з грудного голосу на фальцет і назад. Перед роботою над цим прийомом спочатку треба усвідомити на фізичному рівні, що ж таке грудний голос і що таке фальцет. Помилково вважають, що фальцет з'являється тільки на високих нотах після перехідної ділянки, але це не так. Фальцет можна відтворити і в середньому регістрі, досить тільки полегшити голос, відповідно «зрізавши грудний регістр».

Прикладіть долоню ребром над верхньою губою, точно під носом і спробуйте співати. При співі, в якісь моменти ви будете чути ноти як би під долонею – це грудний регістр, і над долонею – це головний регістр або фальцет. У ньому немає низів і щільності, він легкий і досить слабкий за умови, що ви не практикуєте ліричний вокал, який тут не зовсім, до речі, так як вся сучасна музика співається в розмовному режимі, тобто натуральним голосом.

Вправа. Візьміть за зразок велику або малу терцію в До мажорі (для чоловіків, відповідно, у зручній для них тональності), це може бути До – Мі, Ре – Фа, Мі – Соль першої октави (а для чоловіків – і малої) і співайте, як завжди починаючи з повільного темпу, першу ноту грудним регістром і другу – фальцетом, повертаючись до першої знову в грудний регістр. Збільшуйте темп, а потім спробуйте співати на кварту і квінту, велику секунду і, під кінець, на одній ноті, граючи регістрами.

Розщеплення – це вокальний прийом, під час якого до чистого звуку примішується додатковий схожий на шум, або на скрип. Розглянемо цю техніку на прикладі пісні Пінк «So what» (Додаток Е).

Часто виконавці використовують не правильну техніку розщеплення, що призводить до зриву голосу. Часто це трапляється коли потрібно на високих нотах заспівати щільним, жорстким голосом та передати потужний емоційне посилення в кульмінаційних місцях пісні. Через не правильну техніку розщеплення вокалісти починають сильно прокрикувати високі ноти, або переходять на фальцет, що робить голос комічно – істеричним, а голосові зв'язки зірваними та сиплими (Додаток Ж). Не правильне використання розщеплення може привести до серйозного травмування голосового апарату і довгому лікуванню у фоніатра.

Одною з кращих вправ для роботи над розщепленням є так званий «мотоцикл». В закритій позиції плавно, невеликими періодами змішати розщеплення до чистого голосу. Після того, як вдалося зробити цю вправу, можна пробувати плавно відкривати звук. При різкому відкритті звуку можна втратити позицію.

Субтон один із популярних способів звуковидобування (Додаток 3), реалізується субтон досить просто: крім звуку в голос напускається більше повітря, ніж потрібно для відтворення власне цього самого звуку. Тому і режим витрачання повітря досить напружений. Там, де б вам вистачило дихання на цілу фразу, при співі на субтон його вистачить лише наполовину.

Використовуючи субтон, варто дотримуватися таких рекомендацій.

1. Співати тільки на тихому звуці, близько до мікрофону. На великій гучності субтон ми не використовуємо, бо це може пошкодити голосові зв'язки.
2. Додавати не велику кількість повітря. По відчуттям все повинно бути комфортно, якщо є відчуття не зручності, то техніка використовується не правильно. Якщо додавати багато повітря, то горло пересихає і звук буде сиплим.

Техніка штробасу – це коли наші зв'язки під тиском повітря коливаються, але при цьому вони не напружені. Виходить звук схожий на рокіт, який використовує Адель в пісні «Rolling in the deep», Брітні Спірс в «Baby one more time», Енріке Іглесіас в пісні «Него» тощо (Додаток І). Краще всього починати розроблять штробас зранку. Його можна використовувати в розмовній мові: намагайтесь проговорювати слова з гарчанням. В академічному вокалі прикладом співу штробасом є бас – профундо, який постійно його використовує.

Штробас часто називають терміном *vocal fry*. Слід зазначити заслугу *vocal fry*, як вокального методу. Так, вправи на *vocal fry*, за визначенням західних педагогів, є чи не вершиною вокальних вправ на планеті.

Багато вокалістів зізнаються, що за допомогою *fry* вони змінили свій вокал: стали якісно співати високі ноти, усунули вокальну напругу, збільшили діапазон, освоїли екстремальні прийоми. Вправи використовуються в щоденних вокальних тренуваннях в якості «розігріву» голосу перед заняттями і для його «охолодження».

Vocal fry феноменальний, тому що знищує вокальне напруження

швидше, ніж будь – який інший метод.

Сутність в тому, що вокальна напрута обумовлена залученням в процес звуковидобування ковтальних м'язів або зовнішніх м'язів гортані, а також вокальним затиском, пов'язаних із захисною функцією фальшивих голосових зв'язок. При появі звуку vocal fry відбувається відключення зовнішніх м'язів шиї, відомих науці, як двочеревні.

М'яза названа «двочеревною» за наявністю двох розділених сухожиллям частин (черевець) і розташовується під щелепою.

Наукове обґрунтування вправи полягає в тому, що, коли проводиться vocal fry, то голосові зв'язки перебувають у розслабленому стані і тільки починають вібрувати, але не повністю. Така вібрація сприяє їх плавному включенню в вокальний процес, розігріву, швидкому набуттю еластичності без зусилля і, відповідно, без допомоги «сторонніх» м'язів.

Вокальний рик «ретл», він же «драйв», або «гроулінг» у сучасному вокалі використовується в якості підтяжки, коли ми завдяки гарчання підїжджаємо до ноти. Для того, щоб оволодіти цією технікою треба перенести вокальне навантаження зі зв'язок гортані на м'язи – треба створити достатній об'єм в гортані: опустивши та розширивши її, нібито зіваєте з закритим ротом. По відчуттям ми повинні гарчати, нібито нижче зв'язок. Розглянемо даний прийом на прикладі пісні Крістіни Агілери «Tough lover».

Важливо пам'ятати, що при виконанні цього прийому забороняється штовхати повітря на зв'язки, не видавлювати з себе гарчання використовуючи велике навантаження.

Прийом rattle або raspy voice є характерним саме для блюзу хрипким голосом, з одночасним звучанням голосу теж. Часто rattle передує пасажам runs або якійсь співочій фразі, іноді «вкраплюється» посередині.

Перед початком вправ треба чітко усвідомити, що rattle до горла не має майже ніякого відношення. Рик починається всередині, як ніби в грудях, резонуючи десь між носом і горлом, тобто в носоглотці.

Один з найпоширеніших видів крику в вокалі є скрім. Переважно при використанні цієї техніки використовується головний регістр з додаванням розщеплення. Частіше всього в скрімінгу використовується фаза чистого голосу, яка в свою чергу будується на фальцетному механізмі.

Для початку роботи над скрімом потрібно знайти звучну ноту, яка в наслідку приєднається до розщеплення. Потім самим кращим буде прив'язати цю ноту до розщеплення в закритій позиції. Слідкувати, щоб не було затиску в голосі. Після чого можна плавно відкривати звук.

Головною помилкою в засвоєнні скріму є «задирання» гортані.

Белтінг – це максимальне резонування на високих нотах. Головна мета цієї техніки досягнути на практично граничних нотах, які зазвичай даються в фальцетному механізмі, грудного, міцного звучання. Але не мікстового, а саме грудного. Різниця від звичайного грудного звуку полягає у тому, що резонування буде йти від твердого піднебіння і звук буде дуже насиченим.

Це прямий, той, що іде уперед звук, який має щільне резонування біля твердого піднебіння.

Белтінгові ноти можуть бути прямими, з вібрацією та крапкові. Вони додають голосу сили та щільності звуку.

Вправа: На звук «О» та нібито розкачуємо його, для цього нижню ноту робимо більш м'якою, а другу більш розкотистою. Звук при цьому йде по твердому піднебінню, зупиняючись в точці під носом.

Спробувати на звук «Е» заспівати, як у попередній вправі октаву.

Дана техніка вимагає:

- *По-перше*, великого фізичного зусилля, а саме підключення множинної мускулатури нашого тіла, і саме тому неможливо співати постійно в режимі белтінг. Ним користуються тоді, коли потрібно, і не варто їм зловживати.
- *По-друге*, певного типу звуковидобування, на якому варто докладно зупинитися, бо досі багато плутаються у фізіології, яка йому властива, і таким чином зараховують його до шкідливого для здоров'я голосу.

Принциповим елементом тут є деяка зміна положення перстневидного хрящу (cartilago cricoidea), розташованого в гортані. Цей хрящ добре прощупується. Він знаходиться відразу під щитовидним, найпомітнішим в гортані. У чоловіків щитовидний хрящ – це кадик, але і жінки можуть досить просто визначити пальпацією місце розташування перстневидного хрящу.

Зміна положення даного хрящу здійснюється за допомогою перстнещитовидної м'язи і сприяє скороченню голосових

зв'язок, створюючи тим самим більш щільне змикання, яке в свою чергу сприяє створенню більшої інтенсивності звуку і обертової насиченості.

Таким чином, співак отримує можливість брати високі ноти без зайвої напруги голосових зв'язок і, тим більше, без звуження помилкових голосових складок (що дійсно небезпечно і неминуче, якщо намагатися кричати, зберігаючи механізм гортані в звичайному положенні, тобто без зміни положення персневидного хрящу).

Мікст – це збалансований звук: коли і внизу, і в верху діапазону звучать і грудний, і головний резонатори. Точка резонування при виконанні міксту знаходиться десь між носом та губами або зубами. Для того, щоб знайти цю точку, потрібно зобразити плач маленької дитини: 1) на звук «Уа-уа» з плаксивою інтонацією; 2) створити звук «Ня», при цьому добре відштовхнутися від «Н».

Ці звуки допоможуть нам сфокусувати резонанс саме в тій точці, в якій ми поєднуємо грудне і головне резонування. Для того, щоб утворений звук був не дуже гострим, його треба збалансувати завдяки підняттю та відкриттю м'якого піднебіння: для цього потрібно уявити, що у роті на вході відкривається парасолька.

Завдяки техніці міксту можливо згладити свої переходи з низьких нот на високі і зробити голос благозвучним. У деяких співаків при переході з грудного регістру на фальцет з'являються переломи в голосі. Все тому що вокаліст не володіє технікою міксту.

Для відпрацювання цієї техніки потрібно відпрацювати вправу «купина»: беремо звучну низьку ноту з невеликим придином, якби наїжджаючи на невелику купину заспівайте невеликий інтервал та слідкуйте за тим, щоб голос був рівний і ньому не було переломів. Відпрацюйте вправу на голосних звуках. Далі відпрацюйте вправу на більших інтервалах, ніби заїжджаючи на високу гору.

Прикладом використання міксту є пісня Чарлі Пюса «How long».

Йодль можна співати в різні інтервали, по чергово використовуючи грудний і фальцетний механізм звуковидобування. Головною є послідовність зміни цього механізму.

Закритий йодль – це більш приглушений та м'який, котрий робиться на закритих звуках таких, як «У» та «І». Відкритий йодль більш яскравіший і гортанний, він робиться на відкритих звуках: «О», «А», «Е». Завдяки переходу від закритого йодлю до відкритого можна розвинути тему, розвивати пісню, роблячи її цікавою та різноманітною для слухача.

Фальцет – це звук з повітрям, але в головному регістрі, звук таємності ті ніби втоми, певний спосіб руху голосових зв'язок. Коли ми переходимо в фальцетний регістр, звук нагадує звук флейти.

В зоні головного регістру знаходиться даний прийом. Фальцет – це помічник там де ми не справляємося в повній позиції, ми можемо його використовувати.

В пісні «I Knew You Were Trouble» Тейлор Свіфт використовує техніку фальцетного стрибка. Для відпрацювання фальцетного стрибка пропонуємо вправу: ноту спробувати співати своїм голосом, а потім за допомогою фальцету. Після цього спробувати нижню ноту співати своїм голосом – верхню фальцетом.

Тванг є основою сучасного співу. За допомогою твангу голос доповнюється дзвінкістю, високими обертонами, що робить глос легким і польотним. Для того, щоб оволодіти цією технікою треба «приборкати» комірну зону гортані, навчитись її звужувати.

Філірування – це вміння поступово прибрати силу звуку до майже повного завмирання, і навпаки, вміння почати звук з ледь і поступово, плавно розгорнути його в повне, потужне звучання. Таким чином, під філіруванням звуку розуміється вміння плавно змінювати динаміку звуку від гучного до тихого і від тихого до гучного, не змінюючи при цьому «вокальних» якостей звуку.

Починати вивчення філірування рекомендується від *mezzo forte* до *piano* або від *forte* до *piano*, в залежності від характеру голосу студента. Перший звук повинен бути добре атакований, повинен отримати достатню силу і стійкість і потім поступово, повільно, природно ослаблений до *piano*. При цьому треба стежити, щоб звучання залишалось зібраним, у високій позиції. Вібрато весь час має бути стійким і спокійним. Іншими словами, якість співочого тону ні в якій мірі не повинно змінюватися. Зазвичай при переході від *forte* до *piano* звук має тенденцію «відсунутися» (розпуститися, стати менш «що спиралось»). Цього слід рішуче уникати.

При розгортанні звуку від *piano* до *forte* звук має тенденцію ставати надмірно напруженим, форсованим. Цього також слід уникати, і тому не слід доходити до великої гучності. Контролем правильності може служити спокійне вібрато і єдність якості співочого звуку. Хороше володіння філіровкою – велика гідність співака. Красиво зфілірований звук, вміння в ньому дійти до ледь чутного (але зібраного і опертого) звучання – ефектний прийом, якого потребують багато творів.

Для роботи над блюзовим інтонуванням треба враховувати, що дуже широко в джазі та блюзі використовують мажорну та мінорну пентатоніки. Для початку потрібно працювати над пентатоніками від різних нот, після чого можна переходити над відпрацюванням обернення пентатоніки, робити це в різних тональностях.

В блюзовому ладі з'являється «blue note» – це V понижена ступінь або IV підвищена. Знання цих ладів допоможе оволодіти не тільки блюзовим інтонуванням, а і дасть змогу імпровізувати.

Бендінг – це прийом, яким користуються джазові вокалісти, коли відбувається підтягування ноти та чітка установка на певний тон. Відпрацьовувати бендінг краще всього по полутонах на любий склад.

Гліссандо пропонуємо відпрацьовувати на звук «Р» рухом по гаммі, а потім через ступінь – по терціям. Виконувати слід плавно, без ривків та зупинок.

Слід звернути увагу, щоб нижня щелепа при виконанні вправ була вільною, розслабленою.

Найпоширенішою помилкою є плавне гліссандо від стартової ноти і швидке «прибуття» до кінцевої ноти. Це вже не гліссандо, а напівстрибок. Щоб уникнути цієї помилки його треба освоювати в повільному темпі.

Оберіть початкову ноту, обов'язково невисоку по теситурі, і визначте кінцеву. Спочатку ковзання слід здійснювати на невеликий інтервал, наприклад, на терцію. Коли ноти визначені, починайте плавно переміщатися, як би «перепливати» голосом з однієї тони на іншу поки не дійдете до кінцевої.

Спробуйте маленьке гліссандо на терцію, поступово прискорюючи темп. Коли почне виходити, то збільшуйте інтервал, пробуваючи «ковзати» на кварту, квінту і аж до октави, кожен раз спочатку повільно, плавно проходячи голосом через всі ноти всередині інтервалу.

Щоб виконати техніку шпрехгезангу виконавцю необхідно:

- 1) витримувати ритм так само точно, як у співі, тобто зі свободою не більше, ніж він може дозволити собі у виконанні звичайної вокальної мелодії;
- 2) ясно усвідомлювати різницю між співочим звуком (Gesangston) і мовним звуком (Sprechton) – співочий звук твердо утримує висоту, а мовленнєвий, ледве її позначивши, тут же покидає, підвищуючись або понижуючись, при цьому висотні співвідношення

окремих тонів при виконанні слід передавати в цілому.

Обертонний спів, це коли людина ніби озвучує два і більше звуків одночасно. Один, низький звук – основний, інший – високий, звучить мелодію. Основний секрет цієї техніки в тому, щоб завести простір у ротовій порожнині – піднебінний купол (тверде піднебіння). Для цього використовують закриту приголосну «Н». Від низького тону пробуємо ніби гугнявити (звучить як склад «гм»). Після того, як ви відчули потрібний звук, можна потроху відкривати рот, направляючи звук із простору носу в ротову порожнину ніби добавляючи звук «О».

Ще одна вправа для роботи над обертоном співом: до закритого звуку, над яким ми вже працювали, прибавляємо роботу з язиком. Рухаємо язиком в ротовій порожнині з глибини порожнини до зубів, і назад.

Отже, методика розвитку джазової вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу базується на планомірній наполегливій роботі з опанування конкретних вокальних технік та імпровізації від простих прикладів до складних на основі аналізу прикладів виконання естрадно-джазовий вокальних творів видатними вокалістами з метою відтворення використовуваних ними технік, прийомів та засобів у процесі власного виконання.

Список рекомендованих джерел

1. Базиликот Б.О. Орфоепія в співі: *навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. 126 с.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : *учеб. пособ. для муз. вузов*. Москва: Музыка, 1968. 675 с.
3. 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. Харків: ХДУМ ім. Котляревського. Вип. 13. С 149–160.
4. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. Москва: Просвещение, 1987. 93 с.
5. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. *Музыка в школе*. 2003, №3. С. 22 – 24.
6. Морозов В. П. Об экспериментально-теоретических исследованиях голоса певца и их значения для вокальной педагогики. Вопросы вокальной педагогики, Вып.6. Ленинград: «Музыка», 1982. С. 141 – 180.
7. Кушка Я.С. Методика навчання співу: *посібник з основ вокальної майстерності*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
8. Пекерская Е.М. Вокальный букварь. Москва: Музыка, 1996. 94 с.
9. 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.
10. Рудаков А.И. О природе верхней певческой форманты и механизме ее образования. Москва: Музыка, 1968. 368с.
11. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. Москва: Музыка, 1974. 263 с.
12. 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.

- 13.Фоломєєва Н.А. Оволодіння естрадними техніками звуковидобування у процесі професійної підготовки: *методичні рекомендації*. Суми, 2021. 59 с.
- 14.Фоломєєва 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.
- 15.Юцевич Ю.Є. Музика: *Словник-довідник*. Тернопіль: навчальна книга – Богдан, 2003. 689 с.
- 16.Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ, 1998. 299 с.
- 17.Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу : *навчально - методичний посібник*. Київ: Інс-т змісту і методу навч., 1998. 158 с.
- 18.Adams D. A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French. New York: Oxford University Press, 1999. 175 p.
- 19.Carter H. Vocal Warm-ups and Vocalises. Huntington Beach, CA.: Goldenwest College Publication, 2003. 214 p.
- 20.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.
- 21.Riggs S. Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co., Inc, 1998. 168 p.
- 22.Rodenburg P. The Right to speak. Working with the Voice. New York: Routledge, A Theatre Arts Books, 1992. 234 p.
- 23.Sadolin C. Complete Vocal Technique. Copenhagen: Shout Publications, 2012. 19 p.
- 24.Schmidt J. Basics of Singing. 4th ed. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1998. 285 p.
- 25.Stoloff B. Blues Scatitudes. Vocal improvisation on the blues. Brooklyn , New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2003. 77 p.
- 26.Stoloff B. Scat! Vocal improvisation techniques. Brooklyn, New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2001. 128 p.
- 27.Welch, G. F. Theoretical perspectives on singing accuracy: an introduction to the special issue on singing accuracy (Part 1). *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 32(3), 2015. P. 227-231.

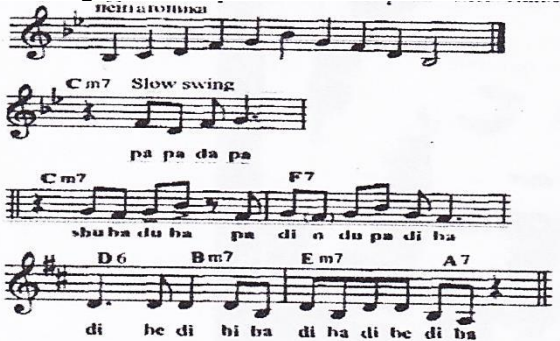
ДОДАТКИ

Додаток А

Порівняльна характеристика фразування свінгу та бопу за характеристиками артикуляції, інтонування, саунду та ритму

1. Артикуляція	
Свінг	Боп
Восьмі артикуються з тріольною пульсацією.	Фрази, які складаються з ланцюжка восьмих виконуються рівно.
2. Інтонація	
Мелодична лінія в ній ґрунтується на кантрі – пентатоніці, а фрази мають рифову основу, що дає змогу влити у фразу енергію та створити «рифову накачку».	Мелодична лінія якої ґрунтується на високих ступенях акорду та насичена хроматизмами та орнаментикою (форшлаги, морденти).
3. Ритм	
Свінгові фрази складаються з четвертей та восьмих. Частіше всього це рифові фрази з динамічним акцентом «офф – біт» на складах «ду-бап»: 	Боп – фрази – це ланцюжок восьмих, поліметричні фрази та дубль – фрази. Дубль – фрази. Одне з самих характерних нововведень боп музики, яка полягає в тому, що бопери перейшли на більш легкий саунд та змоги демонструвати таку фантастичну техніку, що змогли переходити в імпровізації в дубль темп. Частину соло вони грають шістнадцятими, чого ніколи не було в стилі «свінг» з міцним тяжким біг – саундом.
4. Саунд	
У свінгу міцний, тяжкий біг – саунд. З жорсткою артикуляцією складами «па – ба – та – ба».	Бопери перейшли на більш легкий саунд, який має м'яку артикуляцію складами «ші – ба – ші – ба».

Порівняльна характеристика «джазово-імпровізаційного мислення» свінгу та бопу

Свінговані фрази	Боп – фрази
Рифові фрази, побудовані на мажорній пентатоніці:  Особливо яскрава тріольна пульсація виникає при повторюваних подвійних нотах: «ті – ба ду – ба»:  Акцент «ду – бап» в свінгу підкреслюється тим, що перед ним ковтають ноту на складі «Н»: 	Фрази на високих ступенях акорду:  Поліритмічні фрази:  Фрази з боп – орнаментикою (форшлаги та морденти):  Дубль – фрази: 

Додаток В

'S Wonderful

Дж. Гершвин

'S Wonderful

Дж. Гершвин

1. B $\flat$ G $\flat$ C $\flat$ 7 F7

2. B $\flat$ G $\flat$ B $\flat$ D $\flat$ 6 B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 D $\flat$ 6 B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7

D7 G7 C7 F7 A $\flat$ B $\flat$

C7 C7 C $\flat$ 7 F7 B $\flat$ B $\flat$

Додаток Г

Girl From Ipanema A. Jobim

Girl From Ipanema A. Jobim

pa da du da ta n du da du da di n tu da du da pa di n di ti di dap

shu ba du pa ba da pa da pa - da ba ja ba da shu di n

vi du ba tu ba di ba fi tu di da a da a fu du ba du ba tu di di n tu da da u

wa n du wa da si n fa di da da di n ba n di du di n du ba

ti u da du ti u n ti da wa du wa du pa ti n ti ba

pa di du du bi di n tu da da bu du di tu da di ti um di um di ba

du du um ti pa di um ti di da pa da um ti ru ba da ti du ba di n di du ba di da

ha di da pa du ba di di du n di ri n du ba du ri ri n da um da un ta da

di n di du ri du ti du di da ti du ti du ti du ti pa ba

di hap pa di n du ba du ri n du ba tu di di n di n da ri n du ba

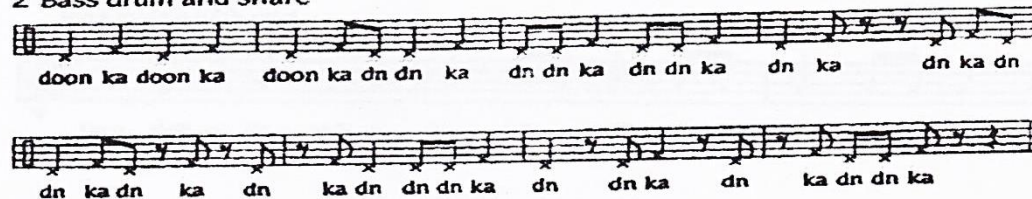
Імітація бочки:

1 Bass drum



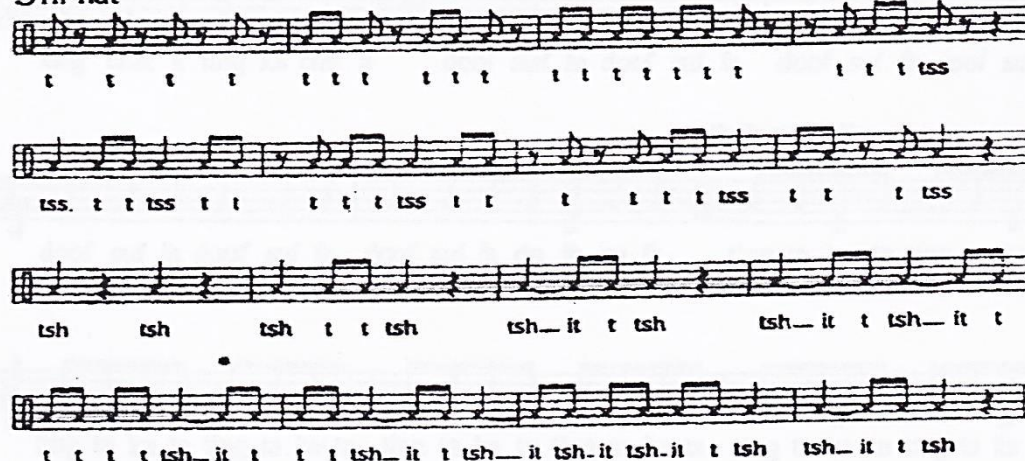
Бочка та малий барабан:

2 Bass drum and snare



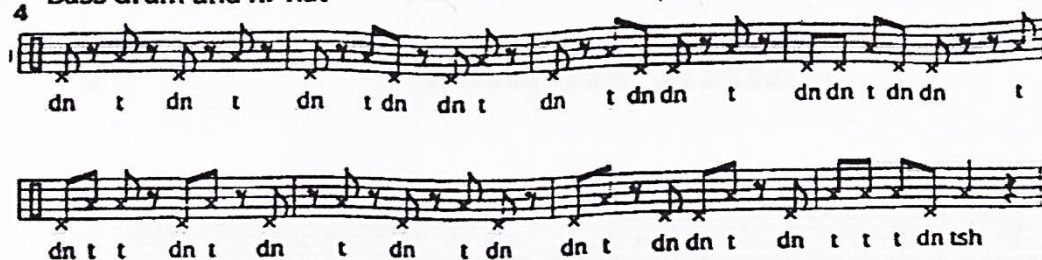
Хай – хет:

3 Hi-hat



Хай – хет та бочка:

Bass drum and hi-hat



Бочка, малий барабан та хай – хет:

5 Bass drum and snare with hi-hat

dn t t ka t t dn t ka t dn t t dn ka t t dn ka t t dn ka dn ka tsh

dn ka t ka dn ka t ka dn dn ka dn dn ka t ka t ka dn dn t ka dn dn dn ka t dn ka

dn t t dn ka t t dn dn t dn ka t dn ka t ka t ka t dn ka t dn ka t dn ka t dn ka t

ka t dn t ka dn t ka dn t ka dn t ka t ka da t ka da t ka da dn tsh—

Додаток 3

28



a)

dwce - doo - dee - doo - dee - doo - dup
dwce - doo - dee - dn - dee - dn - dup

б)

dee - dlyu - dup - dee - dlya - dup - dee - dlyu - dup - dee - dlya - dup

в)

dwce - doo - dee - dn - dee - dlya - dup

Додаток І

29

a)

CM7 G7 C7 F

Twec-doo-dee-dn-dwee-doo-dee-dn, twec-doc-dee-dn-dwee-doo-dee-day-

Gm7 C7 F6 D7 G7 C

ya-bm-bee-pha-dee-dn, twec-doo-dee-dup.

CM7 G7 C7 F

too-tec-lya- whee-lya-dee-dup, too-tee-lya- whee-lya-dee-day-

Gm7 C7 F6 D7 G7 C

ya-bm-bee-pha-dee-dn, tee-lyu-dee-dup.

6)

F6 Bb7 F6

Tee-lyu-doo, twec-dlee-you, too-tee-lyu-dee-dup,

C7 F6 Bb7 3 3

tee-lyu-doo, tee-lyu-doo, bee-dee-lee-dee-bee-lee-boo,

G7 C7 F

too-doo-dlee-doo-you-bup, dee-dlee-you-doo.

Методичне видання

ФОЛОМЄЄВА Наталія Аркадіївна

**Опанування вокально-виконавських
прийомів у класі естрадного співу**

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

*для здобувачів вищої освіти спеціальностей
014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та
025 Музичне мистецтво*

Комп'ютерний набір *Н.А.Фоломєєва*

Комп'ютерна верстка *С.П.Цьома*

Підп. до друку 26.04.2021

Формат 60x84/16. Гарнітура Bookman Old Style.

Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 3,49.

Ум. фарб.-відб. 3,49. Обл.-вид. арк. 2,89.

Тираж 100 пр. Вид. № 34.

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.