Державний вищий навчальний заклад

“Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”

Навчально-науковий інститут мистецтв

Кафедра виконавського мистецтва

**Рось З. П.**

**ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З РОЗВИТКУ**

**ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ СПІВАКІВ**

**Навчальний посібник з методичними рекомендаціями**

**Івано-Франківськ, 2019**

УДК 784 : 78. 087. 5

ББК 85. 314

Р 65

**Рось З. П. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків:** навчальнийпосібник з методичними рекомендаціями /Зоряна Петрівна Рось. – Івано-Франківськ : “СІМИК”, 2019. – с. 66.

**ORCID ID**

**https://orcid.org/0000-0002-5962-2790**

В даному посібнику основна увага зосереджена на найбільш важливих проблемах, які виникають під час опанування майбутніми естрадними співаками вокально-виконавською технікою, та рекомендаціях щодо їх вирішення. Матеріали, викладені у збірнику, основуються на результатах досліджень провідних науковців і практичних рекомендаціях вітчизняних методистів, які мають великий педагогічний досвід роботи і відомі своїми творчими здобутками. .

***Рецензенти***:

**Пірус В. С. –** професоркафедривиконавського мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ “Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, народний артист України.

**Беркій О. В. –** кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри джазу та популярної музики Львівської національної музичної академії імені М. В.  Лисенка .

*Друкується за рішенням Вченої ради Навчально-наукового інституту мистецтв* *ДВНЗ “Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника”. Протокол № 5 від 6 березня 2019 р.*

**Вступ**

Історія естрадного вокалу як самостійного напрямку музичного мистецтва досить молода. На сьогодні це – синтез культур багатьох народів, хоча її витоки прослідковуються в різних національних культурах. Естрадна музика в її різножанрових проявах є не тільки органічною приналежністю побуту, але і свого роду атрибутикою сучасного музичного мистецтва, що підтверджується результатами вивчених запитів і художньо-естетичних потреб сучасної молоді. Вокальне естрадне мистецтво, динаміка популярності якого постійно зростає, загальновизнане і надзвичайно поширене, що об’єднує різні форми вокального та інструментального виконавства. На теперішній час – це актуальне художнє явище в системі мистецтв, що охоплює різні сфери музичного виконавства: сольного (вокальне, інструментальне), ансамблевого (вокальні ансамблі, інструментальні ансамблі, вокально-інструментальні ансамблі, рок-групи), а також оркестрового (естрадні та джазові оркестри).

Музикознавці відзначають, що світова сучасна популярна музика стоїть на трьох китах – джаз, рок і етно. Але особливе місце у сучасній естрадній вокальній культурі займає джаз. Становлення і розвиток джазу відбувався в єдності африканської та європейської музичних традицій, які з’єдналися на грунті американської культури. Як вказує Дж. Л. Колліер, в перші півстоліття свого існування джаз швидко в стислій формі “освоїв” ті відносини між імпровізаційною усною народною і письмовою композиторською творчістю, які до цього склалися в європейській музиці [42]. Вокал в джазі можна вважати цілком природним явищем, оскільки саме з нього все і починалося (негритянські робітничі пісні; ринг-шаут; сонг-сермон або пісні-проповіді; пісні-гімни госпели і джюбілі сонгс, спірічуелси, блюзи тощо). Однозначного і чіткого визначення джазового вокалу не існує. Однак, в даний час можна назвати його деякі характерні стилістичні особливості, що вплинули на розвиток естрадної манери музикування: характерний вокальний тембр, естрадну манеру виконання, унікальні тональні якості, джазове фразування, особливості метро-ритмічних побудов (свінг), специфічну “атаку” звуку, імпровізацію тощо. Це сприяло створенню виконавських традицій, які торкнулись способів звуковидобування, інтонування, особливої метро-ритмічної організації, орнаментики тощо.

Оволодіння системою співочих засобів естрадного мистецтва – це один з шляхів в досягненні виконавського універсалізму. На сучасну манеру естрадного вокального виконавства великий вплив, як зазначалося вище, мали традиції афро-американського стилю спірічуелс з його характерною ритмікою, колективною імпровізацією, нетемперованими акордами, особливою емоційністю тощо, та блюзу, що вплинуло на становлення ліричного джазу. Сучасне мистецтво потребує від естрадного вокаліста володіння різними співочими манерами, вмінням знаходити відповідний стиль в процесі інтерпретації естрадного вокального твору. Але основне завдання сучасного естрадного виконавця – це пошук власної манери співу та збереження своєї вокальної та виконавської індивідуальності.

Специфіка естрадного вокального мистецтва вимагає від сучасного виконавця користуватися багатим арсеналом професійних засобів. Передусім, це оволодіння загальними професійними базовимивокальними навичками – академічними та фольклорними вокально-технічними прийомами, а також специфічними у джазово-естрадному виконавстві вібрато, гліссандо, фальцетом, шепотом, надривом, розвитком скет-вокалу, особливою ритмічною пульсацією – свінгом, навичками імпровізації тощо. А ще й такими артистичними якостями, як основами акторської майстерності, пластикою, вмінням працювати із звукопідсилюючою технікою тощо.

В музикознавчій і методичній літературі багато уваги приділяється різним питанням та вирішенню окремих проблем вокального виконавства й методики викладання естрадно-джазового співу. Зокрема, до техніки постановки голосу та фізіології цього процесу зверталися такі дослідники, як В. Антонюк [2, 3], А. Дмитрієв [22], Д. Євтушенко [30], Є. Кудрявцев [56], Д. Люш [60], А. Менабені [64], К. Плужніков [77] та ін.; методи та прийоми розвитку вокально-виконавських умінь у своїх працях представили І. Браудо [8], В. Карпось [39], В. Кірсанов [44], Г. Мурзай [71], Т. Пляченко [78], Т. Сіренко [89], О. Хижко [99] та ін.; теоретичні основи методики викладання вокалу подані в працях П. Буторіна [10], О. Крілля [41], Л. Манжоса [62], Н. Овчаренка [73], Т. Охомуш [75], Л. Романової [84], Т. Самаї [87], Ю. Юцевича [112] та ін. Особливу увагу привертають наукові праці з історії розвитку естрадно-джазового виконавства Дж. Коллієра [42], Ю. Кінуса [43], А. Коннікова [49], Л. Прохорової [82] та методичні рекомендації щодо естрадного вокального виконавства. Зокрема, обґрунтовано технологію та  організаційні основи естрадного вокального виконавства Н. Дрожжиною [24–27], А. Карягіною [40], В. Морозовим [68], В. Откидачем [74], С. Ріггсом [83] та ін. Мистецтво імпровізаціїзнайшло своє вирішення у фундаментальних педагогічних та психологічних дослідженнях вітчизняних та зарубіжних вчених А. Бабенкова [5], І. Бриля [9], Л. Глухова [17], В. Григорьєва [19], Ю. Маркіна [63], Н. Сродних [92], О. Степурка [95], Є. Шпаковської [109] та ін. Сьогодні виникають різноманітні підходи до розвитку естрадно-співацьких можливостей виконавців, накопичений практичний досвід щодо оволодіння співаками основами сценічного руху й акторської майстерності та підготовки концертного виступу (І. Богданов [6], Н. Дрожжина [28], В. Зайцев [35], Л. Красовська [52], Т. Цвєткова [102] та ін.), особливостей використання технічних засобів у процесі навчання і підготовки співака до публічного виступу (Н. Дрожжина [29], А. Карягіна [40], А. Нісбетт [72], В. Откидач [74] та ін.).

Отже, спеціальна література містить багато цінного матеріалу з питань фізіології та гігієни голосу, вокальної педагогіки, методики естрадно-джазового вокального навчання. Але поряд з цим недостатньо уваги надається аналізу конкретних педагогічних ситуацій з розглядом варіантів їх вирішення, що і становить ***мету*** рекомендацій даного навчально-методичного посібника.

Еволюція вокального мистецтва на естраді вимагає від співака точного й тонкого психологічного проникнення в емоційний та інтелектуальний зміст музичного твору. Тому він повинен уміти відтворити всі найтонші відтінки людських емоцій, оскільки специфіка естрадної драматургії передбачає глибоке занурення співака у внутрішні процеси “життя людського духу”. Втілюючи художній образ за мінімальний відрізок часу, естрадний виступ вимагає від виконавця величезної концентрації творчих зусиль. Співак на естраді повинен бути лідером, який здатний під час виступу підкорити собі глядачів; співбесідником, що спроможний примусити себе слухати. Саме майстерність впливати на зал, налагодити з аудиторією пряме спілкування – це ті специфічні уміння, які має застосовувати кожний сучасний естрадний виконавець. Немаловажну роль в цьому процесі відіграють знання та вільне володіння вокально-виконавськими технічними прийомами на рівні відпрацьованих вмінь і навичок, що гарантує співакові технічну виконавську свободу.

Майстерність і професіоналізм сучасного естрадного співака починає формуватися в період навчання, коли він опановує основи вокальної техніки. Тому робота над вокальною технікою вимагає від керівника відповідної професійної компетентності, а саме:

* знання особливостей голосового апарату й голосоутворення;
* дотримання гігієнічних вимог та охорону співацького голосу під час співу;
* урахування індивідуальних можливостей естрадних виконавців;
* розуміння механізмів та специфіки естрадно-джазового звукоутворення, ритміки, дикції, дихання тощо;
* обізнаність щодо прийомів ансамблевої звучності;
* володіння методикою роботи зі співацькими голосами естрадника та особливостями естрадно-джазового виконавства тощо.

Виконання сучасної естрадної вокальної музики має ряд особливостей, що відрізняє її від академічного мистецтва: ***по-перше***, естрадні твори, як відзначалося вище, часто стикаються з джазовою музикою, що допускає цілий ряд відхилень в галузі звукоутворення, ритму, зумовлює наявність імпровізацій тощо; ***по-друге***, велике значення має використання специфічних технічних прийомів звукоутворення, зокрема вміння працювати з мікрофоном як засобом для досягнення художньої мети, що передбачає нову акустичну якість та інше.

Одним із основних компонентів виступу сучасного естрадного співака на сцені є вміння володіти своїм тілом, здійснювати сценічні рухи, виконувати окремі хореографічні елементи, володіти основами акторської майстерності. Від правильного розуміння цих завдань і можливостей та органічного поєднання їх з вокалом багато в чому залежить повнота розкриття ідеї та образу твору.

Отже, якісний естрадний вокал – це професійний, розвинутий голос з необмеженою технічною виконавською свободою і подальшою його спроможністю проявити себе в різних музичних стилях, напрямках і манерах, зокрема класичній та народній, а також вміння на підсвідомому рівні співпрацювати з різноманітною звуковою технікою (мікрофоном, моніторами тощо). Вокаліст-виконавець повинен уміти вільно варіювати своїм предметом творчості. Передумовою такого вміння є теоретична й практична досконалість в обізнаності процесу звукоутворення кожної манери співу. Значну роль у формуванні навиків вільного варіювання голосом відіграє опанування вокальною технікою, а згодом – відтворення художнього тексту.

В даному посібнику основна увага була зосереджена на найбільш важливих проблемах, які виникають під час опанування майбутніми естрадними співаками вокально-виконавською технікою, та порадах щодо їх вирішення. Матеріали, викладені у збірнику, основуються на результатах досліджень провідних науковців і практичних рекомендаціях вітчизняних методистів, які відомі своїми здобутками та педагогічним досвідом роботи по даній спеціалізації.

1. **Основні форми роботи з розвитку вокальної техніки естрадно-джазових співаків**

Вокал можна розглядати як певний технологічний процес художнього співу. Студент, що бажає опанувати співацьку майстерність, має оволодіти вокальною технікою, тобто певними знаннями та специфічними прийомами вокального виконавства. Для розвитку вокальної техніки найефективнішими вважаються такі форми навчальної роботи, які в практиці застосовуються в комплексі:

• постійно вести індивідуальну роботу зі студентами над чистотою інтонування;

• виробляти навички плавного звуковедення (співу на “легато”);

• удосконалювати техніку вокального дихання;

• формувати навички співу “високих” звуків;

• управляти прийомами щодо виконання різних рівнів атаки звуку та заходами для досягнення його активності;

• виконувати вправи для формування приємного і милозвучного тембру голосу та постійно працювати над розвитком індивідуального тембрального забарвлення звучання;

•довільно керувати регістрами свого голосу та вирішувати проблеми перехідних звуків;

• визначати шляхи усунення носового тембру;

• відпрацьовувати чітку дикцію і правильну вимову слів;

• впроваджувати спів a’capрella (без супроводу) як шлях до швидкого засвоєння навичок якісного інтонування та виховання здатності самоконтролю;

• використовувати ансамблевий спів як засіб при формуванні “дисципліни голосу” естрадно-джазового співака в умовах роботи з різноманітними акустичними фонами;

• передбачати виконання спеціальних вправ в різних стилях сучасної музики, поєднуючи розвиток вокальної техніки з усвідомленням і сприйняттям різностильових особливостей вокального виконавства;

• вводити на заняттях з вокалу елементи імпровізації та ознайомлювати студентів з основами джазової імпровізації;

• проектувати введення в навчальний процес спеціальних дисциплін – “Основи акторської майстерності”, “Сценічний рух (хореографія)” тощо як необхідних компонентів у підготовці естрадного співака;

• проводити заняття, постійно використовуючи мікрофон та звукопідсилюючу апаратуру;

• здійснювати активну концертну діяльність тощо.

Вокальні педагоги наголошують на важливості методичних засад академічного звуковидобування як базового, що саме академічна манера здатна сприяти формуванню правильних основ співу. Володіючи загальними базовими основами вокальної техніки, голос співака (без шкоди для себе) відповість на будь-який творчий імпульс, оскільки саме при академічній манері, яка ґрунтується на резонансній теорії, напрацьовуються захисні механізми голосу. Професійно поставлений академічний голос позбавить зв’язки від перенапруження і водночас надасть необхідну працездатність без зриву голосу.

Однак естрадний спів має свої особливості, які легко ідентифікуються слуховим аналізатором, і жодна технологія академічного співу не може сповна застосовуватися неакадемічними вокалістами. “Естрадний вокал складається з багатьох пісенних напрямів, поєднуючи всю палітру вокального мистецтва, і різниться від академічного відкритішим та природнішим звуком. Однак співацькі навички, правильна позиція та опора звука так само необхідні, як і в академічному співі” [74, с. 36]. Спів – це робота не тільки зв’язок. Голосовий апарат працює як єдине взаємопов’язане ціле. Загальне розуміння процесу фонації дозволяє вільно змінювати тембр, подачу звуку не тільки в  межах академічного вокалу, але і  рок-вокалу, й естрадно-джазового співу.

Таким чином, існують загальні базові основи вокальної техніки як для академічного, так і для естрадно-джазового виконавця, аналізу яких і буде присвячений наступний розділ посібника.

1. **Методичні рекомендації щодо розвитку загальних базових** **основ вокальної техніки естрадно-джазових співаків**

(***Досягнення чистоти інтонування. Спів на “легато”. Спів високих звуків. Техніка вокального дихання. Атака звуку у вокальних фразах.*** ***Формування чіткої дикції та правильна вимова слів.)***

Методика навчання співу – це сукупність систематизованих прийомів і способів керування співацьким навчанням, послідовне засвоєння яких забезпечує формування у студентів навичок відповідної вокальної техніки, здатної гарантувати розвиток комплексу акустичних якостей голосу, витривалості та невтомності голосового апарату. Підготовка фахівця передбачає використання таких методів навчання, що забезпечують досягнення визначеного рівня володіння вокальною технікою в передбачений навчальним планом термін [71, с. 87].

Практично неможливо дати опис усіх вокально-технічних методів та прийомів співацького навчання через їх величезну кількість, але здійснити їх класифікацію, що об’єднує їх в окремі групи, цілком реально. На основі наукових досліджень Л. Дмитрієва, В. Морозова, Р. Юссона та ін. визначено, що в педагогічній практиці, на думку Г. Мурзай, найбільш поширені п’ять основних груп спеціальних методів:

1. Методи, які безпосередньо формують у вихованців м’язові установки або рухи, під впливом яких регулюється процес голосоутворення – корекція форми рота та положення гортані, вплив на характер артикуляції голосних та дикцію, дихальні установки (вдих, видих, опірність дихання) та рухи тощо.
2. Методи, які впливають на тембр голосу шляхом зміни забарвлення голосних у необхідному спрямуванні, тобто фонетичні методи.
3. Методи фіксації внутрішніх відчуттів, що змінюються за умови застосування різних типів вокальної техніки.
4. Методи, які використовують внутрішні вокальні накази та емоційні стани, пов’язані з уявленнями про відповідні почуття або настрої. Використання методів цієї групи супроводжується, як правило, відповідною мімікою, жестикуляцією, зміною положення тіла, найрізноманітнішими рухами тощо.
5. Методи слухового впливу, сутність яких полягає у встановленні та посиленні зворотних зв’язків між органом слуху й гортанню – вплив звукових прикладів-зразків тощо [71, с. 88-89].

Але наскільки б різноманітними не були методи, існують загальні принципи виховання співаків, яких зобов’язаний дотримуватися кожен педагог, який хоче досягнути успіху. Це три основні принципи розвитку співака та його голосу:

– поступовість і послідовність;

* єдність художнього та технічного розвитку;
* індивідуальний підхід.

Ці принципи мають загальнофізіологічне обґрунтування і тому повинні застосовуватися незалежно від методу педагога [51].

Таким чином, згідно з представленими групами спеціальних методів щодо розвитку вокальної техніки та перерахованими вище формами навчальної роботи з розвитку вокальної техніки естрадно-джазових співаків, до загальних базових основ вокально-технічної підготовки майбутніх виконавців всіх вокальних напрямків, не торкаючись проблем жанрової специфіки, можна віднести:

– чистоту інтонування;

* спів на “легато”;
* спів “високих” звуків;

– володіння технікою вокального дихання;

* вміння керувати атакою звуку у вокальних фразах;
* роботу над чіткістю вокальної дикції та правильною вимовою слів тощо.

 Коротко зупинемось на цих базових напрямках роботи у вокальному класі.

1. ***Досягнення чистоти інтонування.***

Найважливішим моментом у різноманітних досягненнях вокальної техніки співака, базою, на якій будується його технічна зрілість, є чистота інтонації. Інтонація – це чітке відтворення висоти звука, що є однією з найголовніших умов вокального виконання й гарного звучання. Чистота співу – це точне і чисте інтонування. Першою вимогою викладача в роботі над цією навичкою є вміння відрізнити чисте звучання від фальшивого.

Орган, який керує і контролює інтонаційну точність, є слух вокаліста. В. Морозов писав: “Вокальний слух – це перш за все не тільки слух, а складне музично-вокальне почуття, засноване на взаємодії слухових, м’язових, зорових, тактильних та деяких інших видах чутливості. Сутність вокального слуху в умінні усвідомити принцип звуковидобування …” [68]. У співочій практиці вживається термін “вокальний слух”, і це поняття більш широке, ніж музичний слух. Вокальний слух сприяє розрізненню в голосах різних відтінків, нюансів, фарб і можливості визначати, яким рухом м’язових груп викликається та чи інша зміна в звуковому забарвленні. Вокальний слух має пряме відношення до сприйняття співочого голосу та до його відтворення. Слух вокаліста – це комплекс психічних та інтелектуальних здібностей сприймати, осмислювати і відтворювати багатозначні звукові враження, орієнтуючись на висотні й ладові співвідношення звуків, темброву належність, метроритмічну організованість, ритмічні послідовності й комбінації, динамічні відтінки та їх розвиток, гармонічні засоби та процеси, структуру творів музичного мистецтва, а також здатність зберігати у своїй свідомості музичну інформацію, необхідну для професійної діяльності. Слух так само, як і голос вокаліста, слід виховувати. Професійний слух музиканта-вокаліста – це комплекс надзвичайно важливих для вокаліста багатьох властивостей, що містить у собі:

– слух інтонаційно-ладовий;

– інтервальний;

– гармонічний;

– ритмічний;

– поліфонічний;

– внутрішній;

– музичну пам’ять.

Робота над розвитком навички чистого інтонування тісно пов’язана із вихованням і розвитком слухових навичок. Точна інтонація залежить:

1. Від фізичного стану співака: загальна перевтома, хворе горло, хвороба гортані, голосових зв’язок.

2. Від слухових даних співака.

3. Від уміння володіти диханням, звукоутворенням, дикцією, а також від співочої постави.

4. Від захоплення співаків виконання того чи іншого твору. Якщо студенту сподобалась пісня, він співає її із задоволенням, то виникає такий етап творчої активності, підтягнутості, який теж сприяє чистому інтонуванню. Однак один тільки інтерес до пісні не може повністю визначити чистоту інтонації строго під час виконання.

5. Від зручності виконання вокального твору. Пісня повинна бути комфортною для її виконання за діапазоном і мелодичними ходам.

Труднощі в інтонації можуть виникнути при незручному голосоведенні: великі інтервальні стрибки, часті секунди, хроматизм [11].

Досягнути гарних якісних результатів у роботі над чистотою інтонації допомагають наступні прийоми:

***Пропозиція 1* –** транспонування важких місць у зручнішу тональність;

***Пропозиція 2* –** спів окремих складів по нотам, що допомагає у подоланні інтонаційних труднощів;

***Пропозиція 3* –** домогтися якісної інтонації допомагає спів без супроводу, який є також одним із головних засобів розвитку у вихованні вокального слуху та голосу;

***Пропозиція 4* –** співати mormorando (закритим ротом) окремі вправи, пісні, склади, які інтонаційно наслідують мелодію, що виконується на інструменті; такі вправи треба співати повільно, щоб студент звикав до чистого інтонування;

***Пропозиція 5* –** чистота інтонування легше досягається на “тихому” звучанні: при “тихому” звучанні співаку легше слухати себе, краще почути фортепіано або фонограму, легше “підбудовувати” свій голос під акустичний фон; виконавцю необхідно зосередитися на слуханні свого голосу, оскільки співаючи голосно, важко відчути фальшивість власного співу тощо.

Фальшива інтонація відображається по-різному: іноді це – підвищення, іноді – пониження інтонації. Породжують її самі різні причини. Наприклад, мляве або переобтяжене дихання, неправильне формування звуку, його низька позиція. Причиною фальшивого співу може бути також фізична слабкість, перевтома, мутація тощо. Тому перш за все необхідно з’ясувати причини фальшивої інтонації. Для усунення цього вкрай неприємного недоліку потрібно:

***Пропозиція 6* –** розвивати загальну музичність, музичний слух, виховувати внутрішній слух, розвивати навички самоконтролю;

***Пропозиція 7 –*** спочатку виконаннявправ слід проводити з постійним супроводом інструменту, потім чергувати спів з супроводом й без нього і врешті-решт зовсім зняти супровід. Такий прийом підвищуватиме відчуття відповідальності та самоконтроль співаків;

***Пропозиція 8 –*** для виправлення хибної інтонації корисно співати вправи на стаккато у нешвидкому темпі.

“Фальшивість” може бути обумовлена складністю вокальної партії. Це виявляється у тому, що виконавець на тих самих звуках в одних музичних епізодах не фальшивить, а в інших – навпаки. У таких випадках:

***Пропозиція 9* –** проаналізувати, чим відрізняється один музичний матеріал від іншого, знайти проміжні, “полегшені” його варіанти за рівнем складності, на основі яких опрацьовувати вокальну технику.

Але “фальшивість” може бути пов’язана і з неправильним вокальним диханням та відтворенням звуку, про що буде йтися нижче.

Відомий український хоровий диригент і педагог К. Пігров відзначав: “Чистота в інтонуванні повинна стати бажанням чистоти в житті взагалі… чисте повітря – хочеш надихатися, чиста вода – хочеш напитися, чиста людина – хочеш наговоритися, чистий спів – хочеш наслухатися” [76, 28].

***2) Спів на “легато”.***

 Зв’язаний спів, або кантилена (неперервний звук), досягається тільки тоді, коли всі виспівувані звуки з’єднуються між собою в один потік.  Виконання “зв’язаного”, плавного співу, коли один звук м’яко, непомітно переходить в інший між звуками однієї динаміки (спів на “легато”) під силу лише професійним співакам. Співакам-початківцям для досягнення гарного легато необхідно:

***Пропозиція 1 –*** домагатися бездоганного звучання, яке створюється завдяки рівності голосних у поєднанні з чіткою вимовою приголосних, а також завдяки гарній артикуляції складів і слів;

***Пропозиція 2* –** найпростіші з’єднання – це  спів **з поступовим розміщенням звуків:** спочатку на одному голосному звуці 2-5 ступенів мажорної гами, а засвоївши їх, перейти до співу всієї гами, яку  необхідно співати знизу вгору та згори вниз з назвами нот або на вибраних голосних;

***Пропозиція 3* –** на початкових етапах корисніше співати гаму згори вниз у повільному темпі, особливу увагу приділяючи першому нижньому звуку, який береться у високій позиції;

***Пропозиція 4* –** гама, яка є незамінним засобом для вироблення кантилени, дихання, згладжування регістрів, рухливості голосу, розвитку співочого діапазону, виконується переважно на одному диханні, але на початку можна диханням розділити нижній та верхній тетрахорди;

***Пропозиція 5 –*** при співі кантилени необхідно домагатися виконання звуків в одній позиції, щоб практично нічого в роботі гортані не мінялося; це надає звучанню стабільності, надійності та стійкості.

***Пропозиція 6* –** звуки мелодії, що виконуються легато, можна проспівати різною динамікою, яка розподіляється на всю музичну фразу і тренувати це на одному звуці, але перший звук у музичній фразі завжди починати тихіше;

***Пропозиція 7* –** співати логічно вибудовуючи музичну фразу, а не “сукупність звуків” у фразі. На практиці зустрічаються випадки, коли професіонали-співаки не вміють фразувати: замість музичної фрази звучить комплекс “чудово поставлених звуків”.

1. ***Спів високих звуків.***

Не існує “об’єктивно” високих звуків: для кожного співака вони виявляються відповідно до діапазону голосу. Таким чином, високі звуки, які важкі для виконання, – це ті, що знаходяться достатньо далеко вгорі від примарної зони – зони “природних звуків” співака.

Робота над “високими нотами” важлива ще й тому, що у процесі навчання діапазон голосу можна розширювати вгору, поступово оволодіваючи навичками співу високих звуків. Тому для оволодіння співу високих звуків необхідно пам’ятати:

***Пропозиція 1* –** основне правило, яке необхідно виконувати, – ніколи не можна співати високі звуки окремо.

***Пропозиція 2* –** завжди починати із “зручних” звуків і поступово переходити до верхніх;

***Пропозиція 3*  –** залишатися в тій же вокальній позиції і “в тих же м’язових відчуттях”, що й у середніх частинах діапазону;

***Пропозиція 4***  – ні в якому разі не “допомагати” собі підніманням голови, тиском на горло, лементом тощо;

***Пропозиція 5***  – співати на “повному диханні”;

***Пропозиція 6* –** дотримуватися динаміки відповідно до логіки музичної фрази, до складу якої входить високий звук;

***Пропозиція 7* –** можна допомагати собі “легким вібрато”, що дозволяє запобігти лементу.

1. ***Техніка вокального дихання.***

Розглядаючи питання дихання в утворенні співочого звуку, перш за все слід відзначити, що робота дихального апарату під час мовної і співочої фонації тісно пов’язана з роботою гортані та артикуляційного апарату, і тому ізольований розгляд роботи дихального апарату в співі в значній мірі умовний.

Як зазначалося вище, голосовий апарат працює як єдине взаємопов’язане ціле. Всі його основні частини: дихання, гортань і артикуляційний апарат – в процесі здійснення вокальної функції взаємновпливають одна на одну. Функція гортані і функція дихання в процесі звукоутворення настільки тісно пов’язані між собою, що неможливо розглядати одну з них без врахування другої, бо говорячи про роботу дихання в співі, слід при цьому мати на увазі і роботу гортані. В коливанні голосових зв’язок під час утворення звуку бере участь дихальний потік. Тому, в процесі постановки голосу м’язи, що беруть участь в диханні, знайдуть необхідні взаємовідношення між собою в забезпечені тих нових вимог, які висуває співоча робота гортані й артикуляційних органів, а дихання гнучко до них пристосовується. Поступово виробляються необхідні рефлекси, співоча фонація починає функціонувати гнучко, просто й легко, як мова. Отже, співак шукає і знаходить той характер вдиху і видиху, котрий забезпечує йому довгу, голосну і високоякісну співочу фонацію для передачі емоційно-смислового характеру вокальних творів різних стилів, а дихання, йдучи за звуком, гнучко пристосовується до виконання цих звукових завдань.

В методичній літературі розглядають слідуючі типи співочого дихання:

* ***дихання ключичне або грудне*** (клавікулярне, верхнєгрудне), де піднімається трудно клітка, втягується живіт, інколи легко піднімаються плечі і ключиці, а діафрагма під час вдиху майже не бере участі;
* ***нижне грудне*** – не є самостійним типом, але при цьому обов’язково включається в роботу діафрагма;
* ***черевне*** ***або діафрагматичне дихання*** (абдомінальне) – при вдиху грудна клітина нерухома, працює діафрагма і черевна порожнина;
* ***нижньореберно-діафрагматичне або змішане*** ***дихання*** (костоабдомінальне, грудодіафрагматичне) – найбільш поширений тип дихання, яким користується більшість співаків. При ньому грудна клітина, діафрагма і черевна порожнина активно включаються в роботу. Це дихання може здійснюватися з перевагою включення грудей (нижньогрудне дихання) або з більшою участю живота. Черевне дихання зазвичай характерне для чоловіків, а жінки частіше дихають діафрагмою. Хоча бувають і винятки.

Наукові дослідження показують, що чистих типів дихання в співі не існує, і всі співаки користуються змішаним типом дихання з більш чи меншим включенням в роботу тієї чи іншої частини дихального апарату. Ці типи дихання в чистому вигляді були б нераціональні для співочого звукоутворення з точки зору найкращого використання дихального апарату. Із цих досліджень випливає, що питання про типи дихання в значній мірі умовне.

Сучасна педагогічна практика показує, що можливо досягти гарного професійного звучання при любому із названих типів дихання. В організації співочої позиції треба взагалі виходити із якості звукоутворення, а вже потім до визначення типу дихання, а не навпаки. Отже, якщо голосоутворення задовільне, не слід руйнувати ту складну систему рефлексів, якими воно досягається. Тому:

***Пропозиція 1*** – якщо співак дихає високим типом дихання навіть при участі верхньої частини грудної клітки і у нього хороша манера звукоутворення, голос звучить професійно, то не слід переучувати його в сторону більш низького грудодіафрагматичного дихання. Всяке переучування – це повна заміна всіх співочих рефлексів, це формування нової системи навичок, що є важким завданням для нервової системи співака;

***Пропозиція 2*** –  і навпаки, якщо студент дихає в межах грудо-діафрагматичного дихання, навряд чи є смисл вчити його якого-небудь особливому типу вдиху з метою покращення голосоутворення. При правильному тренуванні на цьому типі дихання в співі може бути досягнена висока ступінь професіоналізму в голосоутворенні;

***Пропозиція 3*** – не слід передавати студенту ті дихальні відчуття, що стосуються співочого процесу. Ці відчуття як і інші (резонаторні, вібраційні) завжди індивідуальні і не співпадають у різних співаків;

***Пропозиція 4*** – при дефектному звукоутворенні в поєднанні з нераціональним типом дихання необхідно на нього звернути увагу, так як можливо, саме в цій ланці криється причина невдалої побудови звуку.

Не стільки важливим являється тип вдиху, скільки його організація. У всіх вокальних школах всіх часів говориться про необхідність підготовки дихання для звукоутворення, про правильну атаку звуку і збереження дихання під час співу. Із цього можна визначити, що першочерговим для хорошого звукоутворення є організація вдиху.

Існуюча практика визначила загальновідомі правила користування диханням в співі, виконання яких є обов’язковим для хорошої організації співочого голосу. Серед них основні:

***Пропозиція 5 –*** співочий вдих здійснюється безшумно, достатньо глибоко, з  відчуттям напівпозіхання;

***Пропозиція 6*** – не починати звук без достатньої дихальної підтримки. Для цього після помітного вдиху слід зробити коротку затримку дихання, зафіксувати її, зберігаючи це відчуття якомога довше;

***Пропозиція 7*** – не “перебирати” дихання, так як при переборі тяжко правильно організувати добру атаку звуку і плавне голосоведення;

***Пропозиція 8 –*** одним з методів впливу на диханняє спів “на опорі”, що піддається свідомому контролю. Після затримки дихання починається фонація, під час якої позиція вдиху фіксується: на цій затримці вдихального стану і треба атакувати звук, користуючись тим видом атаки, котрий в даному випадку найбільш доцільний. Ту координацію, що виникла при такій атаці, треба зберігати на протязі наступного звучання;

***Пропозиція 9 –*** відчуття опори, яке виникає під час активного вдиху, супроводжується рефлекторним зниженням гортані, що утворюється під час співу, сприяючи збереженню вокальної техніки з досить високим імпедансом (активним опором);

***Пропозиція 10*** – треба плавно подавати дихання, не ослаблювали його і не виштовхувати, щоб не порушити знайденої координації;

***Пропозиція 11*** – дихання у фразі треба розподіляти так, щоб весь звук весь час добре підтримувався диханням і в кінці фрази його було б достатньо. А звідси загальне правило – щоб дихання вистачало до кінця фрази;

***Пропозиція 12*** – після закінчення співу фрази, надлишок дихання корисно видохнути перш ніж розпочати новий вдих.

Щодо зміни дихання – необхідно виховувати вміння брати дихання тільки там, де це необхідно. Вона багато в чому визначається будовою музичної фрази і тому треба знати, що:

***Пропозиція 13 –*** зміна дихання відбувається в кінці фрази, у момент паузи, після витриманого звуку, при точній секвенції або варіаційному повторенні мелодичного малюнка;

***Пропозиція 14 –*** не рекомендується брати дихання після ввідного тону, після допоміжних звуків, у момент затримки тощо;

***Пропозиція 15 –*** ніколи не слід укорочувати або обривати ноту, що передує вдиху, а також скорочувати останню долю такту;

***Пропозиція 16 –*** наступний звук після взяття вдиху необхідно починати тихіше, ніж попередній, що дозволить природніше продовжувати мелодичний рух тощо.

Треба ще пам’ятати, що на дихальну функцію також впливають емоційний та психологічний стан співака.

1. ***Атака звуку******у вокальних фразах.***

Активність звуку (“атака звуку”) обумовлена характером твору, що виконується. Атака звуку – це момент і спосіб утворення звуку якогось інструменту або голосу людини. Атака звуку – це засіб, яким починається звук, яка характеризує активність цього процесу. Під час співу видих може бути більш-менш енергійним; під тиском повітря зв’язки починають розмикатися і стулятися. Існують ***три види атаки***: тверда, придихова і м’яка.

При ***твердій*** атаці зв’язки змикаються щільно, опираючись ущільненому повітрю. Звук при цьому твердий, яскравий, енергійний, різкий. У розмовній мові твердій атаці відповідає голосна розмова і крик.

***Придихальна*** атака виникає тоді, коли голосові зв’язки змикаються на вже витікаючому струмені повітря і залишаються нещільно зімкнені протягом усього звуковидобування т.б. неповне змикання зв’язок. При цьому разом із голосною чується призвук “**х**”. На придихальній атаці відбувається підвищена витрата повітря, часто неточні попадання в ноти, втрачається яскравість звуку. У розмовній мові придихальній атаці відповідає приглушений звук, шепіт. Вона часто застосовується і в естрадному співі, проте неправильне її використання, особлитво співаками-початківцями, приводить до виникнення хрипу.

***М’яка*** атака займає проміжне положення між першими двома. Вона виникає при одночасному змиканні голосових зв’язок і початком видиху, тобто співпадають змикання та видих. При м’якійатаці спостерігається менша щільність змикання. Цей вид атаки забезпечує найкращі вокальні можливості голосовим зв’язкам: голос стає м’яким, багатим обертонами і менше втомлюється.

Співаку-початківцю  не доцільно застосовувати предихальну атаку, а вчитися користуватися як м’якою, так і твердою атаками. Для досягнення цього бажано:

***Пропозиція 1*** – для досягнення твердої атаки варто співати музичну фразу на складах, що починаються з приголосних, наприклад “**па**” (“**пу**”, “**по**” і т. п.), “**ба**”, “**ді**”, “**та**”, “**ка**”;

***Пропозиція 2* –** для досягнення м’якої атаки варто співати музичну фразу без приголосних, на “**а**”, “**і**”, “**о**”, “**у**”;

***Пропозиція 3* –** посилювати динаміку звуку не тиском на горло, а “відкриванням” рота (типу позіхання) і напругою м’язів пресу, ніби “підштовхуючи” звук знизу;

***Пропозиція 4* –** перший звук співається на м’якій або твердій атаці відповідно до логіки музичної фрази і, що є важливим для техніки виконання, з урахуванням закономірностей вокального звукоутворення.

Щодо логіки музичної фрази потрібно пам’ятати, що:

***Пропозиція 5* –** початкові звуки у музичній фразі переважно виконуються на меншій динаміці (тихіше) і потім динамічно розвиваються;

***Пропозиція 6* –** поступово збільшуючи динаміку до максимуму необхідно слідкувати, щоб не переходити на лемент і тому краще це тренувати на одному звуці;

***Пропозиція 7* –** при виконанні рекомендації 5 варто використовувати природне вібрато, оскільки воно сприяє м’якості голосу і вібрато на лементі зробити практично неможливо.

Щодо технічної сторони, то вона багато в чому відповідає останньому твердженню. Якщо перший звук “беруть” голосно й активно, отримують його часто фальшивим з таким же фальшивим співом усієї фрази: настроювання на звук полегшується при тихому співі, як пропонувалося вище. Тому рекомендується:

***Пропозиція 8* –** взяти затриманий вдих, настроїтися на звук (уявити, як він повинен звучати) і почати з тихого звучання;

***Пропозиція 9* –** у педагогічних цілях необхідно затриматися на першому звуці, досягаючи відповідної якості звучання, а вже після цього переходити на інші звуки музичної фрази;

Активність звуку (“атака звуку”) обумовлена характером твору, що виконується. Атака звуку – це засіб, яким починається звук.

У співаків-початківців часто спостерігається недостатня активність звуку в експресивних за характером творах і надмірно активна – у ліричних; а в цілому –“універсальний”, середній варіант: вчитися користуватися і м’якою, і твердою атаками.

Млявий звук часто залежить від поганого дихання, від відсутності у співаків розвиненої виконавської волі, від боязкості і загальної млявості характеру, від недостатньої цілеспрямованості тощо. Якщо млявий звук і “під’їзди” відбуваються унаслідок недостатньої активності дихання, рекомендується застосовувати:

***Пропозиція 10* –** тверду атаку;

***Пропозиція 11 –*** спів вправ на стаккато, а потім поперемінно з легато;

***Пропозиція 12 –*** спів творів в швидкому темпі і з гострою ритмікою;

***Пропозиція 13 –*** активізацію слуху і уваги;

***Пропозиція 14 –*** для активізації губ можна давати вправи на склади, в яких беруть участь губні приголосні, наприклад: **ба, бе, бі, бо, бу, ма, ме, мі, мо, му** – так, щоб губи міцно стулялися на приголосних “**б**” і “**м**”. Відштовхнувшись від них, як від трампліну, слід миттєво переходити на голосні.

Під час співу видих може бути більш-менш енергійним; під тиском повітря зв’язки починають розмикатися і стулятися.

1. ***Формування чіткої дикції та правильна вимова слів.***

Одним з важливих напрямків підготовки співака є формування гарної дикції та робота над вдосконаленням артикуляційного апарату вокаліста. У сфері вокального виконавства слово і бездоганна дикція мають особливе значення. Формування звуку у вокальному мистецтві називається вокальною технікою, формування слова – дикцією. Дикція розвивається на основі правильної артикуляції і безпосередньо пов’язана з роботою артикуляційного апарату**.** Співоча артикуляція активніша мовної, так як при мовній вимові працюють зовнішні артикуляційні органи (губи, нижня щелепа, язик), а при співочому – ще й внутрішні (ротова порожнина, гортань, м’яке піднебіння та ін.)*.* Гарна дикція є ознакою високої співочої культури. Від того, як донесено до слухача слово, багато в чому залежить виразність співу, його художні вартості. Тому у вокальних методиках особливої актуальності набувають питання, пов’язані з розвитком дикції. Потрібно однаковою мірою володіти як належною звуковою палітрою свого голосу, так і художньою виразністю слова. Подібно орфографії в письменності, у культурі живої мови існують закони правильної вимови – орфоепія. Артисти драми й естради приділяють цьому питанню належну увагу. Чітка та доступна передача літературного тексту в естрадній манері виконання – одна з основних умов якісного відтворення художнього образу. Саме в естрадних піснях частіше зустрічаються важкі для виспівування літературні фрази, що вимагають стрімкої зміни дихання. З цієї причини в естрадному вокалі на відміну від академічного значно більшого значення набуває виразна дикція, оскільки слова є однією з важливих складових виконуваного естрадного вокального твору.

Як вважає А. Б. Дмитрієв, “артикуляційний апарат у  співака завжди має бути вільним (гортань, рот і губи повинні бути розслабленими й активними). Крім того, “... м’яке піднебіння в співі має бути в усіх випадках піднято, але міра його підняття повинна визначатися відповідно до індивідуальності учня” [40, с. 200].

Основні вимоги до роботи артикуляційного апарату – природність і активність, і тому невід’ємними умовами його звільнення є:

***Пропозиція 1 –*** не займатися до втоми, яка викликає нові затиски як в диханні, так і в артикуляції;

***Пропозиція 2 –*** вимовляти слова легко, без напруги, але в той же час чітко;

***Пропозиція 3 –*** звертати увагу на чітку вимову закінчень у словах, що покращує дикцію.

При співочому голосоутворенні робота артикуляційного апарату активізується у багато разів. При співі апарат співака вирішує одночасно два завдання: з одного боку, він працює, як мовний апарат, забезпечуючи необхідну фонетичну ясність звуків мови, а з іншого боку – як музичний інструмент. В одночасному виконанні цих двох завдань – гарної співочої кантилени і відмінної дикції – полягає один із найпотаємніших секретів вокальної майстерності.

Формування гарної дикції ґрунтується на правильно організованій роботі над вимовою голосних і приголосних. У мові смислову роль виконують приголосні, тому не зовсім точна вимова голосних мало впливає на розуміння слів. Співоча дикція на відміну від звичайної мови залежить від формування голосних. Приголосні в співі й в мовленні формуються майже однаково, але в співі вимовляються чіткіше і легше. У співі тривалість голосних, яким відповідає одна або навіть кілька нот визначеної тривалості й висоти, зростає в кілька разів, і найменша неточність стає помітна і негативно впливає на чіткість дикції. Це зобов’язує виконавця чітко і твердо вимовляти приголосні, а голосні належним чином проспівувати, тому що на них побудована вся мелодична лінія. Отже, дикція залежить насамперед від правильності вимови приголосних, які отримують повне звучання лише в сполученні з голосними.

Робота над ***голосними*** – це робота над якістю звучання, яка допомагає досягти чистої вимови в поєднанні з повноцінним співочим звучанням. Проголошення співочих голосних відрізняється від мовних. У співі при максимально спокійній вільній гортані, ротова порожнина формує голосні, що збільшує значення чіткої роботи ротової порожнини та її роль у формуванні вокальної дикції. Голосні – це “носії” вокального звуку, вони займають майже всю тривалість вокального звучання. Приголосні максимально коротшають, вимовляються гранично чітко і ясно. В цьому криється один із секретів кантилени. Голосні ніби оболонка, в яку “одягається” співочий звук і тому виховання співочого голосу починається з роботи над формуванням вокальних голосних. На цих звуках виробляються всі основні вокальні якості голосу. Від правильного формування вокальних голосних залежить художня цінність співочого голосу.

Специфіка вимови голосних у співі полягає в їх єдиній округлій манері формування. Це необхідно для забезпечення тембральної рівності звучання. Вирівнювання голосних досягається шляхом перенесення правильної вокальної позиції з однієї голосної на іншу за умови плавності перебудови артикуляційних укладів голосних. Округлення голосних здійснюється за рахунок прикриття звуку. З точки зору роботи артикуляційного апарату, забарвлення голосного звуку пов’язане з формою та обсягом ротової порожнини.

Якщо в академічній вокальній школі спів відбувається на голосних звуках, які звучать наповнено та благородно, то в естрадно-джазовому вокалі виконання може здійснюватись як на голосних, так і на приголосних звуках. Вимова ***приголосних*** вимагає підвищеної активності мовного апарату. Вона має бути чіткою, короткою і виразною. Від не чіткої і неточної вимови приголосних губиться виразність слова, зміст виконуваного твору і якість звучання голосу. У співі через велику довжину голосних роль приголосних у багато разів зростає. Вокалізуються не тільки голосні, але і більшість приголосних, а деякі (дзвінкі) мають навіть ясно виражену висоту основного тону. Тому:

***Пропозиція 4 –*** неправильний розподіл тривалості звучання приголосних порушує кантилену;

***Пропозиція 5 –*** не рекомендується перебільшувати або посилювати приголосні;

***Пропозиція 6 –*** вимовляючи слово, співак повинний зв’язувати приголосні з наступною голосною і виспівувати саме її, бо на приголосних переривається плавне звучання мелодії, замикається звукова лінія;

***Пропозиція 7 –*** оскільки мелодія визначається тільки голосними звуками, приголосні, що зв’язують їх, повинні виговорюватися на частку секунди раніше і, не порушуючи ритм, переходити (зв’язуватися) в голосну;

***Пропозиція 8 –*** кінцевий приголосний завжди потребує дуже чіткої вимови; тому на кінці кожного складу треба залишати голосну і в цей момент одночасно знімати звук;

Дикція одночасно активізує подачу звуку і впливає на його якість. В свою чергу вироблення бездоганної дикції досягається в умовах високої резонаторної установки. Тому необхідно пам’ятати, що:

***Пропозиція 9 –*** ясність дикції значною мірою залежить від високої позиції звуку, при якій складність з’єднання голосних із приголосними помітно полегшується.

Важливим фактором у роботі над дикцією є правильне співвідношення наголошених та ненаголошених складів, а також акцентування слів, що мають першорядне значення. Тому:

***Пропозиція 10 –*** не можна підкреслювати закінчень слів та їхнє виділення під час співу, що спричиняє перенесення логічних акцентів на ті елементи, де їх не повинно бути;

***Пропозиція 11 –*** не можна робити акценти однакової сили на всіх словах вокально-музичної фрази або виділяти яке-небудь випадкове слово, що перешкодить правильному донесенню до слухачів основного змісту твору.

Отже, основне правило дикції в співі – швидке і чітке формування приголосних і максимальна протяжність голосних через активну роботу мускулатури артикуляційного апарату, щічних і губних м’язів та кінчика язика. Необхідно працювати над еластичністю й рухливістю нижньої щелепи, а з нею – і під’язикової кістки гортані тощо.

В цьому розділі було озвучено далеко не всі, але найбільш важливі напрямки навчальної роботи щодо розвитку загальних базових основ вокальної техніки співаків, а також ?…..проблеми, які найчастіше виникають під час опанування майбутніми естрадними співаками вокально-виконавською технікою, та поради щодо їх вирішення.

**3. Формування і розвиток тембрального забарвлення**

**голосу.**

**(*Резонатори та їх типи. Довільне керування співочими регістрами та вирішення проблеми перехідних звуків. Заходи по виправленню деяких вокально-технічних недоліків: зняття*** ***форсованого звучання, горлової напруги, зайвого вібрато та шляхи усунення носового тембру.)***

Співочий голос відрізняється від розмовної не тільки діапазоном і силою, але і тембром, тобто більш багатим забарвленням голосу.

Суть методів цієї групи полягає не на безпосередні дії щодо формування м’язових установок, а у впливі на тонус гортані та настроюванні ротоглоткового каналу через зміну забарвлення та акустичних властивостей звуку, між якими існують залежності і відповідності.

Як описує Л. О. Красовська, під час навчання естрадного співу застосовуються такі прийоми, як:

1. Розщеплення – до чистого звука долучають незначну частку іншого звука, не музичного, тобто шум, “хрип”.

2. Драйв – один з найважливіших прийом у рок-вокалістів – розщеплення (підвиди: рев, хрипкий голос, гроулінг та ін.).

3. Субтон – спів з придихом, іноді майже “на шепоті”.

4. Обертоновий спів – горловий спів.

5. Глісандо, або “слайд” – плавний перехід з ноти на ноту.

6. Фальцет – спів без опори – здійснюється головним резонатором. Розширює діапазон до високих нот.

7. Йодаль – різкий перехід від співу на опорі на фальцет. Цей прийом відомий як “тірольський спів”.

8. Штробас – це низькі ноти, які звучать специфічно – одним грудним резонатором. Є найнижчим вокальним регістром, під час якого сам звук створюється за допомогою повітря, що проходить через розслаблену голосову щілину, яка ніби “вільно коливається” [54, с. 102].

1. ***Резонатори та їх типи.***

Тембральні якості голосу пов’язані з так названими “резонаторами”.

Мова – це озвучений видих. Повітря проходить через гортань, примушуючи вібрувати голосові зв’язки. При цьому виникають звуки, які посилюються природною акустичною системою – резонаторами. Резонатори (від латинського “резонаре” – звучний) – це гортанні, ротові, носові, гайморові порожнини, у яких звук проходить відповідну обробку, змінюючи своє забарвлення. Відмінність вокального звукоутворення від звичайного розмовного полягає у наявності певних гармонічних тонів (обертонів) – голосової тембрації. Вона залежить від індивідуальної будови гортані, рота, носоглотки співака та практичного досвіду їх використання для створення бажаного звуку.

Резонатори бувають верхні й нижні (грудні). За рахунок верхніх резонаторів голос набуває дзвінкість, а за рахунок нижніх – силу і міць [11]. Головним резонатором для естрадного співу є гортанно-глотковий, який застосовується на всьому звуковому діапазоні та  може змішуватися з  іншими резонаторами (в нижньому регістрі  – з  грудним, у  верхньому – з  головним), що і  додає естрадному вокальному виконанню індивідуального звучання. Саме змішане використання цього резонатора з іншими резонаторами є головним для вокалістів, котрі працюють з  мікрофоном.

За допомогою спеціальних вправ для ***верхніх*** резонаторів можна виправити занадто глухе звучання голосу, а саме:

***Пропозиція* 1** – у положенні стоячи зробити короткий вдих через ніс. Видихаючи з закритим ротом, без напруги вимовляти звук “***м***” з питальною інтонацією. Необхідно при цьому домагатися відчуття легкої вібрації в районі носа і верхньої губи;

***Настанова* 2** – глибоко вдихнути. Видихаючи, промовити одне з таких слів: “***бомм***”, “***бімм***”, “***домм***”, “***донн***”, “***бонн***”, “***дімм***”. Останню приголосну необхідно вимовити протяжно. Як і в першій вправі домагайтеся вібрації в районі носа і верхньої губи;

***Пропозиція* 3** – глибоко вдихнути. Видихаючи, протяжно промовити який-небудь склад, що складається з приголосних “***м***” або “***н***” у поєднанні з різними голосними (***мамма, мумм, міммо, момма*** тощо);

***Пропозиція* 4** – глибоко вдихнути. На одному видиху промовити спочатку коротко, а потім протяжно один з відкритих складів: “***мі-мііі***”, “***мо-мооо***”, “***му-мууу***”, “***ме-меее***”.

Для ***нижніх*** резонаторів необхідно намагатися вимовляти голосні “***о***” і “***у***” протяжно і дуже низьким голосом. В ідеалі повинно з’явиться відчуття вираженого резонування в районі грудної клітини. Для цього необхідно виконуючи наступні вправи:

***Пропозиція 5*** – початкове положення – стоячи, руки на грудях. Нахиляючись уперед, на видиху вимовляєте голосні “***у***” і “***о***” тривало і протяжно;

***Пропозиція 6*** – на видиху співучо вимовляєте такі слова: “***молоко***”, “***мука***”, “***око***”, “***вікно***”, “***олово***”;

***Пропозиція 7*** – у положенні стоячи покладіть руку на груди. Позіхніть із закритим ротом і затримайте гортань у нижньому положенні. На видиху треба промовити звук “***у***” або “***о***”. Якщо ви не відчуваєте вібрацію в грудній клітці, постукуйте її рукою.

1. ***Довільне керування співочими регістрами та вирішення проблеми перехідних звуків.***

***Регістр*** – це ділянка звукового діапазону співацького голосу, що має однаковий тембр. У людському голосі мають місце відмінності характеру звучання залежно від звуковисотного положення. Під час співу в голосі людини спостерігаються темброві зміни, зміни в механізмі голосоутворення, проходять своєрідні “стрибки” у висхідній або низхідній послідовності.

Найбільш поширеною є думка про те, що чоловічі голоси мають два регістри – грудний та головний, а жіночі – три: грудний, центральний і головний. Крім зазначених назв регістрів у практиці існує ще кілька термінів, що створюються переважно верхньою частиною діапазону – “фістула”, “флажолет”, “свиріль”, “фальцет” та ін., з яких лише фальцет має наукове обгрунтування.

Таким чином можна говорити про два способи звукоутворення: грудний і фальцетний (фістула). Грудний – повне змикання голосової щілини, зв’язки вібрують усією своєю масою, гортань займає відносно низьке положення. З акустичного боку спостерігається багатство звуку обертонами та їх сила. Фальцет – (Фістула, від лат. Falso – підроблений) – звук найвищого (головного) регістру співочого голосу. При співі фальцетом вібрують тільки краї голосових зв’язок, між якими утворюється щілина. В оперному і концертному співі фальцет служить для особливого фарбування звуку. Отже, характер тембрального забарвлення може змінюватися як через використання резонаторів (головного, міксту та грудного) – що активно впроваджується, – так і відповідних дій м’язів голосового та артикуляційного апарату.

Як зазначає Р. Юссон: “ Природним голосом є грудний не тільки тому, що звучить у грудях, де наявні спеціальні органи звучання (легені), але й тому, що в сенсі музичності і звучності він завжди найточніший. У ньому ніколи не трапляється фальшивості, як у  головних …голосах. Тому для використання і найкращого враження від композиції потрібно вибирати грудні голоси” [111].

Значне місце у вокальному виконавстві займають голосові ефекти, які застосовуються в джазовому та рок-вокалі, а отже мають безпосереднє відношення до естрадного мистецтва. У методичних розробках західних педагогів-вокалістів ретельно описаний механізм кожного з них, що дуже важливо для ефективного їх опанування. Так, у книзі “Повна вокальна техніка” провідного педагога-вокаліста Кетрін Садолін розглядаються наступні ефекти: розщеплення (distortion), хрип (rattle), ричання (growl), вокальний злам (vocal breaks), голос із придихом (air added to the voice), вереск/лемент (screams), клацання та сиплість (hoarse attacks and creaks), вібратор (vibrato), технічні прикраси (ornamentation technique), що можуть застосовуватися як в естрадному вокалі, так і в академічному. Дослідниця свідомо не розглядає естетичний бік звучання, а більше уваги приділяє динаміці, силі та експресії звуковідтворюючих ефектів [120].

Визнання згаданих голосових ефектів зумовлює перегляд питання щодо кількості голосових регістрів, утверджених традиційною вокальною школою (грудний, змішаний – мікст та головний) і додає ще два регістри суб-регістр –дуже низький, в якому виконується гроул, й флейтовий – для вокальних флажолетів тощо.

Перехід від одного характеру звучання до іншого, тобто зміна регістру, не тільки супроводжується тембровими змінами, але й якісно відчувається самим співаком, тому що його голосовий апарат починає працювати інакше, за іншим принципом. Відбувається зміна механізму, якими добувається звук. Зміну тембру звука супроводжує зміна в роботі голосових органів. На цих ділянках, які називають “перехідними”, голос несподівано втрачає свої якості і навіть зривається. Отже, одним з головних завдань естрадної вокальної педагогіки є вирівнювання регістрів співацького голосу. Для естрадних співаків, які використовують специфічну, відмінну від академічної манери співу, ця проблема найактуальніша. У сучасні практиці для її вирішення використовуються такі прийоми, як ***прикриття*** перехідних звуків та ***змішування*** регістрів.

Для прикриття звуку необхідно:

***Пропозиція 1*** – співати прикритим звуком з чітким голосним;

***Пропозиція 2 –*** знайти заокруглене звучання, що нагадує голосні “***о***” ,“***у***”, яке з просуванням вгору ще більше огкруглиться.

Співаючи прикритим звуком з чітким голосним, можна досягти не тільки однорідності, злагодженості, але й дзвінкості, яскравості, виразності звучання голосу, чіткої дикції.

Одним з ефективних засобів непомітного переходу від грудного регістру до фальцетного служить механізм ***змішаного*** голосу (середній регістр), коли характерна для грудного регістру напруга вокальних м’язів починає слабшати, і поступово збільшуючись, заміняється напругою зовнішніх розтягувачів. Ширина цього регістру різноманітна і залежить від різних типів голосів.

Різка зміна тембрів при співі сприймається як зміна регістрів. Таким чином, зміна регістрів – складний процес, пов’язаний перш за все зі зміною властивостей голосового джерела: формою коливань голосових зв’язок, зміною взаємодії різних м’язових структур гортані, формою модуляції повітряного потоку та ін., що вимагає відшліфовування і удосконалення при постановці голосу. Однак в процесі естрадного виконання, з огляду на специфіку змін акустичних характеристик, які відбуваються при зміні регістрів, звукорежисер під час обробки вокалу може виправити небажані зміни звукового сигналу, що приводять до зміни тембру.

Суть механізму змішування регістрів полягає в умінні співати з’єднані звуки грудного регістру механізмом головного, зливаючи їх в єдине і дозуючи частку участі “грудей в голові” та навпаки. Тому для цього необхідно:

***Пропозиція 3 –*** знайти голосоутворення, в якому поєднуються обидва регістри: на нижніх звуках переважає грудний регістр, а з просуванням вгору збільшується питома вага другого – головного, але на будь-якій ділянці діапазону вони “співпрацюють”.

***Пропозиція 4 –*** зафіксувавши необхідну якість звучання певної ділянки діапазону, прагнути розширити таке звучання в обидва боки – вгору й низ. Поступово це стає звичним і поширюється на весь діапазон.

***Пропозиція 5 –*** під час наближення до перехідних нот від одного регістру до іншого домогтисязбільшення імпедансу (збільшення напруги), що допомагає співаку знайти та зберегти оптимальний режим роботи голосових складок, забезпечує вирівнювання переходу між регістрами і створює сприятливі умови для змішування регістрів.

Певною мірою згладженість регістрів служить критерієм культури вокалу, мірилом переваги окремої вокальної школи, технічної грамотності співака, компетентності та вимогливості педагога, оскільки правильне злиття регістрів не мислиться без точного і вірного дихання, врівноваженості резонаціі, артикуляційної узгодженості – вірної взаємодії в усіх взаємозв’язках компонентів механіки “вокалу”. Тому резонно вже з перших кроків навчання проявляти турботу про вирівнювання голосу в єдиний звуковий моноліт [14].

***Тембром*** голосу називають його неповторне індивідуальне забарвлення, яке обумовлене будовою мовного апарату, головним чином характером обертонів, що утворюються в резонаторах, – нижніх (трахея, бронхи) і верхніх (порожнина рота і порожнина носа). Якщо нижніми резонаторами ми не можемо довільно управляти, то використання верхніх резонаторів може піддаватися вдосконаленню [40].

За тембром можна судити про стан людини. Звучання погіршується при втомі, пригніченості, утиску, сердитості та інших психологічних станах. При гарному настрої, упевненості в собі звучання стає прозорішим і чистішим. Часто зустрічаються недоліки тембру: задишка, різкість, хрипота і гугнявість. Ідеальним для людського вуха вважають тембр голосу з правильною модуляцією за низькими та високими тонами. Для характеристики різного звучання нерідко використовують сценічний поділ видів тембру, хоча часто застосовують більш буденні назви. Сценічний тембр голосу (види): золотий, оксамитовий, срібний, мідний. Звичайний підрозділ звучання: жорсткий, багатий, м’який, твердий, слабкий, холодний, важкий. Співочі голоси нерідко підрозділяють на приємний, металевий, мелодійний, м’який, глухий. Основна їх класифікація визначається висотою звучання.

Широта і повнота звуку пов’язані з положенням гортані і ротової порожнини. Зменшення ротової порожнини в обсязі затемнює звук, при збільшенні – робить його яскравішим. Надмірно закритий рот не дає гарного звуку, надмірно відкритий – дає негарний “білий” звук (у побуті його називають “відкритим” звуком). Зокрема, для естрадного співу властивий більш “відкритий” звук, але ця “відкритість” повинна мати свої межі, не перетворюючись у звук “вульгарний”.

У зв’язку з цим:

***Пропозиція 6*** – губи округлити таким чином, щоб вони нагадували букву “***о***”, а якщо звук затемнений – варто більше розкрити рота до “***а***”;

***Пропозиція 7*** – не бажано співати, розкриваючи рот вширину (типу “***е***”) – це призводить до “вульгарного” звуку;

***Пропозиція 8*** – співати “на позіханні”, максимально відкриваючи рот “всередині”, але з урахуванням попердньої рекомендації;

***Пропозиція 9 –*** при співі у високому регістрі домогтися відчуття резонування (“деренчання”) у голові (потилиці,чолі, але не в носі), а при співі у низькому регістрі – в грудній клітині;

***Пропозиція 10*** – співати затуленим ротом, відчуваючи резонування в потилиці і верхній частині чола;

***Пропозиція 11*** – досягти “красивого” тембру голосу добре допомагає імітація – наслідування вокального виконання різних співаків.

***3) Заходи по виправленню деяких вокально-технічних недоліків: зняття*** ***форсованого звучання, горлової напруги, зайвого вібрато та шляхи усунення носового тембру.***

Деякі співаки-початківці намагаються досягти голосного звучання лементом (криком), підсиленням горлової “напруги”. Це призводить до неякісного тембру звуку. ***Форсування*** (від фр. force – сила) – спів із перебільшеною напругою голосового апарату, що порушує темброві якості голосу, природність звучання. Такий спів заважає утворенню високої співацької форманти, тому форсовані голоси мають погану “польотність”, легкість [30]. Саме у співаків з даним дефектом голосоутворення спостерігається качання голосу – вібрато, яскраво виражені регістрові переходи і утруднене звучання верхньої ділянки діапазону. Як правило форсовані голоси швидко деградують та стають непрофесійними. Тобто, по суті, форсування – це неприроднє спотворення тембру в голосовому виконанні, яке може бути пов’язане і з тривалими заняттями співом, відповідно фізичною та нервовою втомою.

Пропонується декілька шляхів для того, щоб позбавитись цього недоліку:

***Пропозиція 1*** – якщо форсування є наслідком відкритого звуку, то потрібно працювати над його прикриттям;

***Пропозиція* 2** – якщо форсування є результатом твердої, різкої атаки, то потрібно користуватись виключно м’якою чи придиховою атакою, слідкуючи за силою звуку, що не повинна перевищувати ***m*ƒ**;

***Пропозиція 3*** – як один із прийомів можна використати спів закритим ротом, що зніме форсування і поверне голос на правильний шлях;

***Пропозиція 4*** – перший звук у музичній фразі, який завжди починається тихо, поступово збільшувати динаміку до максимуму, слідкуючи, щоб не переходити на лемент. Краще це тренувати на одному звуці;

***Пропозиція 5*** – при виконанні рекомендації 4 варто використовувати природне вібрато, оскільки воно сприяє м’якості голосу. Вібрато на лементі зробити практично неможливо;

***Настанова 6*** – посилювати динаміку звуку не тиском на горло, а “відкриванням” рота (типу позіхання) і напругою м’язів пресу, ніби “підштовхуючи” звук знизу;

***Пропозиція 7*** – ще один дієвий прийом “лікування” від форсованого звучання – це пояснення викладача про антихудожність такого співу, його шкоду і небезпеку для голосового апарату.

Ще один недолік вокального виконавства – недостатнє або невміле надмірне використання ***вібрато*** (пульсації звуку ) в співі. Відомий педагог Л. Дмітрієв підкреслював, що вібратор людського голосу аналогічне вібрації на смичкових інструментах, яка надає звуку приємного характеру. “Таке вібратор прикрашає тембр та надає голосу живої тремтливості та виразності” – зазначає автор у своїй роботі “Основи вокальної методики” [23, с. 350]. Без вібрато голос втрачає свою привабливість, природний співочий характер та стає прямим, мертвим, невиразним.

Але вібрато – “розхитаність”, коли його занадто багато, голос ніби качається. Фізіологія вібрато напряму пов’язана із коливанням гортані в м’язах шиї та впливає на основні співацькі якості та манеру звукоутворення. “Напружена робота гортані, коли голосові м’язи і мускулатура, що керує гортанню, сильно напружуються, це миттєво відбивається на характері вібрато” [23, с. 351]

Зайве (настирливе) вібрато може бути обумовлене:

а) фізіологією (побудовою) голосового апарату (так звана тремоляція);

б) музичною і вокальною недосвідченістю співака.

Якщо причиною є фізіологія, необхідно:

***Пропозиція 8*** – спробувати перетворити “вади” на “переваги”, на елемент сценічного іміджу. Деякі відомі співаки пішли саме цим шляхом, оминаючи виснажливої роботи по усуненню цих вад.

Якщо це “нефізіологічна” причина, тоді треба:

***Пропозиція 9*** – співати в більш швидкому темпі – тоді співак просто не встигає “вібрувати” голосом. При цьому потрібно акцентувати увагу виконавця на відчуттях співу “без вібрато”;

***Пропозиція 10*** – акцентувати увагу на фразуванні – у цьому випадку співак менше уваги приділяє окремим звукам як самостійним одиницям і менше “вібрує”.

Велику проблему у вокальному виконавстві становить присутність в окремих співаків ***носовго тембру.*** У розвитку вокальної техніки особливо естрадних співаків-початківців дуже важливо позбутися “носового звучання” поки воно не стало стереотипом. Якщо “носове звучання” не є частиною сценічного іміджу, воно розглядається як вокальний дефект і позбутися його дуже важко, особливо якщо це обумовлене фізіологією вокального апарату, або виконавець до цього багато співав “***носовим звуком***” і в нього сформувався відповідний вокальний стереотип.

Якщо причиною є “фізіологія”, рекомендується:

***Пропозиція 11*** – як і в попередньому випадку – перетворити “вади” у “доречність”, тобто, елемент іміджу (звичайно, при наявності вокальних даних).

Якщо причиною є неправильно сформований вокальний стереотип, необхідно:

***Пропозиція 12*** – інтонувати мелодію на “***р***”: при співі на цій приголосній носове звучання неможливе. Правда, можуть виникнути певні труднощі при переході від цієї вправи до “нормального” співу;

***Пропозиція 13*** – затиснути ніс пальцями або прищепкою і співати голосну “***а***”; при цьому природно виникає “носове звучання”. В цьому положенні слід спробувати спрямувати звук у потилицю, трохи опустивши голову й опускаючи щелепу – голосна “***а***” буде звільнятися від носового звучання.

Ця вправа буде корисною і співакам без “носового звучання”, оскільки дає додатковий комплекс співочих відчуттів.

Отже, виразним свідченням вокальної майстерності естрадного співака є вміння формувати різноманітні емоційні відтінки тембру для створення рельєфного музично-художнього образу. Як відзначав В. Одкидач, “щоб максимально виявити індивідуальний тембр, потрібно зняти всі зайві м’язові напруги, ліквідувати призвуки, тоді й поллється чистий, первозданний голос із його неповторною, індивідуальною природою” [73, с. 130].

**4. Спів a’capрella як шлях до швидкого засвоєння навичок**

**якісного інтонування та формування здатності до самоконтролю**

“На відміну від виконання із супроводом, у співі a‘cappella властивості і якості голосів демонструються в чистому вигляді, не будучи прихованими чи заглушеними інструментальними тембрами або змішаними з ними. Звучання вільне від шумів, неминучих в інструментальній музиці (удар молоточків, стук педалі, тертя смичка), не пов’язане з темперацією, але таке, що вільно складається у процесі свого руху, підкорюючись специфіці вокального мистецтва, звучання, що виходить із самої сутності природи людського голосу” [49, с. 31].

Деяким естрадним співакам спів a’capрella здається “нецікавим”, але саме він забезпечує більш швидке засвоєння навичок володіння голосом. Супровід “заглушує” деякі вади голосу, a спів а’caрpella їх виявляє. Водночас такий спів уможливлює якісну роботу над нюансуванням, тембральними якостями голосу тощо. Як показує практика, у співі a cappella при млявій функції голосових зв’язок зменшується сиплий призвук та краще проявляється природний тембр голосу, – він звучить більш рівномірно, виявляє нові фарби.

У процесі співу без супроводу найбільш чітко простежується узгодженість звучання. Він є важливим та необхідним навиком у розвитку внутрішнього слуху, адже увага виконавця не відволікається музичним супроводом та спирається на особисті відчуття: слухові, м’язові, резонаторні тощо, тобто він сприяє кращому самоконтролю та оцінці відтвореного звуку. Акапельний спів сприяє розвиткові як музичного слуху, так і удосконаленню в ансамблевому співі гармонічного і поліфонічного слухових відчуттів і уявлень. Це відбувається завдяки інтонуванню інтервалів у гармонічному й мелодичному видах.

Таким чином, навчання співу a’cappella повинно спиратися на свідоме використання закономірностей інтонування, набуття стійких навичок утримуватися в заданій тональності та позбавлятися форсування звуку. Співу a’cappella передбачає бездоганну інтонацію. Іншими словами, вимоги до чистоти інтонації підвищуються. Основною умовою точного інтонування під час співу без супроводу є добре розвинене відчуття ладу, співвідношення нестійких та стійких звуків та ясне слухове уявлення звуковисотних і ритмічних співвідношень, краще, звісно, на основі нотного запису [30, с. 215 – 216].

Для створення сприятливих умов роботи голосового апарату, формуючи на початковому етапі навчання навички співу без супроводу, необхідно:

***Пропозиція 1 –*** зуміти зацікавити виконавця акапельним репертуаром;

***Пропозиція 2 –*** добирати твори з нескладним метро-ритмічним малюнком, обмеженим діапазоном, з комфортними теситурними умовами, які були б наближеними до примарної зони виконавців;

***Пропозиція 3 –*** прагнути досягнути рівності звучання голосу по всьому діапазону твору; співаки повинні зберегти злиття і красу звучання при співі як найвищих звуків, що зустрічаються в творі, так і найнижчих;

***Пропозиція 4 –*** управляючи тривалістю фонаційного видиху, необхідно слідкувати за економним використанням видихуваного повітря, що вимагає в співі поступовості та рівномірності видиху, відсутності поштовхів. Рекомендувати досягти подовження співацького видиху не за рахунок вдихання великої кількості повітря, а завдяки оволодінню навичками керування роботою дихального апарату в співі;

***Пропозиція 5*** – не потрібно зосереджувати надмірну увагу студента на процесі вдиху, тому що це може призвести до скутості голосового апарату, порушення кантилени у співі;

***Пропозиція*** ***6*** – можна застосовувати методи впливу на співацьке дихання, спрямовані на формування швидкого, глибокого вдиху та рівномірного, подовженого видиху, вироблення навички відчуття опори звуку, вироблення навички підтримки стабільного рівня підскладкового тиску повітряного стовпа;

***Пропозиція 7 –*** співставити в одному творі звучання a’cappella і звучання з інструментальним супроводом (співвідношення темперованого і нетемперованого строю), що є його інтонаційно-стрійовою специфікою;

***Пропозиція 8 –*** створити на заняттях умови для стимулювання і активізації відповідного емоційного стану, тонусу, відчуття творчого натхнення та щирого захоплення співом a’cappella, від чого залежить виконавська активність студента у пошуку необхідної висоти звуку, точної інтонації та вмінням її втримати, володіння потрібним нюансуванням тощо;

***Пропозиція 9 –*** інформувати і чітко визначити мету даної форми роботи для розуміння творчих завдань, що сприятиме більш швидкому та ефективному їх вирішенню.

При цьому слід пам’ятати про важливість психологічних моментів і враховувати, що залучення в навчальний репертуар студента творів без супроводу часто викликає хвилювання, пов’язане з акустичним впливом на виконавця акапельного звучання.

Виразне виконання твору неможливе без чіткої дикції – це загальне правило для співу як із супроводом, так і без нього. Однак погрішності у вимові слів при співі без супроводу позначаються при виконанні у цілому значно більше. Активність при вимові слів викликає у співаків напругу нижньої щелепи і тісно пов’язаних з нею м’язів гортані. Скутість гортані негайно призводить до неточного інтонування, що абсолютно неприпустимо у співі. Відтворення чіткої вимови слів має відпрацьовуватися відповідно до правил співочої дикції, що дозволяє зберегти співучість голосу і свободу м’язів обличчя та гортані.

Отже, основну вимогу до співу a cappella становить:

***Пропозиція 10 –*** чітка вимова слів при безперервності звучанні голосів і чистій інтонації, що є основним правилом співочої дикції. Зазначені вимоги стосуються основним чином технічної сторони роботи.

Спів a’cappella – це найважчий вид як вокального, так і хорового виконавства. Він потребує від виконавців достатньо вправного володіння вокальними навичками. Саме вільне володіння навичками співу без супроводу є головним показником досягнення вищого ступеня вокальної майстерності. Адже саме тут виявляється більшою мірою краса і різнобарвність людського голосу.

Навички співу без супроводу відпрацьовуються у постійному тренуванні. В цьому сенсі надзвичайно корисним є розучування спеціальних вправ, розспівок, – без зв’язку з будь-якими конкретними творами, що сприяють досягненню більш високого рівня художнього виконавства та спрямовані на подолання труднощів при розучуванні конкретного твору.

Значну роль в оволодінні співом без супроводу відіграє підбір репертуару. Насамперед, це українська народна пісня. Адже багато якостей народної пісні допомагають набути стійкість строю. Та, мабуть, найважливіше що необхідно запозичити нам у народних співців – це справжню захопленість своїм виконанням, завдяки якому народні співці досягають глибокої виразності та чистоти строю.

**5. Ансамблевий спів, як засіб формування “дисципліни**

**голосу” естрадно-джазового співака в умовах роботи з**

**різноманітними акустичними фонами**

Поряд зі змістовною стороною й у безпосередньому зв’язку з нею, висуваються завдання вдосконалення вокальної техніки естрадника та іде пошук нових форм організації навчальної роботи, новітніх методичних засобів підготовки універсального естрадного виконавця, який здатний працювати з різноманітними акустичними фонами. І одним з таких сучасних засобів є естрадний ансамблевий спів, що формує навички естрадного співака в роботі у співдружності з іншими співаками в умовах єдиного творчого процесу.

Як зазначає Т. Ланіна, естрадний ансамбль вніс у  музичну культуру низку специфічних якостей, за якими визначається його приналежність до естрадного мистецтва, а саме:

– збагатив структурно-жанровий аспект музичного ансамблю, оскільки з’явився у  низці нових напрямів та  стилів сучасної естрадної музики, таких як: диско, прогресив, фанк, соул, R&В та ін.;

– кардинально розширив темброво-акустичний аспект звучання музичного ансамблю, що відбулося завдяки появі електронних музичних інструментів, комп’ютерних музичних технологій і  сприяло формуванню специфічних естрадних прийомів співу;

– став революційним етапом у  розвитку естрадного музичного виконавства (соціально-історичний аспект). Маємо на  увазі діяльність вокально-інструментальних ансамблів, які внесли в  естрадне мистецтво нові форми його функціонування;

– змінив виконавсько-інтерпретаційний аспект музичного ансамблю. На естраді з’явилися вокальні ансамблі різного складу (жіночі, чоловічі, мішані) та інструментальні ансамблі, мішані колективи (вокально-інструментальні ансамблі), рок- і поп-групи.

Естрадний ансамбль містить такі складові: спів, декламацію, гру на музичному інструменті, хореографію, рух, жест. Усі ці компоненти виявляються в сумісній дії, бо тільки за  таких умов можна створити музичний образ, сформувати зміст вокально-інструментальної композиції. Отже, естрадний вокальний ансамбль – це унікальний художній організм, який є особливою сферою функціонування музичного естрадного мистецтва, що вирізняється якістю спільності, узгодженості, гармонії цілого і  частини, об’єднання частин у  щось цілісне і  виникнення на  цій основі нової якості, яка формується голосами співаків, грою на  електромузичних інструментах із використанням апаратури для звукопідсилення тощо [104].

Ансамблеве естрадне виконавство розповсюдилось та набуло професійних ознак завдяки творчості англійської групи “Бітлз”. Клaсикою жaнру стали тaкi гурти, як “AВВA”, “Take 6” , “The Swingle Singers”, “New York Voices”, “The Clark Sisters”, Київський чоловiчий гурт “Mansound”, Львiвськa “Пiкaрдiйськa терцiя”, Бiлоруськi “Пiсняри”, "Камерата" тa бaгaто iнших. В соціально-психологічному аспекті естрадна ансамблева музика трактується як художнє втілення масової свідомості, нові виразні засоби естради поширились в музичному просторі і стали копіюватися багатьма естрадними виконавцями. Але кожен естрадний ансамбль відрізняється особистим стилем виконання, який залежить від змісту музичного твору, складу учасників, використанням інструментів, тощо. Тому естрадному мистецтву притаманні різні інтерпретаційні можливості, які залежать від складу ансамблю і способу художнього мислення, що відбувається у творчому пошуку власної стильової моделі.

Ансамбль є однією з найцікавіших, мінливих і складних категорій виконавського мистецтва. Ансамбль, як поняття неподільності, цілісності, взаємозв’язку і взаємозалежності, єдності, узгодженості, є підсумковим результатом роботи над всіма елементами звучності. Специфічним виразним засобом вокального ансамблю стала колективна звучність, яка визначається узгодженням всіх елементів ансамблевої звукової палітри. Основною характеристикою естрадного вокалу є інтонаційний звукообраз – індивідуальність, неповторність, особлива манера звуковидобування і забарвлення звуку кожного окремого естрадного виконавця.

Шляхи розвитку естрадного вокально-ансамблевого виконавства визначаються окремими періодами його становлення і формування, що характеризуються різними завданнями і змістовим наповненням:

1. Розвиток фольклорних традицій, що відзначається активним, перетворюючим характером (ансамблі “Червона Рута”, “Світязь”, “Водограй”, “Смерічка”, “Ватра”, ВІА “Пісняри” та ін.);

2. Вокально-технічні принципи естрадного ансамблевого виконавства, що визначаються завдання естрадного вокально-ансамблевого виховання, одне з яких – гармонійне сполучення естетичного і технічного удосконалення;

3. Основи професіоналізації естрадного ансамблевого співу, які визначають технологію навчання естрадному ансамблевому виконанню.

Виконавські особливості естрадного вокального ансамблю пов’язані із збагаченням вокальної партії за рахунок збільшення солістів-вокалістів. Це значно розширює об’єм фактури творів, що виконується. Основним компонентом ансамблевої майстерності є колективна звучність – нова якість, яка характеризується новим тембром і яскравими можливостями, що складається з традиційних та новітніх вокальних надбань. В естрадному ансамблі використовуються такі вокально-технічні можливості, як інструментальність співу, субтон, фальцет, драйв, що передбачає професійне володінням комплексом виразних естрадних засобів. Концептуальною основою ансамблю є якість сумісності, узгодженості, гармонії цілого і часткового, складання часток цього цілого і виникнення на його рівні нової якості, котра характеризує дану єдність.

Для естрадного вокального ансамблю важливими технічними завданнями є:

***Пропозиція 1 –*** досягати точного інтонування кожного звуку (горизонтальній стрій), і точного положення по висоті у співвідношенні з іншими голосами (гармонічний стрій) – мелодійний і гармонічний стрій;

***Пропозиція 2 –*** слід співати вільно “своїм голосом”, дотримуючись синхронності рухів. Звук, зберігаючи свою індивідуальність, набуває якоїсь загальної для всіх співаків тембральної особливості, посиленої кількістю учасників, яка дасть ансамблевий сумарний тембр [74, с. 119];

***Пропозиція 3 –***  дотримуватися у співі однотембрального формування голосних;

***Пропозиція 4*** – слідкувати за урівноваженістю по силі звучання та злиттю тембрів усіх виконавців партій (частковий ансамбль) та правильним співвідношення за силою звуку всіх одночасно партій, при якому завжди ясно чути основну мелодію та рівні за силою звуку акомпануючі голоси (загальний ансамбль);

***Пропозиція 5 –*** домагатися ідентичності голосоутворюючих артикуляційних рухів співаків: за фонетичною термінологією ансамблю не буде, доки не буде досягнуто ідентичності фонетики – дикційно-орфоепічного ансамблю – взаємодії музичного і поетичного метру, єдиного фразування;

***Пропозиція 6 –*** відпрацьовувати узгодженість вокальних регістрів вокального виконання ***–*** якщо один сіпає грудним голосом, а інший фальцетним – ансамблю не буде;

***Пропозиція 7*** – проводити роботу щодо динамічного ансамблю і узгодженості штрихів;

***Пропозиція 8 –*** стежити заритмічним ансамблем, що передбачає стійкість та гнучкість індивідуального ритму;

***Пропозиція 9 –*** добиватися узгодженість з інструментальним супроводом тощо.

Таким чином, як відзначає О. Стотика, якість звучання “загального ансамблю” нерозривно пов’язана з якістю кожного його учасника, а складовими “загального ансамблю” є такі його різновиди як: динамічний, метроритмічний (агогічний), дикційний, інтонаційний ансамбль [97].

Потребою сучасного ансамблевого виконавства стає розширення стилістико-змістовного діапазону, збагачення репертуару і підвищення якості виконання. Все це визначає найважливішу мету, що стоїть перед естрадними ансамблями: оволодіння прийомами сучасної вокальної техніки, підвищення її рівня, що дозволить виконувати твори будь-якого ступеня труднощів, а в остаточному підсумку – усунення технічних перешкод при складанні репертуару.

Отже, професіоналізм естрадного ансамблевого виконання поряд з реалізацією вище зазначених технічних завдань, ще передбачає: вміння слухати партнера, узгоджувати своє виконавське “***я***” з художньою індивідуальністю всіх учасників; спільне виконавське творче переживання; колективний принцип синхронності звучання; нові принципи інтонування, пов'язані зі специфікою естрадної музики; знаходження найбільш переконливих засобів і прийомів для реалізації авторського задуму тощо.

Колективна звучність – це абсолютно нова якість, властива естрадному ансамблю, що характеризується новим тембром, іншою щільністю і насиченістю, іншим обсягом, іншими динамічними і барвистими можливостями. При використанні учасниками ансамблю єдиних прийомів і навичок звуковидобування, природна своєрідність тембру голосу кожного учасника лише збагачує загальний тембр ансамблю, покращує його злитість. Поряд з тембровою і динамічною злитістю, єдністю вокальних прийомів у формуванні ансамблю надзвичайно велике значення має єдність відчуттів темпу, ритму, метру, динаміки, слова, і, в кінцевому рахунку, єдність творчого переживання. Всі ці особливості можна назвати елементами ансамблевої звучності.

**6. Імпровізація. Основи джазової імпровізації.**

***Імпровізація*** (фр. improvisation, італ. improvvisazione, від лат. іmprovisus – непередбачений) – це процес створення художнього твору (наприклад, музичного, поетичного, сценічного) у момент його виконання без попередньої підготовки [86]. Музична імпровізація має досить давнє походження. У європейській професійній музиці імпровізація починає розповсюджуватись у середні віки спочатку у вокальній культовій музиці. Оскільки форми її запису були недосконалими, приблизними, то виконавці культової музики часто були змушені вдаватись до її відтворення з імпровізаціями.

Важливу роль імпровізація відіграє в естрадній і джазовій музиці, що виникла у Європі в ХІХ ст. як творче узагальнення і розвиток побутової та розважальної музики. В сучасному виконавстві імпровізація як особливий базисний елемент здебільшого збереглася в джазі, оскільки вона є основою джазової музики, джазових стандартів. В процесі розвитку джазової музики виконавці-вокалісти в своїх імпровізаціях свідомо наслідували інструменталістам, внаслідок чого склалася манера так званого “скет-співу”, тобто, фонетичної імпровізації, коли виконавець використовує не слова чи фрази, а окремі склади. Інакше це можна назвати “спів фонемами”, який є найважливішою характерною рисою джазового вокалу. Основоположником “скету” вважається Л. Армстронг, який виконував на трубі й співав подібні ноти і фрази. Надалі, в 1940-і рр. завдяки Е. Фіцджеральд в джазовому співі утверджується стиль “боп”, що істотно ускладнило техніку виконанняі і який отримав назву “боп-скет”.

Виражальні засоби імпровізаційної техніки у джазі надзвичайно різноманітні, що зумовлено особливостями різних джазових стилів, індивідуальною манерою виконавства, специфікою музичних форм і жанрів тощо. Зокрема, ретроспективний аналіз джазового мистецтва показує, що архаїчному і новоорлеанському джазу властива колективна орнаментальна імпровізація, чиказькому – сольна, варіаційна імпровізація, стилю свінг – аранжована імпровізація, бі-бопу – імпровізація на акордову структуру, модальному джазу – імпровізація на лад, фрі-джазу – довільна імпровізація.

Свобода та підготовленість, натхнення й розум являються неодмінними умовами діяльності справжнього мистецтва імпровізації. Загальновідомо, що лише та імпровізація викликає емоційний сплеск, заслуговує на увагу, яка добре підготовлена, тобто відповідає логіці музичного розвитку, ґрунтується на високому виконавському та культурному рівні музиканта [56]. Будь-який тип імпровізації передбачає застосування підготовлених музичних фраз, цитат, цифрових чи буквених позначень тощо. Джазові музиканти, створюючи свої композиції, певною мірою планують майбутню імпровізацію, хоча результат завжди непередбачуваний.

Відсутність навичок імпровізації у більшості “академічних” музикантів пояснюється деякими програмними установками існуючої системи музичної освіти, де з перших кроків навчання домінує свого роду “галузевий” підхід: виховання “чистого” виконавця, потім – з “невдалого” виконавця – теоретика, а нерідко і композитора [45].

Головна мета імпровізації – вивільнення прихованої творчої енергії виконавця. Якість імпровізації, її художня цінність залежать від смаку виконавця, його творчої уяви, теоретичних і практичних знань, запасу гармонічних, мелодичних і ритмічних зворотів. Користуватися готовими моделями завчених мелодичних ходів і фігураційних стереотипів дозволяється тільки на первинному етапі творчого навчання, тому що імпровізація будується на справжньому творчому натхненні.

Велика роль у створенні вокальної інтерпретації належить фразуванню. ***Фразування*** – художньо осмислене виділення фраз при виконанні музичних творів. Будувати логіку вокального фразування за принципом розмовної мови, інтуїтивно використовуючи цезури, паузи, смислові акценти, не порушуючи при цьому загальний смисл музичної композиції. Можна також починати фразу раніше або пізніше відносно основного метру, застосовуючи таким чином випереджальне фразування або фразування із запізненням. В класичному джазі існує не один, а два типа мелодичної лінії: мелодія теми та мелодія імпровізації. Мелодія теми – банальний 12- або 32-тактовий тематичний взірець легкої музики. Мелодія імпровізації в класичному джазі тісно пов’язана зі звичайною примітивною гармонією та структурою теми, але більш вільна від її мелодичної лінії Основою мелодичної лінії в доавангардному джазі був мотив, який складав основу фрази. Саме фраза квадрату стала єдиним оригінальним досягненням джазової мелодики, запорукою її потенційних можливостей і одночасно причиною зростаючої езотеричності авангардного джазу та його остаточного розриву з естетикою популярного мистецтва.

Оскільки імпровізація будується на основі мелодичних, гармонічних і ритмічних варіювань, деякі педагоги-музиканти (Н. Вишнякова, Ю. Козирєв, В. Петрушин, Г. Шатковський) вважають найсприятливішим ґрунтом для імпровізації ладогармонічну основу. Тому дуже важливим у навчанні вокальної інтерпретації та імпровізації є етап формування ***гармонійного*** мислення. Це складний процес, який потрібно розпочинати з вивчення позначення акордів естрадної та джазової музики. Існують акорди, які найчастіше використовуються в естрадній і джазової музиці: великий мажорний септакорд, малий мінорний септакорд, малий мажорний септакорд, великий мінорний септакорд, зменшений септакорд, напівзменшений септакорд [110].

У джазових композиціях незалежно від їх характеру і стилю зустрічаються елементи “блюзового ладу” (блюз – родоначальник, “прабатько” джазу), в основі якого лежить “блюзова пентатоніка”. Блюзові ноти – це понижені в мажорі III, VII ступені й часто додається понижений V ступінь . Це надає голосу, який виконує блюзові ноти на тлі мажорної гармонічної ритмічної групи, одночасне звучання мажору і мінору. Таке звучання є одним з найхарактерніших властивостей джазової музики. В джазі може використовуватися так званий повний блюзовый лад, що складається з натурального мажору з додаванням до нього понижених III, V и VII ступенів, що в результаті утворює разом зі звичайними семиступеневим 9-звуковий “блюзовий” лад. Крім цього, всі проміжки між нотами блюзового ладу разглядаються як зони свобідного інтонування, тому співак завжди може “підтягнути” взятую ноту куди і настільки побажає.

Особливого значення в імпровізації надається ***джазовій ритміці*** – в понятті не стільки специфічного ритмооформлення звуковисотності, скільки ритмовиконавської манери. Вона не підлягає точній фіксації та засвоюється музикантами завдяки постійному слуханню відомих виконавців джазу. У джазовій термінології цю ритмовиконавську манеру називають ***свінгом*** (англ. swing – гойдання). Сутність джазової ритміки залежить від складових її компонентів: абсолютно строгий темпометр та форма, тернарний принцип ритмічних пропорцій, синкопування, поліритмія й поліметрія. Ці компоненти направлені на створення відчуття “розгойдування” опорних метричних долей.

Сучасному джазу притаманні методи імпровізаційного розвитку форми, що припускають або ***варіаційний*** (варіантний) розвиток теми, або вільну ***фантазію*** на основі музичного матеріалу обраного звукоряду.

Починати навчання мистецтва імпровізації треба тоді, коли в музиканта вже розвинений виконавський апарат, вироблена вільна зорово-слухова орієнтація, сформована, як зазначає О. Колосовська, система навичок імпровізації, що має рекомендаційний характер, а саме:

***Пропозиція 11 –*** *накопичувати музичний досвід,* слуховий та виконавський, який є фундаментом для комунікативно-творчої діяльності;

***Пропозиція 12 –*** *слухати та аналізувати* (побільше слухати, насолоджуватись, розшифровувати, відчути та проаналізувати почуту музику: знайти мотив, простежити його розвиток, знайти кульмінацію та засоби її досягнення [70, с. 51]), тип ритмічного малюнку, початок та кінець фрази, яким чином відбувається розвиток та власне сама імпровізація;

***Пропозиція 13 –*** *необхідно попередньо внутрішньо почути те, що має бути відтворено* (потрібно подумки вигадати та записати в голові власний фрагмент і тільки тоді миттєво відтворити зафіксований в розумі музичний текст;

***Пропозиція 14 –*** *підбирати на слух та транспонувати* для вільного володіння власними музичними думками (для розвитку слухових уявлень проспівати фразу, потім речення – транспонувати в різні тональності голосом і на інструменті);

***Пропозиція 15 –*** *гармонізувати власні музичні думки*, спираючись на гармонічну основу, або вигадати щось своє (використовуючи мелізматику, хроматичні утворення, гліссандо, інтервали, арпеджіо, різноманітні штрихи, але на основі простих ритмічних сруктур);

***Пропозиція 16 –*** *навчитись імпровізувати спочатку для себе,* а потім для слухачів (гра при наявності публіки дещо сковує виконавця, але якщо експромт вдається – це вагомий стимул для продовження роботи);

***Пропозиція 17 –*** *спробувати колективну імпровізацію,* якає найвищою ланкою музичної творчості. Наприклад, у вокальному виконавстві це вокальна та інструментальна імпровізація окремих учасників супроводжуючого вокаліста інструментального ансамблю [48, с. 131–132].

Останнім часом джазовий вокал інтенсивно розвивається і висуває нові імена талановитих виконавців, які вдало користуються виразними засобами різноманітних джазових стилів і жанрів (скет, госпел, соул, крунінг, кул тощо). Щоб навчити студента соліста-вокаліста імпровізувати, необхідно навчити його слухати. Слухання джазової музики є одним із самих важливих законів імпровізації. Треба відзначити, що при навчанні імпровізації дуже важливо вчитись аналізувати. Той музичний матеріал, над яким працює музикант або студент, повинен бути максимально опрацьований, проаналізований, обміркований, зрозумілий і засвоєний.

На початку роботи над твором необхідно мати нахил до копіювання та імітування голосом. Викладачі з сольного співу повинні рекомендувати грати на інструменті та співати те, що було виконано раніше видатними джазовими співаками. Чим більше студент соліст-вокаліст слухає, переносить це на ноти, грає на фортепіано і відтворює імпровізаційні фрагменти голосом, займається транспозицією, тим більше матеріалу накопичується в арсеналі студента для подальшого використання в інших стандартах та імпровізаційних фрагментах.

Звертаючись до контурної лінії в імпровізації, слід бачити взаємозв’язок тематизму та експозиційності, який надалі сприяє ***вільному проведенні теми***. Даний спосіб викладу експозиційного тематизму передбачає дещо вільну виконавську трактовку теми як у фактурному, так і в інтонаційно-ритмічному сенсі, ніж в академічно-нотному варіанті. Вільне виклад теми не просто допускає, але й передбачає як деякі надмірності, так і спрощення.Тому спочатку необхідно:

***Пропозиція 1 –*** “зняти” цікаву фразу відомого твору, можливо виконуваного самим студентом, або виділити в мелодії тематичне зерно – мотив ;

***Пропозиція 2 –*** записати її нотами;

***Пропозиція 3 –*** визначитиопорні тони мелодії;

***Пропозиція 4 –*** з’ясувати найбільш характерні інтонаційні звороти як стабільний фактор для подальшого музикування;

***Пропозиція 5 –***  можна розпочинати мотивний розвиток, використовуючи повтори і секвенції;

***Пропозиція 6 –*** грати і співати у повільному темпі або поза темпоритмом, поступово набираючи темп;

***Пропозиція 7 –*** вивчити її напам’ять і вокально виконувати в джазовій манері.

На цьому етапі навчання можна вводити поняття “загальних форм звучання” і визначати логіку розвитку тематичної імпровізації, а саме:

***Пропозиція 8 –*** поступово впроваджуваний в тему набір загальновідомих мелодійних зворотів, пасажів і прикрас.

Водночас необхідно вести роботу по накопиченню досвіду музично-творчої діяльності. Вона, як правило, проходить у трьох напрямах:

– розвиток ритмічного мислення;

– формування гармонійного мислення;

– створення мелодій, в основі яких лежать певні інтонаційні ходи.

З цього приводу можна рекомендувати:

***Пропозиція 9 –*** метод варіювання (перенесення продовжень мелодій, що імпровізуються, в різні регістри) для розвитку імпровізаційної реакції на музичний матеріал;

***Пропозиція 10 –*** запам’ятовування імпровізацій інших студентів і приєднання до імпровізації сусіда двох інших самостійно зімпровізованих голосів для розвитку імпровізаційної реакції на музичний матеріал;

***Пропозиція 11*** – транспонування і гармонізація мелодій;

***Пропозиція 12*** – підбір імпровізацій на добре знайомі текст і мелодію;

***Пропозиція 13*** – застосування алогізму для розвитку здатності до моментального перекладу імпровізаційного образу в музичні знаки і ритми і здатності до творчого (композиторського) типу мислення.

Вправи, які застосовуються в рамках цього методу, можуть виконуватися студентами скетом. Скет, як зазначалось вище, – це спів на склади, коли замість слів використовують окремі склади, які не несуть у собі смислового навантаження. Вибір складів під час імпровізації не випадковий, вони мають високе асоціативне значення. З однієї сторони – вони стають осмисленими, символічними, коли наслідують структуру мови: фонетичну, ритмічну, лексичну, семантичну. Треба відзначити, що в джазі (в скеті) існує певний зв’язок між фонетикою англійської мови та музичною метрикою, ритмікою, артикуляцією тощо. З іншої сторони – склади відображають позамовну дійсність (джазове інструментальне звучання), уподібнюючись їй у формі чуттєвого сприйняття. Методичні прийоми щодо застосуванням безтекстового складового співу, який широко використовується у вокальній імпровізації, буде детально розглядатися у зв’язку з сольфеджуванням у манері “скет” (с. 49).

Імпровізація є природним середовищем джазу, але ним не обмежується. В якому б напрямку не спеціалізувався музикант, вміння імпровізувати повинно стати невід’ємною частиною його професійної діяльності.

Форми роботи, які пов’язані з вокальною імпровізацією й реалізують імпровізаційні засади джазового музикування будуть детальніше розглядатися в наступному розділі в контексті джазового сольфеджіо (с. 47).

Джазова імпровізація, як один з видів джазового музикування, будучи професійно значущим компонентом професійної підготовки майбутніх виконавців, є ефективним засобом розвитку творчого потенціалу студентів –гармонічного і мелодичного слуху, музично-ритмічного відчуття, здатності до творчості, підбору по слуху та імпровізації на основі нотного тексту або без нього тощо.

1. **Виконання вправ в різних стилях сучасної музики для розвитку вокальної техніки різностильових напрямків сучасного вокального виконавства**

Сучасне мистецтво потребує від естрадного вокаліста володіння різними співочими манерами, вміння знаходити відповідний виконавський стиль в процесі інтерпретації естрадного вокального твору. Оволодіння системою співочих засобів естрадного мистецтва – один з шляхів досягнення виконавського універсалізму.

Одним з дієвих методів розвитку вокальної техніки вокаліста та відчуттів композиторських і виконавських стилів є впровадження в навчальний процес вправ з елементами різних стилів сучасної музики. Ці методи роботи можуть бути реалізовані у таких формах як:

– розспівках на заняттях з основного фаху – естрадно-джазовий спів;

– на заняттях з джазового сольфеджіо;

– аналізу різно-стльових творів або їх фрагментів;

– в процесі опанування основами джазової імпровізації, про що згадувалося вище тощо.

***Розспівки*** це система вправ для зміцнення та розвитку основних вокальних навичок, комплекс вправ для голосових зв’язок, з яких починаються заняття з постановки голосу. Вони дають можливість цілеспрямованого, послідовного і свідомого розвитку вокальної техніки і є найкращою формою створення творчого тонусу та приведення голосового апарату в робочий стан, а також закріплення основних вокальних навичок. Саме ця форма роботи включає можливості щодо впровадження вокальних мотивів з використанням окремих різностильових елементів сучасної музики. Це може бути присутнім як у мелодичних зворотах, ритмічній організації тем-мелодій, так і в інструментальному супроводі розспівок.

Говорячи про навчальний предмет ***сольфеджіо,*** мається на увазі підбір такого матеріалу, який не фрагментарно побудований на ритмо-інтонаційних особливостях джазово-естрадної музики, а більш розгорнуто і повно може ілюструвати приклади з музичних творів різних сучасних стильових напрямків, дозволяючи студенту в повній мірі осягнути і сприйняти ритмо-інтонаційну структуру живого виконуваного твору.

Предмет “Сольфеджіо” завжди був одним з тих, що охоплює дуже широке коло навчальних і творчих завдань. Традиційним матеріалом, який використовується з різних форм роботи на уроках сольфеджіо, завжди були і є зразки класичної та народної музики, а роль легкого жанру в традиційному музичному навчанні, як правило, недооцінювалася, що суперечить його призначенню – сформувати певний обсяг навичок, озброїти музичними знаннями, бо складовими курсу сольфеджіо є музична грамота, елементарна теорія музики, основи гармонії та аналізу музичних форм тощо, а головне – сформувати вміння осмислювати музичні й культурні явища та давати їм оцінку.

В наш час зростають вимоги до курсу сольфеджіо та необхідність переосмислення цього предмету в контексті навчальних дисциплін. Зараз молодь із захопленням починає цікавитися неформальними музичними течіями, експериментувати, музикувати в нових стилях, що зобов’язує музикознавців та методистів, враховуючи їх інтереси, науково обгрунтувати і забезпечити навчальний курс відповідними матеріалами щодо формування художнього смаку та різноплановості музичних і культурних інтересів молодої людини. Це – навчальні програми, підручники, навчальні посібники, методичні розробки, хрестоматії тощо. Однією з умов універсалізації курсу сольфеджіо є ознайомлення з різними стилями й жанрами, зокрема, з джазовою музикою та її елементами на рівні всіх музичних відділень музичних навчальних закладів. Введення елементів естрадної та джазової музики в традиційний курс сольфеджіо стало можливим як узагальнення певного досвіду роботи у відділеннях різного рівня “Музичне мистецтво естради”.

Це зумовило:

– необхідність збагачення навчального матеріалу із сольфеджіо за рахунок використання музичного матеріалу в естрадному та джазовому стилі;

– формування певної методичної основи викладання сольфеджіо, пов’язаної зі специфікою виконання естрадної та джазової музики з причини відсутності навчальних програм із сольфеджіо за названою специфікою та системного підходу до вирішення цього питання;

* оновлення форм роботи на уроках сольфеджіо шляхом впровадження вправ з “елементарного музикування” в сучасних музичних стилях.

Утім, джазове виконання ставить складні проблеми перед виконавцями-вокалістами, які можуть бути вирішені тільки при наявності комплексного підходу до навчання, заснованого на взаємозв’язку практичного курсу навчання з естрадного співу й знань з теорії музики та історії джазу.

Доцільність збагачення навчального матеріалу з сольфеджіо за рахунок джазової музики, окрім розширення музичного світогляду, полягає ще й у неформатності, “неакадемічності” його художнього змісту. Звідси виникають особливі форми вивчення цього матеріалу, які пожвавлюють процес навчання, надають позитивних емоцій, зміцнює впевненість у власних творчих здібностях, що є запорукою успішного розвитку. Усе це виводить предмет сольфеджіо з другорядних та нецікавих серед теоретичних навчальних дисциплін на провідні позиції.

Дуже важливим на заняттях сольфеджіо повстає питання співвідношення теорії та практики. Перш за все – це практична дисципліна, основу якої складає сольфеджування, спів по нотах. Але поряд з цим останнім часом у процес навчання все активніше починають впроваджуватись творчі форми роботи, такі як підбір акомпанементу, імпровізування та творення т. б.  “елементарне музикування”, що перетворює уроки розвитку музичних здібностей у захоплююче заняття, допомагає виробити необхідні для музиканта якості – артистизм, невимушеність музикування, природність і вільність виконання музичних творів.

Естрадна та джазова спеціалізації в навчанні здійснюються на рівні спеціальних навчальних закладів, тому більшість підручників і посібників за цим напрямком, які використовуються в навчальній практиці, розрахована на студентів та викладачів музичних училищ і ВНЗ.

Методична література пропонує цілий ряд музичних збірників і підручників, побудованих на ритмо-інтонаційній основі сучасної естрадної музики. Зокрема:

1. ***“Сольфеджио на ритмоинтонационной основе современной эстрадной музики” в 2-х ч.******М*. *Сєрєбряного*** [88].

Пропонований посібник є першою спробою розробити і систематизувати матеріал по сольфеджіо для вихованців естрадних відділів музичних училищ. Автор поставив перед собою завдання з одного боку – надати професійну спрямованість процесу оволодіння музичною інтонацією, що формує всебічно розвиненого музиканта, а з іншого – максимально наблизити дисципліну до естрадної спеціалізації.

1. ***“Базовый курс эстрадно-джазового сольфеджио” І. Карагічевої*** [37].

Дане видання адресоване учням старших класів дитячих музичних шкіл та студентам музичних коледжів; багато корисного для себе знайдуть в ньому і любителі джазового музикування. Посібник являє собою базовий курс естрадно-джазового сольфеджіо. Різноманітний матеріал збірника включає поряд з англійськими і американськими народними піснями класичні зразки популярних джазових мелодій зарубіжних композиторів. Музичні приклади можна використовувати не тільки для сольфеджування, але і для розвитку елементарних творчих навичок, слухового аналізу, а також для музичного диктанту. Пропонований збірник як навчальний посібник може доповнити й оновити традиційний підхід до викладання сольфеджіо.

**3**. “***Джазове сольфеджіо 3-7 класи ДМШ” О. Хромушина***. Сольфеджування в манері джазу або “Діти співають скет” [101].

Підручник вміщує ритміко-мелодійні вправи: одноголосся, двоголосся, триголосся, чотириголосся, а також таблицю літерних позначень тональностей і акордів. Він націлений саме на джазову специфіку й містить цікаві авторські вправи та джазові обробки відомих творів. Легкі п’єси та джазові етюди чи вправи з виконавчого репертуару цілком можуть використовуватися і як номера для сольфеджування та транспонування, співу на 2, 3 та 4 голоси, так і як основа для імпровізування, гармонійного та фактурного варіювання. У якості домашнього завдання кожному з учнів відповідно до рівня його музичного розвитку та творчого потенціалу стає доцільним пропонувати індивідуальні вправи. Такий підхід дає можливість збагатити виконавчо-слуховий багаж учня не тільки на прикладі власного завдання, а й прослідкувати за тим, як це робить товариш, і навіть спробувати виконати його завдання без підготовки.

**4**. “***Практический курс по сольфеджио” В. Чернової*** “Учимся импровизировать и подбирать на слух” [106].

Він являєсобою практичний курс по сольфеджіо для учнів музичних шкіл, побудований на матеріалі естрадної джазової музики. Підручник привертає увагу тим, що в ньому докладно говориться про джазові гармонії, основи джазової імпровізації, види фактури і т. п. У книзі дається багато музичного матеріалу, який можна назвати класикою “легкого” жанру музики.

**5**. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів ***“Сольфеджіо на основі сучасної джазової та естрадної музики” О. Афоніної   та В. Баранової*** [4].

Даний навчальний посібник рекомендований для студентів вищих навчальних закладів мистецтва і культури III–IV рівнів акредитації. Він містить низку мелодій сучасних композиторів, які дають можливість ознайомити студентів-вокалістів із характерними мелодичними, ритмічними і фактурними особливостями музики XX–XI ст. Мета цієї роботи — формування вільної слухової орієнтації в музичному матеріалі, уміння сприймати та відтворювати музику в усіх її компонентах, надання процесу оволодіння музичною інтонацією професійної спрямованості, наближеної до спеціальності “Музичне мистецтво” спеціалізації “Естрадний спів”. Зазначена мета реалізувалася шляхом підбору відповідного музичного матеріалу та його систематизації для набуття вокалістами-естрадниками професійних навичок та умінь.

***6.*** Навчальний посібник ***“Сольфеджіо”*** ***у 4 частинах*** ***Г.***  ***Смаглій,*** створенийна основі сучасної, джазової та естрадної музики з нотами [90].

Підручник може бути використано слухачами музичних студій та студентами 1 – 2-х курсів гуманітарних навчальних закладів різного рівня, які починають вивчати сольфеджіо.

Це оригінальне видання з сольфеджіо поєднує функції підручника, хрестоматії для сольфеджування та співу з текстами, нотного зошита для виконання завдань. Воно містить тематичну розробку уроків сольфеджіо, яка відповідає вимогам програми для 3 класу музичних шкіл та шкіл естетичного виховання.

***7. “Современное сольфеджио”*** ***у 3-х частинах*** ***М. Карасьова –*** підручник для середніх та вищи навчальних закладів. [38].

Підручник призначений для учнів музичних шкіл, училищ і вузів. Дане видання являє собою перший у вітчизняній і зарубіжній музиці комплексний підручник по слуховому освоєнні сучасної музики. У ньому відібрані і систематизовані вправи, які демонструють характерні труднощі освоєння музичної мови XX століття (ладові, мелодичні, структурні, гармонічні, ритмічні). Автором розроблені спеціальні комплекси інтонаційних, ритмічних і нотографічних вправ, а також зібрані відповідні приклади з музичних творів композиторів ХХ ст. Матеріал підручника може бути використаний у всіх формах роботи з сольфеджіо: співі, слуховому аналізі, музичному диктанті. Частина підібраних музичних прикладів призначена також для використання абітурієнтами при підготовці до вступного іспиту з сольфеджіо у мистецькі вузи. Матеріали третьої частини можуть бути використані також як посібник з курсу сучасної гармонії.

**8**. “***Музичні диктанти. Естрада та джаз”* *Б. Копелевича*** та багато інших.

Цей невеличкий перелік може бути відправною точкою пошуку матеріалів для навчання за джазовим напрямком. Деякі приклади з названих збірок можна застосовувати на уроках сольфеджіо у якості вправ для сольфеджування або для імпровізування, підбору акомпанементу, гармонічного аналізу та цифрування тощо.

Додатковий обсяг теоретичного матеріалу включає в себе знання ритмічних особливостей джазової музики, літерно-цифрової системи позначень акордів і вільне володіння акордикою в найширшому значенні, особливостей “блюзового” ладу, основ джазової гармонії та деяких музичних форм (квадрат, “блюзова сітка” тощо ) і жанрів (регтайм, блюз, балада, ритм-енд-блюз, рок-енд-рол, бугі-вугі, джаз-вальс, соул) тощо.

Безумовно, сольфеджування на уроці сольфеджіо є першочерговим завданням. Майже всі викладачі-сольфеджисти використовують великий спектр вокально-інтонаційних та слухових вправ, музичний диктант, письмові форми роботи. Але в контексті джазового сольфеджіо особливого значення для вокалістів набувають форми роботи, які пов’язані з вокальною імпровізацією й реалізують імпровізаційні засади джазового музикування. У зв’язку з цим можна рекомендувати:

***Пропозиція 1 –*** імпровізувати мелодію в “блюзовому” ладі (с. 38–39);

***Пропозиція*** ***2*** – імпровізувати мелодію на заданий акомпанемент;

***Пропозиція*** ***3*** – створюючи імпровізацію, використовувати ритмічне та мелодичне варіювання мелодії;

***Пропозиція*** ***4*** – здійснювати дублювання мелодії паралельними інтервалами та акордами;

***Пропозиція*** ***5*** – підбирати другий голос до заданої мелодії;

***Пропозиція*** ***6*** – виконувати імпровізацію інтервальної чи акордової послідовності;

***Пропозиція*** ***7*** – розширювати або ускладнювати задану інтервальну чи акордову послідовності;

***Пропозиція*** ***8*** – за умови певної підготовленості студентів грати акордовий або фактурний акомпанемент за гармонійною схемою тощо.

Джазова специфіка часто порушує закони класичної теорії та гармонії. Більш доречним стає “матричний”, “трафаретний” принцип побудови співзвуч. Перевага побудови акордів від звуку ніж у тональності виправдана в цьому випадку у зв’язку з принципом літерно-цифрових позначень співзвуч, який заснований саме на конструкції акорду, а не на його функціональності. Згодом зв’язок побудови акорду з його функціональністю встановлюється та закріплюється при формуванні навичок читання цифрувань чи гармончного аналізу з цифровими позначеннями акордів. Тобто наступним етапом стає зростання ролі аналітичних форм роботи, які демонструють зв’язок з практикою.

Одне з навчальних завдань сольфеджіо – навчити студентів, які вже мають значний слуховий досвід (спів або гра на музичному інструменті), емоційно сприймають характер музичних творів, їх жанрові особливості, формоутворюючі елементи музичної мови, слухати й ***аналізувати музичні твори***. Добираючи матеріали для аналізу, необхідно використовувати твори різного інтонаційно-стильового спрямування: фольклор, класику, естраду, джаз, сучасну музику тощо. Завдання слід варіювати і поступово ускладнювати та розвивати у виконавців уміння оцінити яскравість, характерність прикладу. Емоційно-образний зміст і музична форма творів повинні бути доступними і зрозумілими. Варто при цьому орієнтувати студентів на цілісний аналіз музичних творів, характер музики, виражальні засоби, які відіграють важливу роль у створенні музично-художнього образу.

У роботі над аналізом музичних творів важливим є систематичне звернення до репертуару з фаху та предметів із колективного музикування, що сприяє вирішенню виконавських завдань. Рекомендовані посібники поєднують теоретичний матеріал з сольфеджіо з ілюстраціями музичних творів різних жанрів народної, класичної, естрадної, джазової, сучасної музики. Корисним буде також застосування хрестоматій зі слухового аналізу, де кожний приклад дозволяє осмислювати виразність і зв’язок елементів музичної мови із сприйняттям особливостей стилю композиторів.

Одна з універсалізованих форм роботи – спів (гра на фортепіано) різних видів секвенцій (мелодичних, гармонійних, діатонічних, модулюючих). Особливе значення серед секвенцій має так звана ***“золота секвенція”*** на основі руху за тональностями квінтового кола шляхом розімкнення гармонійного звороту D7-Т53. Золота секвенція – один з прийомів побудови композицій, який використовується в класичної (Г. Гендель “Пассакалія”) та джазовій музиці. Золота секвенція є однією з різновидів простої секвенції, тобто повторення гармонічного або мелодичного звороту на різній висоті, тому її часто називають кварто-квінтовою побудовою. Найчастіше золота секвенція будується за принципом: квінта вниз, кварта вгору, або навпаки (звідси назва квінто-квартового кола). Зазвичай за основу секвенції береться простий мотив, зручний для запам’ятовування і тому вона неодноразово використовувалась в естрадній музиці. Ще однією особливістю цього прийому є використання першого акорду тільки в мінорній гамі (“ля”–Am7; “ре”–Dm7; “соль”– G7; далі мажор “до”– Cmaj; “фа”– Fmaj; “сі”– Bm7/5 (напівзменшений); “мі”–  Em7 заміняємо на  E7, розв’язавши його в “ля” щоб завершити коло. Після цього акорду коло починається заново).

Володіння поняттями мелодичного положення та розташування тонів в акорді дає можливість студентові на основі секвенції складати не тільки акомпанемент, а й власну мелодію.

Специфіка джазового виконання передбачає вільне володіння ***ритмічними*** складнощами та формування навичок ***свінгування*** на основі акцентування слабких долей такту. Тому якомога раніше треба включати вправи щодо ритмічного імпровізування та складання ритмічного супроводу до будь-яких прикладів – класичних чи джазових. Допомогу в справі розвитку почуття ритму може надати використання шумових музичних інструментів та різноманітним способом видобутих звуків: удари в долоні або по колінах, цокання пальцями чи язиком, і навіть залучення на заняття ритмічну інструментальну групу або групу ударних інструментів. Такий своєрідний ритмічний акомпанемент інколи дозволяє замінити сольфеджування на спів у манері ***“скет”*** із застосуванням безтекстового складового співу, який широко використовується у вокальній імпровізації (ша-ла-ла, па-ба-да-ба-да тощо). Реалізовуючи такий принцип роботи можна розділити студентів на пари з викладачем або одного з одним і, застосовуючи ігрові моменти, використовувати цілеспрямовані методичні прийоми, а саме:

***Пропозиція 9*** – співати чи грати за принципом повторюваності (“роби, як я”);

***Пропозиція*** ***10*** – співати чи грати будь-які вправи в іншій октаві чи регістрі або їх транспонувати (“повтори іншим голосом”);

***Пропозиція*** ***11*** – застосовувати мелодичне варіювання (“не повторюй за мною”);

***Пропозиція*** ***12*** – складати друге речення (“надай відповідь”);

***Пропозиція*** ***13*** – створювати каденції (“закінчи музичну думку”);

***Пропозиція*** ***14*** – придумувати вступ (“додай вступ”);

***Пропозиція*** ***15*** – виконувати музичний “скетовий діалог” між учасниками (“тема-відповідь”) тощо.

Виконуючи будь-яку форму роботи, студент обов’язково має відчувати практичну користь і необхідність кожної навички, набутої на занятті з сольфеджіо. У зв’язку з вище зазначеним можна рекомендувати:

***Пропозиція16 –*** грати й слухати музичні приклади;

***Пропозиція*** ***17*** – сприймати блюзову сітку на слух;

***Пропозиція*** ***18*** – включати блюзові тони у мажор;

***Пропозиція*** ***19*** – використовувати “золоті секвенції” (на основі руху за тональностями квінтового кола шляхом розімкнення гармонійного звороту);

***Пропозиція*** ***20*** – здійснювати гармонічний чи структурний аналіз музичного прикладу;

***Пропозиція*** ***21*** – вміти скласти тональний план;

***Пропозиція*** ***22*** – виписувати і позначати гармонії у вигляді літерно-цифрових позначень або послідовностей акордів;

***Пропозиція*** ***23*** – поступово розширяти гармонійну сітку;

***Пропозиція*** ***24*** – вміти транспонувати літерно-цифрові послідовності тощо.

Отже, кожна з вище зазначених форм роботи в міру своєї специфіки може імплементувати використання в навчальному процесі музичний матеріал, який включав би, ілюстрував і в той же час характеризувавособливості різних стилів сучасної музики, що формуватиме здатність майбутніх виконавців відчувати особливості різної музичної стилістики і сприятиме вдосконаленню своєї вокальної техніки.

1. **Особливості роботи з мікрофоном**

Оскільки естрадній техніці співу притаманний слабкий імпеданс, вона зумовлює обов’язкове застосування у вокальному виконавстві звукопідсилюючої техніки. Мікрофон є одним з найважливіших компонентів роботи естрадного співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком і його поданням слухацькій аудиторії. На естраді існує великий діапазон втілення вокальних можливостей – від нашіптування до лементу. Це стало можливим завдяки використанню саме мікрофонів і стимулювало пошук специфічних звучань та принципово нових прийомів виконання (фальцет, драйв, спів на горлі, спів відкритим звуком тощо). Мікрофонний спів дав можливість яскравіше виявити зміст слів, частіше використовувати звучання piano і pianissimo, не зловживаючи силою вокального звуку. Одним з перших застосував мікрофонний стиль ветеран естради Френк Сінатра – представник вокального стилю крунінг–м’якої, сентиментальної манери вокального виконання, тоді як рок-музиканти, навпаки, виконують свої партії напружено, на межі вокальних можливостей.

Мікрофон – знайомий практично всім звуковий пристрій, який служить для запису звуку на різноманітні носії або для посилення звуку. Працює як перетворювач звукових коливань в коливання електричного струму. Науково-технічні відкриття в галузі акустики й електроніки значно збільшили можливості творчого пошуку у темброво-акустичній сфері. Змішування акустичних тембрів з електронними розширило художні можливості естрадного виконання. Поява мікрофонів сприяла виникненню нових специфічних звучань і технічних прийомів. Однак це можливо тільки при вмілому його використанні. При роботі із мікрофоном виникають додаткові вимоги до дикції, артикуляції тощо. Професійне користування мікрофоном передбачає вміння направляти його під потрібним кутом, тримати на достатній відстані від губ, відчувати його як продовження співочого апарату, як засіб подачі чистого посиленого голосу [29, с. 82].

Використання мікрофону при співі породило і основний недолік у виконавців – манеру наспівування півголосом в середньому регістрі та лемент на високих звуках. На практиці такий недолік можна усунути:

***Пропозиція 1 –*** даватизавдання співати без мікрофона на повний голос, використовуючи всі резонатори;

***Пропозиція 2 –*** слідкувати за міцною опорою дихання та включати в роботу гортань.

Велике значення під час використовування звукопідсилювальної апаратури має формування навичок постійного слухового самоконтролю як під час навчання в класі, коли необхідні координації ще тільки формуються, так і в період творчої діяльності на сцені. Саме в класі естрадного співу студент навчається роботі з мікрофоном, мікшерним пультом, підсилювачем, ревербератором тощо. Завдання викладача – довести навички роботи з мікрофоном до автоматизму, зробити його союзником у створенні творчого образу. Для цього необхідно:

***Пропозиція 3 –*** перед виступом слід перевірити, як добре монтований мікрофон та його контакти;

***Пропозиція 4 –*** обов’язково при використанні вокального або голосового мікрофону потрібно знайти правильне його положення: необхідно тримати мікрофон горизонтально – звук через уявну горизонтальну лінію буде сприйматися слухачем набагато краще, ніж звук, що виходить з боків;

***Пропозиція 5*** – заздалегідь потренуватися утримувати мікрофон і вибрати зручну для виконавця відстань – тримати мікрофон слід на 3-5 см але не більше 10 см від свого обличчя. Якщо тримати мікрофон далі, це викличе появу сторонніх шумів і звук голосу буде більш тихим. Якщо мікрофон, навпаки, розташований близько до рота, публіка почує зайві звуки: подих, рухи губами та ін.;

***Пропозиція 6*** – в процесі виконання вокального твору необхідно намагатися не відвертатися від мікрофона;

***Пропозиція 7*** – особливо важливо контролювати свою руку і не рухати мікрофон в різні боки – чутливий елемент мікрофона буде ловити сторонні шуми і звуки;

***Пропозиція 8*** – при співіуважно слухати свій голос;

***Пропозиція 9*** – навчитися калібрувати звучання голосу: наближати мікрофон для посилення звучання й віддаляти його, щоб зробити голос тихіше. Користуючись цим прийомом, здійснюється створення цікавих звукових ефектів.

Поряд з мікрофонами під час репетицій та концертного виконання в практиці широко використовуються й інші технічні засоби: мікшерні пульти, підсилювачі, акустичні системи, монітори, прилади для обробки звуку та, зокрема, голосу, світлоефекти, лазер, відеорозгортку, аналогові та цифрові носії звукової інформації тощо.

Отже, поряд зі звукопідсилюючою технікою, з якою майбутньому виконавцю необхідно навчитися працювати, технічному удосконаленню організації й постановки естрадно-концертних програм сприяє використання різних технічних механізмів, сучасної комп’ютерної техніки, електронного програмування та інших репрезентативно-візуальних засобів для досягнення художньої мети. Їх майстерне залучення до сценічного естрадно-мистецького процесу уможливило створення вражаючих звукових і світлових сценічних ефектів.

1. **Акторська майстерність та сценічний рух (хореографія) естрадного співака**

Сучасний стан музичної естради потребує від співаків володіння арсеналом зовнішніх засобів виразності, культури пластичної виразності та сценічного руху, знань у галузі менеджменту і медіа-технологій, умінь створювати свій сценічний імідж [28].

Естрадна пісня як різновид популярного професійного виконавства є своєрідною опосередковуючою ланкою у широкому діапазоні сценічних жанрів, починаючи з театрального спектаклю до сучасного музично-естрадного ревю. Естрадно-пісенне виконавство зумовлюється специфікою музики як виду мистецтва: повноцінне сприйняття музичних образів лише за майстерного їх відтворення – між авторами і масовою концертною аудиторією.

Зростаюча роль в мистецтві естрадного співака належить зовнішній експресії, тобто всього комплексу “невербальних” засобів впливу на аудиторію. Характерною рисою сучасного музично-естрадного жанру стало органічне поєднання належних вокальних здібностей і виконавської техніки, пластики руху й акторської майстерності. На естрадній сцені за допомогою використання певних, притаманних лише їм виразних засобів успішно виступають навіть співаки, позбавлені потужного, класично поставленого вокального голосу. Зокрема, можна згадати Л. Утьосова, К. Шульженко та інших, які увійшли в історію музичної естради саме як артистичні виконавці пісень із високомайстерною творчою індивідуальністю.

У постановці естрадного номера та створенні художнього образу естрадним співаком задіяно багато складових. Важливу роль окрім вокалу відіграють вже згадані акторська майстерність, пластика, сценічний рух, хореографія. Тому для якісної підготовки естрадних артистів-вокалістів у ВНЗ необхідно навчати мистецтва вокалу в поєднанні з даними компонентами. У зв’язку з цим підготовка артиста-співака повинна спиратися на метод виховання емоційно-чуттєвої сфери вокаліста засобами акторської майстерності, одним з найважливіших складових якого є експресія, що включає в себе:

• жестикуляцію;

• міміку;

• пластичну виразність (рухи тіла);

• здатність за допомогою зовнішньої атрибутики і на основі поставленого голосу створювати в процесі виконання вокального номера те комунікативне середовище, яке сприяє не тільки емоційно-чуттєвому сприйняттю музичного твору, а й формуванню художнього смаку у слухачів.

Музична практика XX–XXI століття демонструє появу низки масштабних творів різних жанрів, які передбачають театралізацію. Їх виконання означає формування вимог до виконавців різного рівня. В силу свого візуального характеру найбільші зміни, як правило, демонструють вокалісти, чия творча діяльність є в центрі глядацької уваги. Саме їх співацька майстерність, поєднана зі здатністю до втілення різноманітних образів, сценічним рухом та акторською грою, мають можливість приваблювати широку аудиторію.

Оскільки естрадний жанр вимагає видовищності, особливе значення має робота над сценічним оформленням репертуару, яким найкраще займатися після засвоєння музично-вокального матеріалу. Одним з найбільш ефективних візуальних засобів є рух. Рухи ***–*** основа активного й цікавого для глядача “існування” виконавця на сцені. Метою формування цієї навички є вироблення реакції, координації, здатності передати внутрішній світ й переживання співака через мову тіла.

Пластика сучасного естрадного виконавця – одна з найголовніших складових сценічного образу, що дозволяє висловлювати виконавцеві сутність, зміст, емоційно-змістовну основу. Естрадний вокаліст за допомогою пластичної лексики повинен створити вокально виразний образ, володіючи пластичною гнучкістю, почуттям простору. Завдання виконавця – за допомогою пластичних моментів змусити глядача повірити йому

Для створення художнього образу сучасному естрадному співакові необхідно вільне володіння саме танцювальною пластикою та сценічним рухом. Таким чином, під час навчання та формування професійних навичок естрадного співака має значення заняття не тільки вокалом, ансамблем, музично-теоретичними дисциплінами тощо, а й танцем у поєднанні з основами сценічного руху. Важливо, щоб основи танцю трансформувались у заняття з імпровізації, де танець та сценічний рух до того чи іншого музичного твору поєднувалися б у певний пластичний малюнок.

Тому в процесі навчання слід приділяти значну увагу пластичній лексиці, яка допомагає змістовному, образному, емоційному відтворенню пісні, основними засобами виразності якої є:

***– поза*** – положення тіла, найлаконічніший елемент пластики, що передає образ, зміст, характер, емоційний стан;

***– жест*** – рух (дія) для вираження емоції чи інформації замість розмови, або під час розмови як додато до слів, який передає через пластику емоційну пристрасть. Дія або рух людського тіла або його частини, що має певне значення або сенс, тобто є знаком або символом. Його основна функція ***–*** створення форми уявного об’єкта. Іноді він підкреслює психологічний зміст моменту: радість, сум, нерішучість тощо;

– ***міміка*** (від грец. mimikos – наслідуваний, акторський) – рухи м’язів обличчя, що виражають почуття і психічний стан виконавця.

Розвиткові нових жестів, поз, міміки сприяє створення пластики через музику, без чого виконавське мистецтво естрадного співака нині неможливе. Таким чином, музичний пластичний образ – це результат ідейно-емоційного ставлення співака до музичного матеріалу, його осмислення.

Існують кілька основних вимог до естрадного співака:

***Пропозиція 1 –*** перед виходом на сцену важливо опанувати хвилювання. що допоможуть слідуючі вправи:

1) на совість відрепетируйте майбутній виступ.  Відпрацювати номер перед дзеркалом, але краще попросити когось із друзів послухати вас і поспостерігати за власною реакцією на «живого» глядача;

2) уявіть собі в усіх деталях свій успішний публічний виступ – Як успішно ви виступите і як почуєте оплески та захват аудиторії, перед якою виступаєте;

3) пригадайте свій досвід упевненості, ситуацію, коли ви почувалися на висоті – просто поверніться до цього спогаду;

4) щоб підвищити рівень енергії, дихайте так, щоб вдих був довший за видих. При цьому очі підніміть трохи вище уявної лінії горизонту. Щоб заспокоїтися – робіть усе навпаки. Нехай видих буде довший і глибший, а вдих повільний і повний. Видихайте навіть із зусиллям, щоб усе повітря виходило з легенів. Очі опустіть трохи нижче лінії горизонту;

5) сидячи, зосередьте увагу на м’язах стегон. Литки не повинні напружуватися. Випрямляйте перед собою обидві ноги. Потримайте напруження. Розслабте. Повторіть вправу;

6) кисті рук міцно стиснути в кулаки. Тримати. Розслабитися. Повторіть вправу. Для того щоб розслабити протилежну групу м’язів, потрібно просто розчепірити пальці настільки широко, наскільки це можливо. Затримайте положення. Розслабтеся. Зверніть увагу на відчуття теплоти або коління в кистях рук;

7) підніміть плечі у вертикальній площині у напрямку до вух. Тримати. Розслабитися. Сконцентруйте увагу на відчутті важкості у плечах;

8) усміхніться настільки широко, наскільки це можливо. Тримати. Розслабитися. Для розслаблення протилежної групи стисніть губи разом, ніби ви хочете когось поцілувати. Тримати. Розслабитися;

9) міцно зажмуритися. Тримати. Розслабитися.

***Пропозиція 2 –*** поза на сцені повинна бути зручною, природною, плечі розведені;

***Пропозиція 3 –*** голову не опускати й не тримати занадто високо, дивитися перед собою, шия не затиснута – це надає свободи гортані;

***Пропозиція 4 –*** деякі виконавці мають звичку виходити на сцену із суворим, незадоволеним виглядом, що категорично забороняється. Адже кожен вихід на сцену ***–*** це спілкування з найвимогливішим критиком і найщирішим другом ***–*** глядачем;

***Пропозиція 5 –***  Руки повинні бути вільними, а не затиснутими за спиною, що в будь-який момент дозволяє виконати довільний жест;

***Пропозиція 6 –*** на сцені перед виступом слід деякий час постояти (кілька секунд), двічі – тричі видихнути через ніс, тільки потім розпочинати виступ.

Складні завдання із виховання високого рівня психофізичних якостей і пластичності тіла розв’язуються перш за все завдяки тренуванню за допомогою спеціальних вправ. В практиці існують багато вправ для тренування сценічних рухів, зокрема:

***–*** вправи для координації рухів,

***–*** рухливо-ритмічні вправи,

***–*** рухи відповідно до характеру і темпу музики,

***–*** рухові імпровізації під музику,

***–*** рухові імпровізації з допоміжним реквізитом,

***–*** вправи для рівноваги утримання пози із заплющеними очима,

***–*** кроки,

***–*** вправи для голови (повороти, нахиляння),

***–*** вправи на підлозі та багато ін., які детально описані в спеціальній літературі.

У зв’язку з цим співакам бажано виконувати наступні рекомендації:

***Пропозиція 7 –*** для налагодження діалогу з глядачем співакові потрібно знайти особливі сценічні рухи, щоб передати свої почуття та емоції;

***Пропозиція 8 –*** слід домагатися свободи та невимушеності при виконанні музично-рухових вправ;

***Пропозиція 9 –*** при підготовці сценічних рухів основну увагу необхідно приділити ритміці;

***Пропозиція 10 –*** на заняттях при виконанні різних вправ, ігор, етюдів необхідно ретельно вивчити елементи сценічної дії;

***Пропозиція 11 –*** особливу увагу треба приділити “вокальним паузам” – моментам, коли співак створює образ свого персонажа без допомоги співу і слів (на програшах, вступах тощо).

Виконавська та педагогічна практика свідчить, що співаки мають великі труднощі в умінні поєднувати вокал з рухом, тому що спів під час руху або танцю для співака процес складний. Непідготовлені виконавці, виконуючи вокальні композиції під час і після руху по сцені в умовах активних, нерідко – танцювальних елементів, мають задишку під час співу, що значно знижує якість їх вокального виконання. З цієї причини виникають особливі вимоги до дихання, що потребує навичок утримання великої кількості повітря та особливої техніки його розподілу. Тому необхідно:

***Пропозиція 12 –*** навчитися робити активний вдих через ніс і тільки потім починати виступ;

***Пропозиція 13 –*** під час співу нерідко доводиться “підхоплювати” дихання, найчастіше це робиться ротом, але важливо виробити звичку вдихати носом навіть при відкритому роті.

Для вироблення цих навичок Л. А. Красовская рекомендує робити наступні вправи:

***Пропозиція 14 –*** притиснути праву ніздрю пальцем, а лівою вдихнути. Потім, затиснувши її, видихнути через праву. Те саме повторити з іншою ніздрею (4–6 разів);

***Пропозиція 15 –*** відкрити рота. Вдихати й видихати носом 10–12 разів. 155 3. Розширити ніздрі, зробити вдих. Вправи для дихання: 1. Короткий вдих носом. Зафіксувати видих. Не припиняючи видиху, 3–5 разів підняти руки. 2. Короткий вдих через ніс, видих. Не припиняючи видиху, зробити 10–20 кроків;

***Пропозиція 16 –*** короткий вдих, видих. На видиху зробити 3–5 присідань, руки вперед. Повторити 3 рази;

***Пропозиція 17 –***  біг зі звуком і диханням. Короткий вдих через ніс. Біг 30 секунд. Одночасно піднімати руки за голову й опускати [52, с. 155].

Необхідно привчати себе в розмові швидко видихати зайве повітря після кожної фрази. У повсякденному житті, наприклад, під час ходьби та підйому по сходах, можна тренувати дихання (вдихати носом, видихати ротом):

– вдих на один крок, видох на три кроки й навпаки;

– вдих на два кроки, видих на шість і навпаки;

– вдих на одну сходинку, видих різкий, короткий. Збільшувати та зменшувати тривалість вдиху й видиху. Головне – рівномірно розподілити дихання.

На сцені співак за допомогою музики та тексту говорить із глядачем і постійно з ним спілкується. Емоції, переживання виконавця складаються з вражень власної душі, емоційних спогадів. Надзвичайно важлива наявність емоційної пам’яті, яка виявляється в музичному творі й допомагає відтворити почуття, викликані музикою, та знайти відгук у слухацької аудиторії. Усі думки й почуття, які виконавець вкладає в музичну композицію, мають бути ретельно продуманими й відшліфованими. Вокаліст повинен поєднувати почуття своєї емоційної пам’яті з емоціями музики, що виконується. І саме в такому разі обов’язкова сумісна робота пластики й вокалу.

Отже, сучасній естраді потрібні не тільки професійні музиканти, а й музиканти-артисти, котрі “живуть” на сцені як драматичні актори. Зрозуміло, що насамперед естрадний співак повинен демонструвати свою вокальну майстерність і тому першочергову роль завжди відіграє голос. Драматургія твору другорядна, покликана “обслуговувати” жанр, допомагати розкрити майстерність та індивідуальність естрадного артиста. З огляду на це є доречним рекомендувати у відповідних навчальних закладах запровадити такі дисциплін як “Акторська майстерність”, “Сценічний рух. Пластика”, “Хореографія” тощо.

**Заключення**

Провідною тенденцією сьогодення стало нівелювання національної градації і формування загальносвітової еталонної школи вокального мистецтва. Ця тенденція визначає сучасний розвиток як академічного так і естрадного вокального мистецтва. Запозичивши у В. Ємельянова влучне поняття “неакадемічна манера”, можна визначити, що: “Естрадний спів – це неакадемічна манера співу з широким спектром художніх виражальних засобів і розгалуженою звуковою палітрою з тенденцією до сильного імпедансу” [32].

Як відзначає В. Откидач, “особливості естрадного сольного співу визначаються насамперед його функціонуванням у системі естрадного мистецтва – поліжанрового сценічного мистецтва, яке об’єднує спів, танець, інструментальну музику, розмовні жанри… та інші… Характерною рисою мистецтва естради є його демократичність та орієнтація на масове сприйняття…Жанрово-стильова палітра сучасного естрадного вокального мистецтва репрезентована традиційною естрадною ліричною піснею, поп-автентикою, авторською піснею, композиціями з елементами джазу, диско, іншими жанрами ” [74, с. 31–32].

Універсальне застосування технологічних прийомів – основний чинник у вирішенні проблеми розкриття змісту сучасної вокальної музики, де синтезуються традиційні засоби музичної виразності із новітніми виконавськими техніками. Паралель між класичним, народним та естрадним популярним мистецтвом – основна умова формування різностороннього виконавця. У вокальному мистецтві – це універсальний співак, який зможе використовувати на практиці прийоми сучасної вокальної техніки, а саме: техніки гри тембрами, вміння застосовувати у співі мовні інтонації, майстерно передавати психологічні нюанси в музиці та багато ін. Обов’язковою передумовою розвитку універсального співака є індивідуальний дар, здібність до багатогранного розуміння семантики твору, вміння імпровізувати в межах заданого матеріалу.

Навчальний процес будується у діалектичній єдності процесу формування загальних базових співацьких вмінь та специфічно-естрадних навичокпід час. Формування вокальної майстерності естрадного співака залежить безпосередньо від розуміння специфіки вокальної мови, фізіології голосового апарату, природи формування співочого звуку, чіткого уявлення про дихальну, резонаторну, артикуляційну функції та їх важливу роль у процесі голосоутворення й цілої низки інших важливих чинників. Отже, набуття співаком вокально-технічної майстерності є результатом свідомої цілеспрямованої багаторічної роботи і свідчить про досягнення ним високого рівня художнього та вокально-технічного розвитку.

Запропоновані у статті рекомендації з розвитку вокальної техніки є відповіддю на практичні запитання, які найчастіше виникають в процесі навчання у естрадних співаків-початківців або у педагогів, що з ними працюють. Вони демонструють проблемні педагогічні ситуації, які виникають в під час розв’язання основних навчальних завдань, та практичні поради щодо їх вирішення: виробити навички співочої постановки; навчити під час співу використовувати м’яку атаку; відпрацювати чітку дикцію і правильну вокальну артикуляцію; оволодіти прийомами самостійної індивідуальної та колективної роботи; сформувати стереотип координації діяльності голосового апарату з основними властивостями свого співочого голосу та самоконтролю; освоїти практичні навички роботи з мікрофоном та звукопідсилюючою апаратурою; розвинути музичну пам’ять, артистичну сміливість і природність, вміння триматись на сцені тощо. Таким чином, специфіка естрадного вокального мистецтва вимагає від сучасного виконавця володіння багатим арсеналом професійних засобів, а опанування технікою естрадного співу повинно сприяти впровадженню естрадної музики в професійне виховання і професійну виконавську практику.

Розглянуті аспекти вокально-технічної підготовки естрадних співаків визначили необхідність осучаснення змісту вокальної педагогіки, збагачення її новітніми знаннями і розширення методичних горизонтів.

**Література**

1. Азарова Л. Г. Проблеми виправлення деяких недоліків голосоутворення в класі вокалу / Л. Г. Азарова // Педагогіка – Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. URL: http://www. stattionline. org.ua/ pedagog/
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / В. Г. Антонюк. – К. : Віпол, 2012.
3. Антонюк В. Г. Постановка голосу: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – К.: Вища школа, 2000.
4. Афоніна О. С. Сольфеджіо на основі сучасної джазової та естрадної музики: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / О. С. Афоніна, В. О. Баранова. – Вінниця: Нова Книга. 2013. – 148 с : ноти.
5. Бабенков А. Г. Изучение джазовой импровизации : метод. пособие для муз. училищ / А. Г. Бабенков. Тверь: ТвМУ, 2002. – 71 с.
6. Богданов И. А. Пластичность актёра эстрады и основные способы её формирования в высшей школе : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. А. Богданов. – Л., 1987. – 22 с.
7. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера: учеб. пособие / И. А. Богданов. СПб.: Чистый лист, 2004. – С. 10–239.
8. Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии) / И. Браудо. – Ленинград, 1961 – 199 с.
9. Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано: учебное пособие / Игорь Михайлович Бриль / Ред. Ю. Холопов. – М.: Сов. композитор, 1985. – Изд. третье. – 112 с.
10. Буторін П. А. Викладання джазу: методичні рекомендації / П. А. Буторін, Н. І. Дячук/. – Полтава, 2009. – 78 с.
11. Вербов А. Техника постановки голоса / А. Вербов. – М. : Музыка, 1967. – 51 с.
12. Вишнякова Н. Ф. Музыкальная импровизация / Н. Ф. Вишнякова. – Мн.: [Б. и.], 1992. – 96 с.
13. Вовк О. Методи та прийоми розвитку вокально-виконавських умінь студентів у ВНЗ. URL: http://www.stattionline.org.ua/pedagog/
14. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник для вузів / В.  Г. Антонюк. – К. : Віпол, 2007. – 173 с. : іл., граф.
15. Вопросы вокальной педагогики / Сб. статей. – Вып. 1-6. – М.:Музыка, 1962–1982.
16. Голубєв П. В. Поради молодим педагогам-вокалістам / П. В. Голубєв – К.: Музична Україна, 1983. – 80с.
17. Глухов Л. Основы импровизации / Л. Глухов. – Пермь.: Перм. Гос. Пед. ун-т., 2002. – 70 с.
18. Гребельная В. М. Особенности художественной структуры эстрадного вокального номера / В. М. Гребельная. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/ 18845/1/iurp-2010-84-09.pdf С. 63-71.
19. Григорьев, В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю.Григорьев. М.: Издательский дом Классика – XXI, 2006. – 156 с.
20. Далецкий О. В. Вокальные упражнения в воспитании певца / О. В.  Далецкий– М.: Музыка, 1974.
21. Дерев’янко Л. А. Спів у мовленнєвій позиції як проблема вокальної педагогіки / Л. А. Дерев’янко. URL: [file:///C:/Users/vytoky/](file:/C:/Users/vytoky/) Downloads/ tsm\_2013\_4\_21.pdf
22. Дмитриев А. Голосообразование у певцов / А. Дмитриев. – М. : Лань, 2012. – 124с.
23. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М: Музыка, 2007. – 368 с.
24. Дрожжина Н. В. Актуальные задачи подготовки эстрадного певца на современном этапе развития музыкального искусства эстрады / Н. В. Дрожжина // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2004. – Вип. 13. – С. 149–160.
25. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Н. В. Дрожжина ; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2008. – 16 с
26. Дрожжина Н. В. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения / Н. В. Дрожжина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. /За ред. В. Я. Даниленка / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х., 2009. – Вип. 3. – С. 50 – 59.
27. Дрожжина Н. В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради / Н. В. Дрожжина // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: Музична педагогіка і мистецтвознавство : зб. ст. – Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2007. – Вип. 1. – С. 118–129
28. Дрожжина Н. В. К проблеме сочетания эстрадного вокала с хореографией и пластикой / Н. В. Дрожжина // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. – Вип. II. – Х.: Стиль-Іздат, 2003. – С. 107–114.
29. Дрожжина Н. В. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді / Н. В. Дрожжина // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук, праць. – Вип. 15. – X.: ХДУМ ім. Котляревського, 2005. – С. 77–86.
30. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки / Д. Євтушенко. – К., 1987. – 254 с.
31. Егорычева М. И. Упражнения для развития вокальной техники / М. И. Егорычева – К.: Музична Україна, 1980.
32. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. В. Емельянов. – СПб. : Лань; Планета музики, 2003. – 194 с.
33. Емельянов В. В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования / Виктор Вадимович Емельянов. – Новосибирск: Наук. Сиб. отделение, 1991. – 41 с.
34. Жарков А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология: учебное пособие для вузов культуры и искусств / Анатолий Дмитриевич Жарков. 4.II. – М.: МГУКИ, 2004. – 216 с.
35. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ : навч. посіб. / В. П. Зайцев – Київ : Дакор, 2003. – 303 с.
36. Исаева И. О.  Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей / И. О. Исаева. – М.: ACT: Астрель, 2007.
37. Карагічева І. Эстрадно-джазовое сольфеджио: Базовый курс / І. Карагічева – М.: Музыка, 2010. – 84 с.
38. Карасева М. Современное сольфеджио: учебник для средн. и высш. учеб. заведений / М. Карасева. – М. : Музыка, 1996–2002. – Ч. І–ІІІ.
39. Карпось В. Методичні рекомендації з постановки голосу / В. Карпось. – Луцьк : ВДУ РВВ “Вежа”, 1999. – 22 с.
40. Карягина А. Джазовый вокал: практическое пособие для начинающих / А. Карягина. – М. : Планета музыки, 2011. – 48с.
41. Клипп О. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов : автореф. дис. канд. пед. наук : спец. 13.00.02 / О. Клипп. – М., 2003. – 25 с.
42. Колліер Дж. Л. Становление джаза / Дж. Л. Колліер / перевод и общая редакция А. Медведева. – М.: “Радуга”. – 1984. – 390 с.
43. Кинус Ю. Г.  Из истории джазового исполнительства / Ю. Г. Кинус.  –Ростов н / Д: Феникс, 2009. – 157 с.
44. Кірсанов В. В. Розвиток вокальної техніки естрадних співаків-початківців. URL: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10879/>
45. Клещев С. Волнение на эстраде и методы его устранения / С. Клещев // Советская музика. – № 4. – 1935.
46. Козырев Ю. Импровизация – путь к музыке для всех / Юрий Козырев // Музыкальное воспитание в СССР. – 1985. – Вып.2. – С. 252–271.
47. КозыревЮ. Основной начальный курс сольфеджио импровизатора / Ю. Козырев, Н. Серапионянц. – М. : Кабур, 1994. – 32 с.
48. Колосовська О. Імпровізація, як розвиток творчої фантазії / О. Колосовська // Актуальні питання гуманітарних наук: Мистецтвознавство. – К., 2014. – Вип. 8. – С. 129–132.
49. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. – М. : Искусство, 1980. – 272 с.
50. Корякина А. В. Джазовый вокал: практическое пособие для начинающих / А. В. Корякина. – СПб.: Планета музыки, 2012. – 312 с.
51. Кравченко А. М. Секреты бельканто / А. М. Кравченко. – Симферополь : Редотдел Крымского комитета по печати, 1993. – 126 с.
52. Красовська Л. О. Про пластику та постановку номера естрадного співака / Л. О. Красовська // Культура України. – К., 2018. – Вип. 61. – С. 149–156.
53. Красовська Л. О. Роль дикції у вокальному виконавстві / Л. О. Красовська. – Вісник ХДАДМ. – Харків, 2007. – № 2. – С. 74–81.
54. Красовська Л. О. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва / Л. О. Красовська // Культура України. – К., 2016. – Вип. 53. – С. 100–105
55. Крючкова Д. В. Модерн – как соединение классической школы с современными направлениями танца / Д. В. Крючкова. – М., 1998.
56. Кудрявцев Е. О кортикальной связи между дыханием и мышечной деятельностью / Е. О. Кудрявцев. – М. : Музыка, 1953. – 320 с.
57. Лагодюк Н. Г. Школа джазового виконавства для фортепіано : підручник / Н. Г. Лагодюк. – К. : ДМЦНЗКМ, 2002. – 204 с.
58. Ланіна Т. О. Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства // Музичне митстецтво в освітологічному дискурсі / Т. О. Ланіна. –К., 2017. – №2. – С. 47–50.
59. Луканин В. М. Обучение и воспитание молодого певца / В. М. Луканин. – Л.: Музыка, 1977.
60. Люш Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. В. Люш – К.: Музична Україна, 1988. – 138 с.
61. Мазурин К. М. Методология пения / К. М. Мазурин. – М. : Левинсон, 1902. – Т. 1. – 998 с. ; 1903. – Т. 2. – 466 с.
62. Манжос Л. М. Методика постановки голоса / Л. М. Манжос. – Славянск: Печатний двор, 2004. – 115 с.
63. Маркин Ю. И. Школа джазовой импровизации. Часть 1: Теоретический курс / Ю. И. Маркин. – М.: Михаил Диков, 2008. – 179 с.
64. Менабени А. Г. Методика обучения сольного пения / А. Г.  Менабени – М.: Просвещение, 1987. – 95с.
65. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва / М.  В.  Микиша – К.:1985. – 90 с.
66. Мозговий В. Л. Артистизм у сучасному вокальному мистецтві / В. Л. Мозговий, О. Ю. Кедіс // “Молодий вчений”. – № 4 (56), – квітень, 2018. – C. 443–446.
67. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. – М.–Л. : Музыка, 1965. − 86 с.
68. Морозов В. П. Мистецтво резонансного співу. Основи резонансної теорії і техніки / В. П. Морозов. – М. : Мистецтво і наука, 2008. – 592 с.
69. Морозов В. П. Тайны вокальной речи / Владимир Петрович Морозов / Отв. ред. В. И. Медведев. – Л.: Наука, 1967. – 204 с
70. Мохонько А. П. Джазовый вокал: проблемы, поиски, решения // IN SITU, 2015. – №1. – С.101–106.
71. Мурзай Г. М. Методика викладання вокалу: навч.-метод. Посібник для магістрантів спец. “Музична педагогіка і виховання” / Г. М. Мурзай / Держ. закл. “Луган. Нац. ун-т ім.Тараса Шевченка”. – Луганськ: Вид-во ДЗ “ЛНУ ім.Тараса Шевченка”, 2010. – 178 с.
72. Нисбетт А. Применение микрофонов / А. Нисбетт. – М. : Искусство, 1981. – 173 с.
73. Овчаренко  Н. Основи вокальної методики  : наук.-метод. посіб.  / Н.  Овчаренко. – Кривий Ріг  : Видавничий дім, 2006. – 116 с.
74. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навч.-метод. посібник / Володимир Откидач. – Вінниця: Нова Книга, 2013. – 368 с.
75. Охомуш Т. В. Чистый голос: методика обучения эстрадному вокалу / Татьяна Владимировна Охомуш. – М.: Иваново, 2002.
76. Пігров К. К. Керування хором / К. К. Пигров. – К., 1968. – С. 23–45.
77. Плужников К. И. Механика пения. Принципы постановки голоса: учебное пособие / К. И. Плужников. – М. :. Альянс, 2013. – 136 с.
78. Пляченко Т. М. Методика викладання вокалу  : навч.-метод. посіб. для студ. мистецького факультету (спеціальність “Музична педагогіка і виховання”) / Т. М. Пляченко.  – Кіровоград: КДПУ, 2005. – 80 с.
79. Пляченко Т. М. Методика роботи з вокальним ансамблем : робоча програма навчальної дисципліни [для студентів галузі знань 0202 “Мистецтво” напряму підготовки 6.020204 “Музичне мистецтво” професійного спрямування “Сольний спів” першого (бакалаврського) освітнього рівня]  / Т. М. Пляченко. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. – 37 с. (нормативний документ).
80. Подлєсна І. А. Елементи джазу в курсі сольфеджіо школи естетичного виховання / І. А. Подлєсна // [Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка](http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104.html): [Педагогіка. – Луганськ, 2010. –](http://www.stattionline.org.ua/pedagog.html) № 6 (193). – Ч.1. – С. 74–84
81. Практические советы по усовершенствованию вокальной подготовки студентов музыкально-педагогического факультета. – Ровно:, 1989. – 48 с.
82. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа: : Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації / Л. В. Прохорова. – Вінниця: Нова книга, 2006. – 384 с.
83. Риггс С. Как стать звездой. Аудиошкола для вокалистов / С. Риггс. – М. : Guitar College, 2000. – 104 с.
84. Романова Л. В. Школа эстрадного вокала: учеб. пособие / Л. В. Романова. – СПб.: Лань, 2007. – 40 с.
85. Рось З. П. Розспівки та фонопедичні вправи як основа підготовчої частини на заняттях з естрадного вокалу: навчально-методичний посібник / Зоряна Петрівна Рось. – Івано-Франківськ : “СІМИК”, 2018. – 32 с.
86. Садовников В. Орфоэпия в пении / В. Садовников. – М. : Сов. композитор, 1958. – 80 с.
87. [Cамая Т. В. Cпецифіка вокальної техніки у сучасному естрадному мистецтві](http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/335-samaja-t-v-specyfika-vokalnoji-tehniky-u-suchasnomu-estradnomu-mystectvi.html). URL: / <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/>
88. Серебряный М. Сольфеджио на ритмоинтонационной основе современной эстрадной музыки: в 2-х ч. / М. Серебряный. – К.: Музична Україна, 1987. – Ч. 1, 1991. – Ч. 2. – 130 с.
89. Сіренко Т. М. Деякі методи вокального навчання в класі сольного співу / Т. М. Сіренко // Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка. – 2011. – №15 (226). – Ч. 1. – С. 115–118
90. Смаглій Г. А. Сольфеджіо. У 4 ч. : навч. посіб. / Галина Артемівна Смаглій. – 3-е вид., перероб. і доп. – Х. : Факт, 2005. – Ч. 1. – 80 с.
91. Сольфеджіо. Програма для музичної школи (музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу) / укл. Т. Б. Сіротіна – Донецьк : МР ТТТЕВ, 2008. – 100 с.
92. Сродных Н. Л. Джазовая импровизация в структуре профессиональной подготовки учителя музыки: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Н. Л. Сродных. – Екатеринбург, 2000. – 134 с.
93. Староскольцев К. П. Постанвка голосу / К. П. Староскольцев. – Сімферополь : Доля, 2003. – 147 с.
94. Стасюк М. О. Музыкально-пластические этюды / М. О. Стасюк. – М., 1988.
95. Степурко О. Скэт. Импровизация/ О. Степурко. – М.: “Камертон”, 2006 – 77с.
96. Степурко О. Блюз. Джаз. Рок. Универсальный метод обучения импровизации / О. Степурко. – М.: “Камертон”, 1994 – 150 с.
97. Стотика О. В. Естрадне вокально-ансамблеве виконавство сучасності / Олександр Стотика, Ірина Стотика. URL: <https://www.phdpu.edu>. ua/images/Наука/
98. Ткаченко Т*.* Особливості викладання естрадного вокалу на музично-педагогічних факультетах педагогічних вузів України / Тетяна Ткаченко. – К., Молодь і ринок. – 2011. – № 1 (72).
99. Хижко О. В. Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ : автореф. дис. … канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – “Теорія та методика навчання (музика та музичне виховання)” / О. В. Хижко. – К., 2009. – 21 с.
100. Хлистун О. С. Режисура української пісенної естради: стратегії творчості / О. С. Хлистун // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. – 2015. – Вип. 33. – С. 160–165.
101. Хромушин О. Джазовое сольфеджио 3-7 классы ДМШ / О. Хромушин. – СПб.: Композитор, 2002. – 55 с
102. Цветкова Т. С. Пластика в искусстве актера / Т. С. Цветкова. – М. – 1994.
103. Чайка В. Мистецтво творити голосом. Роль психофізіологічного стану студента у розвитку його вокальної майстерності: поради педагога / В. Чайка. – Львів : Місіонер, 2012.
104. Черникова С. В. Генезис эстрадного вокально-ансамблевого исполнительства и пути его профессионализации : автореф. дис. … канд. искусствоведения  : спец. 17.00.03 “Музыкальное искусство”  / С. В. Черникова. – Х. : ХГУИ, 2008. – 21 с.
105. Чернікова С. В. Компоненты вокально-ансамблевого мастерства. Вокально-исполнительские особенности эстрадного ансамбля / С. В. Чєрнікова // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр./ Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. – Луганськ, 2007. – Вип.8. – С. 203–212.
106. ЧерноваВ. И.Учимся импровизировать и подбирать на слух: Практический курс по сольфеджіо / В. И. Чернова. – Новосибирск: “Окарина”, 2003.
107. Чугунов Ю. Эстрадно-джазовый вокал / Ю. Чугунов // Джазовая мозаика / ЗАОРИФМЭ. – М., 1997. – С. 72–78.
108. Швець І. Б. Формування основ естрадного виконавства в контексті підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва / І. Б. Швець // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. – К., 2014. – № 38. – С. 487–491.
109. Шпаковская Е. Б. Джазовая импровизация как способ воспитания творческой индивидуальности исполнителя и слушателя: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Е. Б. Шпаковская. – СПб., 2002. – 191 с.
110. Юдин С. Певец и голос / С. Юдин. – М. : Музыка, 1947. – 13 c.
111. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса /  Р. Юссон. – М.: Музыка, 1974. – 264 с.
112. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу / Ю. Є. Юцевич. – К. : ІЗМН, 1998. – 159 с.
113. Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. – СПб.: “ДЕАН”, 2001. – 127 с.
114. Яковлев А. В. Физиологические закономерности певческой атаки. Тренировочные упражнения для воспитания вокалистов / А. В. Яковлев – Л: Музыка, 1971. – 64 с.
115. Яковлева A. C. Искусство пения: исследовательские очерки. Материалы. Статьи / Антонина Сергеевна Яковлева. М.: ИнформБюро, 2007. – 476 с.
116. Amade J. Jazz improvisation how to play it and teach it / J. Amade. – N. Y., 1967.
117. Marchesi M. Theoretical and practical vocal method / M. Marchesi. – New York, 1970.
118. Mehegan J. Jazz Improvisation.Tonal and Rhythmical Principles / J. Mehegan. – New York: Watson- Guptill Publications, 1984 (1959). – 223 р.
119. Russel G. The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization For Improvisation / G. Russel. – New York: Concept Publising Co, 1959. – 167 р.
120. Sadolin C. Complete Vocal Technique / Cathrine Sadolin. – Denmark, 2000. – 255 p.
121. Stoloff B. Blues Scatitudes. Vocal improvisation on the blues / Bob Stoloff. – Brooklyn, New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2003. – 77 p.
122. Stoloff B. Vocal improvisation (Techniques-scat) / Bob Stoloff. New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1972. – 130 p.
123. Stoloff B. Scat! Vocal improvisation techniques / Bob Stoloff. – Brooklyn, New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2001 – 128 p.

**ЗМІСТ**

**Вступ**…………………………………………………………..3

1. **Основні форми роботи з розвитку вокальної техніки**

**естрадно-джазових співаків**….…………………………………6

1. **Методичні рекомендації щодо розвитку загальних базових основ вокальної техніки естрадно-джазових співаків**……..…....8
2. **Формування і розвиток тембрального забарвлення голосу** ….21
3. **Спів a’capрella як шлях до швидкого засвоєння**

**навичок якісного інтонування та формування здатності**

**до самоконтролю**…………………………………………………....29

1. **Ансамблевий спів, як засіб формування “дисципліни**

**голосу” естрадно-джазового співака в умовах роботи з**

**різноманітними акустичними фонами** …………………..…..….32

1. **Імпровізація. Основи джазової імпровізації**……………..….…..35
2. **Виконання вправ в різних стилях сучасної музики для**

**розвитку вокальної техніки різностильових напрямків сучасного вокального виконавства** ….…………….…………....41

1. **Особливості роботи з мікрофоном**….……..………………………49
2. **Сценічний рух (хореографія) та акторська майстерність естрадного співака** ……..……………….…….………………….…51

**Заключення**…………………………………….………….….56

**Література**………………………………………….……….…58

Автор:

**Рось З. П. –** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного виконавства Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ “Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника”, заслужена артистка естрадного мистецтва України.

**Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків.**

**Навчальний посібник з методичними рекомендаціями.**

Редакція і коректура автора

Верстка………