

Міністерство освіти і науки України
Департамент науки і освіти
Харківської обласної державної адміністрації
Комунальний заклад
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради

**Специфіка формування вокально-естрадних навичок
у майбутнього вчителя музичного мистецтва**

Методичні рекомендації

Харків
2016

УДК 378.147:784(072)
ББК 74.580.25+85.314-7р
Ц 55

Укладачі:

Цехмістро О. В., старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної
ради
Смольнікова Н. Ф., старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної
ради
Фісун М. М., викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної
ради

Рецензенти:

Плаксина О. Ф., заслужена артистка України,
доцент кафедри вокально-хорової підготовки вчителя Комунального закладу
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
Єрошенко О. В., доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри українського
народного співу Харківської державної академії культури

Експерти:

Костіна Л. М., старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної
ради
Булгакова В. А., викладач-методист від факультету музичного мистецтва та іноземних мов
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної
ради

Ц 55. Цехмістро О. В. Специфіка формування вокально-естрадних навичок у майбутнього вчителя
музичного мистецтва: метод. реком. / О. В. Цехмістро, Н. Ф. Смольнікова, М. М. Фісун. – Харків,
2016. – 120 с.

Методичні рекомендації укладені відповідно до вимог робочих навчальних програм
за напрямом підготовки «Музичне мистецтво», спрямовані на вдосконалення професійної підготовки
вчителів музичного мистецтва. Запропоновані матеріали рекомендовані викладачам і студентам
мистецьких факультетів вищих навчальних закладів, учителям музичного мистецтва загальноосвітніх
навчальних закладів для застосування у практичній діяльності. Практична частина рекомендацій може
бути корисна всім зацікавленим у методиках постановки вокального голосу. Нотний матеріал
складається з естрадних вокальних творів українських і зарубіжних авторів.

УДК 378.147:784(072)
ББК 74.580.25+85.314-7р

*Розглянуто на засіданні кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Протокол № ____ від _____ 2016 р.
Завідувач кафедри _____ О. В. Халєєва*

*Затверджено на засіданні науково-методичної ради факультету
іноземної філології та музичного мистецтва
Протокол № ____ від _____ 2016 р.
Голова науково-методичної ради факультету _____ О. А. Міщенко*

© ХГПА, 2016
© Цехмістро О. В.,
Смольнікова Н. Ф.,
Фісун М. М.

Зміст

Передмова	4
Розділ 1. Історія вокального естрадного мистецтва в Україні	7
1.1. Характеристика основних жанрів вокальної естради	7
1.2. Етапи розвитку вокального естрадного мистецтва в Україні	12
Розділ 2. Основні принципи вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва	20
2.1. Анатомічні основи роботи голосового апарату	22
2.2. Специфічні особливості естрадної манери співу	30
2.3. Методики навчання естрадному співу в сучасній вокальній педагогіці	34
2.4. Рекомендації щодо формування естрадних вокально-технічних навичок	45
Розділ 3. Роль ІКТ у формуванні професійних вокальних умінь і навичок майбутнього вчителя	52
3.1. Застосування мікрофона у практичній діяльності вчителя музичного мистецтва. Ефект Томатіса	53
3.2. Значення комп'ютерних технологій у сучасній вокальній педагогіці та методи роботи з комп'ютерною технікою	58
Розділ 4. Виконавська інтерпретація вокальних творів у професійній підготовці студентів	61
4.1. Естрадно-сценічна підготовка сучасного вчителя музичного мистецтва	61
4.2. Художньо-інтерпретаційний аналіз вокального твору	64
4.3. Методичні вказівки для студентів щодо виконання вокальних творів українських і зарубіжних авторів	67
Післямова	97
Література	99
Додатки	102
Додаток А. Творчі особистості видатних естрадних виконавців (солісти, групи)	102
Додаток Б. Вокальна термінологія у професійній підготовці вчителя музичного мистецтва	135

Передмова

Вища освіта України має стратегічне значення, оскільки ґрунтовна підготовка фахівців є запорукою успішного майбутнього держави в цілому. Інтеграція України до європейського та світового освітнього простору зумовлює необхідність реформування системи вищої професійної освіти. Державі потрібні спеціалісти, які вільно володіють своєю професією, мають високий рівень загальної та професійної культури, здатні до постійного професійного вдосконалення й розвитку.

Стрімке зростання активності молоді, її участь у різноманітних популярних шоу-програмах, вокальних конкурсах, творчих проектах є свідченням надзвичайної популярності вокальної естрадної музики і, водночас, складних суспільних трансформацій, які, виявляючи переваги і недоліки музично-естетичного виховання підростаючого покоління, окреслили гострі кути в проблемах вокальної підготовки вчителя музичного мистецтва. Тому виправданим є відгук на соціокультурну потребу і виокремлення естрадної манери співу на факультетах мистецького напрямку, де прийнятною завжди була вокальна підготовка вчителя, спрямована на отримання знань, умінь і навичок тільки академічної манери співу. Одним із можливих шляхів підвищення ефективності педагогічного впливу в цьому напрямі може бути оновлення змісту навчання майбутніх учителів музичного мистецтва засобами інших музичних систем, по своїй суті ближчих до повсякденного музичного досвіду учнів.

Професійна підготовка студентів мистецьких спеціальностей завжди була в полі зору науковців і займала чільне місце серед важливих питань сучасної теорії мистецької освіти, які розкриваються у науково-педагогічних дослідженнях таких учених, як: Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський. Різноманітні аспекти в галузі досягнення вокального мистецтва розглядають В. Антонюк, В. Багадуров, Б. Бейер,

І. Герсамія, Н. Гребенюк, Б. Гнидь, Л. Дмитрієв, В. Іванов, Л. Прохорова, Т. Ткаченко. Основам постановки голосу присвячені праці таких авторів, як: А. Далецький, В. Ємельянов, Д. Огороднов, А. Томатіс, Р. Юссон, які висвітлюють принципи голосоутворення, виокремлюють різні види резонаторів людського голосу; описують принципи, на яких базується опора співочого голосу. Актуальними є роботи Л. Василенко, В. Доронюка, С. Крамської, Л. Лабінцевої, О. Матвєєвої, М. Маруфенко, О. Прядко, Г. Панченко, Г. Стасько та ін., що стосуються вокального навчання студентської молоді. Безпосередньо питанню естрадного співу присвячені роботи А. Аругінової, Н. Дрожжиної, М. Мозгового, О. Кліппа.

Методичні рекомендації «Специфіка формування вокально-естрадных навичок у майбутнього вчителя музичного мистецтва» має на меті сприяти підвищенню професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Поставлено задачі проаналізувати різні методики навчання співу, специфіку постановки естрадного голосу та надати методичні вказівки стосовно постановки співацького голосу. Викладений у методичних рекомендаціях матеріал спрямований на подолання труднощів, які можуть виникнути у практичній діяльності майбутнього фахівця. Методичні рекомендації складаються з чотирьох основних розділів. Перший розділ «Історія вокального естрадного мистецтва в Україні» присвячений історичному огляду естрадного вокального виконавства в Україні. Другий розділ «Основні принципи вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва» містить теоретичні аспекти підготовки майбутнього вчителя музиканта, а саме: розглянуті будова голосового апарату, механізм звукоутворення, вокальні методики провідних вокальних педагогів, дослідників, специфічні особливості естрадної манери співу. Також надані практичні рекомендації щодо формування естрадных вокально-технічних навичок. Третій розділ «Роль

ІКТ у формуванні професійних вокальних умінь і навичок майбутнього вчителя» містить інформацію про технічні засоби, що застосовуються у практичній роботі вчителя музичного мистецтва. У четвертому розділі «Виконавська інтерпретація вокальних творів у професійній підготовці студентів» надані орієнтовний план художньо-інтерпретаційного аналізу вокального твору, методичні вказівки для студентів щодо виконання вокальних творів українських і зарубіжних авторів (з нотним матеріалом). Методичні рекомендації містять додатки з відомостями про видатних естрадних виконавців, словник вокальних термінів, які будуть корисні у практичній діяльності вчителя музичного мистецтва. Подані матеріали рекомендовані викладачам і студентам мистецьких факультетів вищих навчальних закладів II-III рівнів акредитації, вчителям музичного мистецтва загальноосвітніх навчальних закладів для використання у практичній діяльності.

Розділ 1. Історія вокального естрадного мистецтва в Україні

Концепція національного виховання набуває особливої актуальності в сучасній системі підготовки майбутніх учителів ЗНЗ і музичних керівників ДНЗ як головних провідників патріотичного виховання. Враховуючи специфіку української естрадної музики, яка тісно пов'язана з національним мелосом, культурою в цілому, усвідомлюємо, що за допомогою естрадної, зрозуміло, народної пісень майбутній учитель повинен навчити орієнтуватися у пісенному різноманітті й виховувати в учнів патріотичні почуття, любов до Батьківщини.

1.1. Характеристика основних напрямів, жанрів вокальної естради

Сучасний учитель музичного мистецтва повинен мати теоретичні знання про основні напрями, жанри вокальної естради, володіти різними стилями співу й розвивати практичні вміння, навички співу, зокрема в естрадній манері, у майбутній професійній діяльності.

У своєму розвитку естрада пройшла довгий шлях еволюції. Естрадні виступи мають коріння з давніх часів (XVII-XVIII ст.). Нині естрада являє собою систему жанрів, зокрема, вокальної музики, видовищного мистецтва, в якому короткі концертні номери одного або декількох артистів становлять цілісну програму, розраховану, як правило, на масове сприйняття. Існують різні форми цього мистецтва: концерт у школі, клубі, кіноконцертному залі, студентський капусник, театралізована програма тощо. У кожному випадку склад аудиторії, її чисельність визначають особливості живої естрадної дії.

Слово «естрада» походить від латинського «strata», що означає «настил», «поміст», «піднесений майданчик». Це значення збереглося й нині, але є й інші. Зокрема, у Великій Радянській енциклопедії поняття «естрада» визначається як вид сценічного мистецтва, що сполучає концертні різноманітні жанри в номерах, які є окремими закінченими виступами

одного або декількох артистів [5]. Нерідко естрадну музику ототожнюють із поняттям «легка музика», тобто музика, легка для сприйняття, загальнодоступна. До неї також відносять і класичні твори. Наприклад, п'єси Ф. Шуберта і Й. Брамса, Ф. Легара і Ж. Оффенбаха, вальси Й. Штрауса і О. Глазунова, «Маленьку нічну серенаду» В. Моцарта.

У процесі розвитку мистецтва зміст терміна «естрада» змінювався. Існує поняття естрадного мистецтва як такого, що об'єднує малі форми драматургії, вокальне та інструментальне мистецтво, хореографію, цирк, але всі естрадні жанри наділені особливою ознакою – пряме звернення артистів до глядачів. Коріння такого демократизму, зокрема вокальної естради, знаходиться у старовинному романсі й у сучасному міському фольклорі. В естрадному вокалі можна почути народні мотиви, елементи джазу й рок-музики.

Естрадне вокальне виконавство – явище надзвичайно динамічне. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку вокальної естради, воно формувалось у світовому просторі музичної творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється своєю стилістикою, естетикою, поетикою. Її отже, сучасна естрадна музика – складний конгломерат жанрів, виконавських стилів і напрямів.

Нині основа естрадного мистецтва – це короткий за часом номер, закінчений за формою виступ (одного або декількох артистів) зі своєю драматургією, в якому, як і у великому спектаклі, повинні бути експозиція, кульмінація та розв'язка. Короткометражний формат передбачає граничну сконцентрованість засобів виразності. Вокальні номери кращих естрадних співаків – це завжди маленькі новели, що яскраво розкривають особу виконавця. Виступаючи на естраді, артисти використовують так звану маску, певний образ, який відрізняється постійністю не тільки зовнішнього вигляду, але і властивостями характеру, біографії. Але цей образ,

народжений художньою уявою, може не мати нічого спільного з особистістю самого артиста.

На відміну від театральних спектаклів чи концертів класичної музики, естрадні виступи недовготривалі та передусім мають на меті подарувати слухачам гарний настрій і викликати позитивні емоції. Тому й не дивно, що цей вид сценічного мистецтва настільки популярний в усьому світі. До того ж, естрадна пісня не потребує завчасної підготовки слухача чи глядача, естрадний номер достатньо зрозумілий і легкий для сприйняття.

Кожний із естрадних напрямів і жанрів має специфічні художні особливості й засоби виразності.

Величезний творчий потенціал має джаз. Глибокий зміст музики, її художньо-образної сфери впливає на виконавський стиль музикантів. Вражають сонорні ефекти джазових ансамблів, масштабність біг-бендових партитур. Кращі джазові обробки й естрадні аранжування класичних, народних мелодій збагачують і розширюють виховний потенціал музичного мистецтва.

В естрадно-джазовій музиці ритм є носієм стильових особливостей та образної характерності музичного твору, одним із найважливіших засобів виразності, який стимулює творчу уяву музиканта-виконавця. Специфіку джазової ритміки повною мірою характеризує поняття «свінг», його характерними рисами є специфічна ритмічна основа, в якій постійно відчувається ритмічне нашарування музичної тканини, своєрідне напруження між основним ритмом і ритмом мелодійних ліній із частковою незбіжністю акцентів у даних пластах і, водночас, органічна єдність музичної тканини, що забезпечує безперервність наскрізного розвитку твору. Напрочуд складна й багатопланова поліритмія імпровізаційного джазу, що виникає на основі джазової дводольності (яка іноді звучить реально, а найчастіше є тільки припущенням), не має аналогу

в європейській музиці. Дивовижна точність акцентів поєднується в джазовому виконанні зі своєрідною незбіжністю на «слабких» долях з пульсацією європейського ритму (ледь відчутний ефект, непідвладний нотному запису). Як зазначила В. Конен, такий ефект (він дістав у музикознавчій літературі назву «momentum») відіграє важливу роль у досягненні особливої гостроти художнього впливу [14]. Виконання імпровізаційного джазу потребує великої попередньої практики, розвиненої фантазії, високої виконавської техніки, музичної культури.

Говорячи про специфіку блюзів, слід підкреслити, що величезний художній вплив досягається внаслідок поєднання традиційної блюзової схеми й сталого філігранного варіювання окремих яскравих елементів. Зростання емоційної напруги відбувається за допомогою характерного прийому остінатного проведення певного метроритмічного мотиву. Блюзове інтонування в афроамериканському фольклорі та джазі є специфічним інтонуванням деяких ступенів ладу, а саме: III, V, VII, що має назву ладу з мінорною терцією та низькою септимою.

Спірічуел – духовні пісні афроамериканців. Основою сюжету цих пісень була релігійна тематика, за якою ховались горе та лють знедоленого народу. Виконувався спірічуел співаком у супроводі хору. Спів спірічуел супроводжується танцювальними рухами. Інтонації спірічуел часто зустрічаються у творах американських композиторів, таких як: С. Фостер (написав близько двохсот пісень), У. Хенді, Р. Джонс, Б. Сміт, Дж. Мортен, Дж. Гершвін та інші.

Загальновідомо, що основою художнього виконання твору є культура звуку, що обумовлено не тільки правильним диханням і дикцією, а й правильною манерою звукоутворення, яка, насамперед, залежить від уміння володіти своїм голосом. Тому студентів обов'язково слід ознайомити з творчістю видатних джазових вокалістів, а саме:

Л. Армстронга, Ф. Синатри, Т. Бенета, Р. Чарлза, Б. Холідея, С. Джонс, Б. Стрейзанд та інших.

Великого розвитку у ХХ столітті досягла естрадна пісня, опосередковано пов'язана з джазом. Йдеться про різні вокальні танго, повільні фокстроти, вальси, а також численні ліричні джазові пісеньки, які, по суті, настільки поєднані з джазом, що відокремити їх майже неможливо.

Отже, джазовий вокал насамперед передбачає ідеальне відчуття ритму і гармонії, рухливість голосу і вміння імпровізувати. У джазовому співі необхідно відчувати форму твору, вміти донести своє розуміння мелодійної теми, видозмінюючи її, але не порушуючи гармонічної основи. Так само важливе відчуття партнерства між виконавцями, вміння імпровізувати. Специфіка жанрово-стильової багатогранності естрадного музичного мистецтва полягає в могутньому емоційно-естетичному впливові на сприйняття особистості, завдяки винятковому ритмічному багатству, інтонаційній своєрідності, мистецтву імпровізації, окремим специфічним прийомам інструментування, що характерні для більшості видатних естрадних музичних творів.

Унікальність стилів рок-музики як художнього феномену привертає увагу не тільки музикантів та мистецтвознавців, а й соціологів, психологів і, що важливо, педагогів. Б. Брилін розглядає рок-музику як надзвичайно ефективний засіб естетичного виховання. На думку вченого, її високохудожні зразки свідчать про те, що в рок-мистецтві, як і в будь-якому іншому, існує емоційно-естетична мотивація творчого вибору, що запобігає витісненню власне творчості й перетворенню її на суто раціональний акт. Завдяки року межі творчих пошуків виконавців значно розширилися, зумовивши виникнення нових оригінальних форм. Еволюція засобів музичної виразності й укорінення найстійкіших прийомів творчої імпровізації зумовили популяризацію окремих видів і стилів рок-музики,

що виникли внаслідок поєднання елементів року з іншими видами музики (джаз-рок, арт-рок, рок-бароко тощо).

Рок-вокал виокремлюється від естрадного співу емоційнішою, навіть надривною подачею музичного змісту. Рок-вокал передбачає більше смислове навантаження. Однак, виконавцю, що співає рок, необхідно мати ґрунтовну вокальну підготовку, кураж і повну свободу в емоційному та музичному сенсі.

У вокальній естраді як надзвичайно різномірній за характером і естетичним рівнем галузі музичної творчості застосовуються, з одного боку, ті ж засоби виразності, що й у академічній музиці, з іншого – свої, специфічні, притаманні тільки естраді. Таким чином, естрадна вокальна музика – це музика, нескладна за змістом, досить проста за формою, доступна для сприйняття широкою слухацькою аудиторією й призначена в основному для культурно-розважальних цілей. До жанрів естрадної вокальної музики належать різні види естрадних пісень: старовинний, циганський романс, сучасна лірична пісня, пісня в танцювальних ритмах із розвиненим танцювальним супроводом, джаз, рок, поп-музика. Окрім того, джерелом естрадної вокальної музики є масова пісня. У формуванні естрадної вокальної музики велику роль відіграли фольклор та джаз. Головне, що об'єднує численні види естрадної пісні – це прагнення їх авторів до доступності мелодій пісень, які легко запам'ятовуються, і прямого контакту з глядачами.

1.2. Етапи розвитку вокального естрадного мистецтва в Україні

Українська вокальна естрада, незважаючи на досить короткий за часом період розвитку та історико-політичні перешкоди, завжди спиралась на національні музичні традиції.

Після приєднання України до СРСР вона, як й інші республіки, була за «залізною завісою» (культурно ізольована від іншого світу). Багато чого замовчувалось, заборонялась пропаганда нового і в музичному естрадному

мистецтві. В Україні з 40-х рр. ХХ ст. діяли заангажовані естрадні колективи, джазові оркестри, вокальні жіночі ансамблі, що виконували пісні в стилі міського романсу. Зокрема на Буковині існували великий джазовий естрадний молодіжний оркестр (ЕМО) Чернівецького університету, естрадний ансамбль (джаз-квінтет) «Буковина» Чернівецької філармонії, вокальні жіночі ансамблі «Марічка» із Чернівців, «Мелодія» із Сокирян, «Пролісок» із Сторожинця, вокальний квартет «Буковинка» з Кіцманя та ін. Ці вокальні колективи виконували ліричні пісні під інструментальний супровід, який в основному складався з баяна, акордеона, кларнета, саксофона, однієї гітари та контрабасу.

Радянську вокальну естраду 1930-50-х рр. репрезентували виконавці різноманітних жанрів та стилів: «народниці» Л. Русланова та О. Ковальова, жанрова співачка К. Шульженко, прихильники старовинної романсової традиції І. Юр'єва та К. Джапарідзе, виконавці радянської пісні М. Бернес, В. Нечаєв, В. Бунчиков, Л. Утьосов, В. Трошин.

1939 року був організований I-й Всесоюзний конкурс артистів естради. Одним із лауреатів конкурсу стала співачка К. Шульженко, яка розпочинала свою виконавську діяльність у трупі Харківського драматичного театру під керівництвом М. Синельникова. К. Шульженко створила своєрідний камерний театр пісні, у репертуарі якого переважали ліричні, інтимні пісні та балади.

Українська естрадна пісня розвивалась упродовж декількох етапів, які характеризуються специфічними ознаками.

Перший етап української пісенної естради можна визначити з кінця 40-х до 60-х років ХХ ст. Представниками першого покоління української естрадної пісні були Платон Майборода, Олександр Білаш та Ігор Шамо, Борис Буєвський, Анатолій Пашкевич, Степан Сабадаш, Костянтин Мясков, Анатолій Кос-Анатольський, Володимир Верменич, Андрій Штогаренко, Аркадій та Віталій Філіпенки, Юдіф Рожавська, Климентій

Домінчен. Пісні виконувалися в основному під оркестр (естрадний, естрадно-симфонічний, народних інструментів, іноді камерний), також їх часто виконували хорові колективи. У цьому стилі написані пісні Ігоря Покладу («Пісня не заблудиться», «Кохана») і дві пісні Івасюка («Відлуння твоїх кроків» у виконанні Лідії Відаш та «Чебреці» виконання Василя Бокоча). Пісні створювалися в основному на вірші поетів Андрія Малишка, Дмитра Луценка, Михайла Ткача, Дмитра Павличка, Бориса Олійника, Миколи Сингаївського, Лади Реви, Олександра Богачука, Любові Забашти, Василя Юхимовича та ін. Основними мотивами цих пісень були любов до рідної землі, матері, а також ніжна та висока любовна лірика. Своєрідна «туга за втраченим раєм» (А. Окара) була не лише потягом до місця народження та рідних людей, це було прагненням людини повернутися до витоків, свого національного коріння, народної пісні. Саме народна пісня була основним поштовхом до написання власних пісень.

Не зважаючи на спільні риси, творчість композиторів зазначеного періоду мала відмінності. Так, А. Кос-Анатольський, що народився у Львові, будував свої твори на основі карпатських мотивів. Пісні Анатолія Пашкевича не лише за змістом, а й за мелодикою схожі з народними, недарма він усе життя працював з хоровими фольклорними колективами (Черкаський, Волинський, Чернігівський народні хори). Деякі пісні Б. Буєвського нагадують маленькі симфонії. Композитор неперевірено втілював у своїх піснях українські національні мотиви і навіть замальовки з сільського життя (пісня «На долині туман»). Глибоко національний та народний композитор Володимир Верменич утілював у своїй творчості сільські, прабатьківські мотиви (пісні «Чорнобривці», «На калині мене мати колихала», «Польова царівна», «Іду я росами»). Корифеєм української естради справедливо називають Платона Майбороду, який написав багато творів, що стали народними

(«Пісня про рушник», «Пісня про вчительку» та ін.). Самобутністю відзначена творчість Ігоря Наумовича Шамо, Олександра Білаша. Твори О. Білаша лунали навіть за кордоном. Багато виконавців і колективів 60-х, навіть 70-х і 80-х рр. виконували його пісні.

Найвідомішими виконавцями естрадних пісень українських композиторів були Дмитро Гнатюк, Микола Кондратюк, Валентина Купріна, Костянтин Огневий, Анатолій Мокренко, Олександр Таранець, Лариса Остапенко, Діана Петриненко, Юрій Богатіков, Юрій Гуляєв, пізніше – Раїса Кириченко. Цікаво, що більшість цих співаків працювала також в оперному жанрі. А для композиторів було характерним працювати у багатьох напрямках, у тому числі й у великих формах: опері, балеті, симфонії.

Українську пісню поширювали також різноманітні колективи, серед яких: народні хори Григорія Верьовки, Черкаський, Закарпатський; поліський хор «Льонок»; ансамблі пісні й танцю: Гуцульський, Буковинський, «Верховина». Велику популярність мав жіночий ансамбль С. Сабадаша «Марічка».

Найвідомішими піснями першого періоду української естради були: «Пісня про рушник», «Два кольори», «Черемшина», «Чорнобривці», «Летять, ніби чайки», «Києве мій», «На долині туман», «Марічка», «Степом, степом».

Уже з другої половини минулого століття у зв'язку з виникненням рок-музики відбулась внутрішня переорієнтація естрадного вокалу як самобутнього мистецтва. Новий рух висунув свої творчі норми та виконавські принципи, які протистояли старій системі музичної естради, але згодом і рок-культура стала комерціалізованою, увійшовши в систему глобального світового шоу-бізнесу.

На кінець 60-тих – 80-ті роки припадає другий етап розвитку української естради. Пісенну спадщину даного періоду варто поділити

на дві частини. Перша з них – це оркестрова естрада нового типу. Пісні виконувалися під оркестр, їхні автори були новаторами, що пішли новим шляхом, часто під впливом західної музики. До цього напрямку можемо віднести твори (або більшу її частину) таких майстрів, як Володимир Івасюк, Ігор Поклад, Іван Карабиць, Богдан Янівський, Вадим Ільїн, Олександр Зуєв, Ростислав Бабич, Борис Монастирський, Олександр Осадчий.

Мирослав Скорик свою естрадну діяльність розпочав ще 1963 року, створивши вокально-інструментальний оркестр «Веселі скрипки». Він був новатором, ритмічна основа його творів зазнала впливу західної естрадної музики (твіст, танго, джаз, халі-галі, боссанова). Маестро виховав цілу плеяду видатних композиторів, серед яких вирізнялися Вадим Ільїн та Іван Карабиць.

Другий напрям даного етапу – це електронна музика, яку виконували передусім ВІА (вокально-інструментальні ансамблі). Іноді для характеристики цієї музики використовується термін біг-біт, але він не охоплює всі жанри, в яких панував цей стиль. У цьому стилі писали Левко Дутківський, Валерій Громцев, Микола Мозговий, Павло Дворський, Тарас Петриненко, Ігор Білозір, Анатолій Пащенко, Руслан Іщук, Володимир Яцола, потім з'явилися нові автори: Олександр Злотник, Остап Гавриш та Геннадій Татарченко. Також у цьому стилі аранжовано деякі пісні В. Івасюка, багато творів І. Поклада. Деякі ансамблі, зокрема «Кобза» та «Калина», аранжували у модерному для того часу стилі навіть пісні членів спілки композиторів (наприклад, П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша).

Стиль біг-біт зародився наприкінці 60-х під впливом «Бітлз», в Україні його розпочинали Л. Дутківський («Смерічка») та львівська «Арніка» В. Морозова й В. Васильєва. У 70-ті роки він досяг кульмінації розвитку, проте вже у 80-ті ВІА залишають свою популярність, з'являється

багато нових груп, які грали в багатьох випадках простішу музику. Змінюється не лише музика, й також тексти пісень. Нові митці часто відходять від сільської тематики та «сентиментальності». Ритми стають жвавішими, енергійними, а з кінця 70-тих відчувається вплив диско. З'являється величезна кількість джаз- і рок-обробок. Отримують нове звучання й оркестри. Величезну роль в історії української естради 70-х – 80-х відіграв Естрадно-симфонічний оркестр Укртелерадіо під керівництвом Ростислава Бабича, з яким записувалися майже всі відомі того часу співаки. Серед найпопулярніших виконавців цього періоду були Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, Софія Ротару, Ніна Матвієнко, Іван Попович, Віктор Шпортко, Ліна Прохорова, Тетяна Русова, Людмила Артеменко, Лідія Михайленко, Лідія Відаш, тріо Мареничів; у 80-ті роки на естраду приходять Алла Кудлай, Віталій Білоножко, Іво Бобул, Лілія Сандулеса, Микола Гнатюк, Володимир Удовиченко. Популярними у 70-80-ті роки були вокально-інструментальні ансамблі «Смерічка», «Кобза», «Ватра», «Водограй», «Світязь», «Арніка», «Чарівні гітари», «Краяни». Найвідомішими поетами-піснярами у цей час були Юрій Рибчинський, Володимир Кудрявцев, Вадим Крищенко, Андрій Демиденко, Ростислав Братунь, Анатолій Драгомирецький, Богдан Стельмах, Олександр Вратарьов, Ігор Лазаревський, Віктор Герасимов.

Володимир Івасюк створив близько сотні пісень, кожна з яких не схожа на іншу, але пісня «Червона рута» за своєю популярністю побила всі рекорди шлягерів 70-х. 1971 року цю пісню було визнано найкращою піснею в Радянському Союзі.

Протягом 1970-80-х рр. концертне життя активізується, що засвідчують численні музичні фестивалі та телефестивалі («Ранок Вітчизни», «Вогні магістралі», «Київська весна», «Київська осінь», «Мелодії друзів», «Блакитний вогник», «Пісня року»). Однак жодний з цих фестивалів не мав такого резонансу, як український музичний

фестиваль «Червона рута» (1989 р.), який уперше проводився у місті Чернівці – на батьківщині композитора В. Івасюка. Головною метою фестивалю став пошук музично-обдарованої молоді, нових творчих ідей, розвиток естрадних вокальних стилів і жанрів. Уже на першому фестивалі українська вокальна естрада була представлена різними стильовими напрямками: арт-рок (гурт «Зимовий сад»), пан-рок (гурти «ВВ», «Брати Гадюкіни», Сестричка Віка), політрок, фольк, автентика (Е. Драч, А. Миколайчук, В. Морозов та ін.).

Яскравою і самобутньою є пісенна творчість Івана Карабиця. Грек за національністю, родом з Приазов'я, Іван Федорович писав глибокі за українським національним змістом пісні («Батьківський поріг», «Моя любов, моя земля», «Мадонна-Україна», «Де вітер землю голубить»). Краса мелодій, щирість і висота почуттів відрізняє самобутню творчість Богдана Янівського. Плідно працював у різних стилях Олександр Зуєв, пісні якого співали керовані ним ВІА «Кобза» та «Калина», співаки Костянтин Огневий, Раїса Кириченко, також ансамблі «Медобори» та «Краяни». Серед найвідоміших пісень другого періоду (70-х – 80-х) були такі, як: «Червона рута», «Водограй», «Дикі гуси», «Чарівна скрипка», «А ми удвох», «Три дороги», «Моя любов, моя земля», «Гай, зелений гай», «Мій рідний край», «Стожари», «Смерекова хата».

Третій етап тривав з кінця 80-х по кінець 90-х років. Українська естрадна музика переживала занепад, жанр ВІА взагалі зник, пісні стали ще простішими за музикою та текстами. Але й тоді з'являлися цікаві твори таких композиторів, як: Олександр Злотник, Остап Гавриш, Генадій Татарченко, Леонід Попернацький, В'ячеслав Корепанов, Мар'ян Гаденко, Микола Мозговий, Павло Дворський. Пісні під оркестр практично вже не виконувалися, з ним зрідка виступав лише Олександр Василенко та Фемій Мустафаєв, іноді Павло Дворський. Серед поетів-піснярів того часу найвідомішими були В. Крищенко, А. Демиденко, С. Галябарда,

М. Луків, Ю. Рибчинський, М. Сингаївський, М. Ткач. Найвідоміші виконавці української естради (кінець 90-х): Василь Зінкевич, Павло Дворський, Раїса Кириченко, Алла Кудлай, Оксана Білозір, Іво Бобул, Лілія Сандулеса, Віталій Білоножко, Павло Зібров, Іван Мацялко, Ніна Шестакова, Надія Шестак, Анатолій Матвійчук. Серед найпопулярніших пісень цього періоду виокремлюють такі: «Україна» Т. Петриненка, «Україночка» О. Білозір, «Піду втоплюся» А. Миколайчука, «Я козачка твоя» Р. Кириченко, «Час рікою пливе» та «Смерека» М. Гнатюка, «Дві зорі» І. Мацялка, «Душі криниця» І. Бобула. У 90-і р. естрадний вокал перестав бути приналежним до офіціозу або андеграунду: його вектор розвитку заміщено критерієм швидкого комерційного успіху. У ці ж роки з'явилась нова хвиля так званого «шоу-бізнесу». Однак українська пісня на естраді отримує друге дихання.

1980-і рр. позначені широким застосуванням в українській естрадно-концертній практиці новітніх технічних досягнень, світлової та телепроекційної техніки, нових сценографічних рішень. Відеокліп як своєрідний тележанр, який виник на межі естради та реклами, продовжує тенденцію до поєднання жанрів і форм на телебаченні. Характерним прикладом такого синтезу є інформаційно-музичні передачі, в яких інформаційні новини (аналітичний огляд) перемежуються з естрадною піснею (музичним кліпом).

1991 року в Запоріжжі відбувся другий фестиваль «Червона рута», на якому були представлені такі жанри: традиційна естрадна пісня, поп-музика, бардівська пісня, також рок-музика, що тривалий час була заборонена. Фестиваль відкрив для України та за її межами імена молодих обдарованих виконавців: О. Хома, І. Братушик, Ані Лорак, А. Кравчук, Ж. Боднарук, Т. Житинський, Р. Лижичко, В. Павлік, О. Пономарьов, В. Хурсенко та ін. Традицію музичних фестивалів було продовжено в «Таврійських іграх», «Слов'янському базарі», «Крок до зірок» та ін.

Щороку відбуваються фестивали й конкурси естрадної пісні та музики, під час яких можна почути народні й авторські пісні.

Однією з провідних тенденцій естрадного мистецтва з кінця 90-х років ХХ ст. стали глобалізаційні процеси, що пов'язані з відкриттям кордонів, можливістю спілкування (у широкому сенсі) митців з різних континентів. З'являються твори, у тому числі в українській естраді, які позначені впливом різних культур Заходу, Сходу, Африки тощо. Свідченням прояву цієї тенденції є популярність Євро-конкурсів, міжнародних конкурсів сучасного мистецтва. Сучасна українська естрада перебуває на четвертому етапі розвитку, який можна охарактеризувати як період трансформації. Синтетична за своєю природою, естрада завжди була пов'язана з театром, кіно, літературою, музикою. Різні форми взаємовпливу естради з іншими мистецтвами простежуються протягом усієї її історії, але нині синтез став ключовою тенденцією культури в цілому. Джаз, рок-музика входять у музику симфонічну; естрадний танок, акробатика впливають на класичну хореографію; постійно звертається до естради також кіно; відбувається естрадизація театру. У свою чергу, естрада захоплена процесом театралізації, що позначається на всіх її жанрах, на загальній тенденції до театралізованих програм, створення спектаклів, естрадних театрів. Іноді виникають цікаві форми естрадної пісенної творчості з привнесенням нових можливостей, барв. Але паралельно існує й інший напрям вокальної естради, який крокує по шляху спрощення музичного і поетичного змісту, а ставка робиться на видовищність костюмів, епотажність образів тощо.

Сучасна естрада вільно виходить за рамки академічного мистецтва, в ній наочно виявляються процеси, що відбуваються в сучасній масовій культурі. При цьому естрада знаходиться в складних взаємозв'язках з масовою культурою. В Україні саме масова культура вивела естраду на новий рівень, зробивши найпопулярнішим видом мистецтва.

Геополітичні зміни в житті країни в останні десятиліття викликали не тільки розвал усієї колишньої системи управління і функціонування естради, але і змістовний злам у самому мистецтві. Прагнення сучасної вітчизняної естради порівнятися з Заходом часто приводить виконавців до наслідування і, як результат, стирання, усереднювання індивідуальності. Характерними тенденціями сучасного українського естрадного вокального мистецтва є: стандартизація естрадних музичних форм, наявність етнічного компоненту, переважання «кліпового» мислення, використання комп'ютерних технологій, зростання ролі екранних мистецтв як засобу популяризації естрадних вокальних жанрів. Сучасне поняття естрада все більше асоціюється з поняттям шоу-бізнесу, з принципом зоряності. Історія української естради є частиною загального культурного процесу як специфічного феномену, що взаємопов'язаний з глобалізацією та універсалізацією сучасного соціально-культурного життя, але також характерною ознакою часу стало етнокультурне самовизначення. Важливе завдання національної культурної політики полягає у спрямуванні енергії, що породжується зростанням національної самосвідомості, в русло творчої діяльності, до вирішення важливих культурних проблем. Перед учителем музичного мистецтва одним із головних завдань постає виховати громадянина-патріота своєї держави, прищепити грамотне і творче відношення до пісенної естради та музичної культури в цілому.

Розділ 2. Основні принципи вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва

Підготовка фахівця з музичного виховання передбачає використання таких принципів і методів навчання, що забезпечують досягнення високого рівня володіння теоретичними знаннями основ вокалу, вокально-практичними навичками, у відповідні до навчальним планам строки. Процес професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва

передбачає опору на дидактичні принципи, від яких залежить вибір і обґрунтування ефективності застосованих методів.

Дотримання принципів систематичності та послідовності супроводжує всю систему навчально-виховної роботи. При вивченні вокальних творів зберігається певна послідовність, здійснюється систематизація навчального матеріалу відповідно до розподіленого репертуару, що покращує засвоєння співацької техніки і розвиток вокальних здібностей. Формування та розвиток співацького голосу майбутнього фахівця музично-виховної справи спирається на відповідно організований добір навчально-художнього репертуару, який має включати всі форми і жанри вокальної музики, з якими стикатимуться вчителі музичного мистецтва під час своєї роботи в школі, зокрема популярної музики, джазу та року. Особливу увагу треба звернути на впливи, яких зазнає співацький голос в наслідок використання спеціальних електронних пристроїв і систем, призначених для підсилення та штучного змінювання акустичних якостей голосу. Використання таких пристроїв, забезпечуючи можливість сприймання співу слухачами у великих концертних приміщеннях, може негативно впливати на розвиток голосу і слуху як виконавця, так і слухача. Це необхідно враховувати при роботі майбутнім учителем музики.

Принцип свідомості й активності в сучасній педагогіці розглядається як процес ефективного навчання майбутнього вчителя. Діючи свідомо й активно, студент зі власної ініціативи забезпечує ефективність засвоєння матеріалу. Принцип доступності взаємодіє з принципом урахування індивідуальних і вікових особливостей студентів.

Сучасні вимоги до професійної підготовки вчителя музичного мистецтва містять: володіння різнобічними та ґрунтовними знаннями про голос, його гігієну, охорону, розвиток і функціонування не тільки у вокальному, а й у мовленнєвому режимі роботи; вокальні напрями,

манери співу, методи та прийоми роботи над постановкою голосу. У своїй майбутній професійній діяльності надавати кваліфіковану консультацію учням та вміти демонструвати без шкоди для голосу зразки різноманітних сучасних вокальних прийомів, стилів співу та ін. Студент має чітко знати спільності та відмінності між мовленням і співом, академічною та іншими манерами співу. Отже є сенс ознайомити майбутніх учителів музики не тільки з основами класичного, але й з практичними навичками естрадного співу. Оскільки голосовий апарат підпорядковується складним акустико-фізіологічним законам, знання основних закономірностей і принципів діяльності співацького апарату як «живого музичного інструменту» є однією з умов його створення, вдосконалення та збереження. Це допоможе майбутньому вчителю музичного мистецтва не лише в удосконаленні своїх професійних виконавських якостей, але й у переданні теоретичних і практичних знань наступному поколінню.

Передумовою вокальної підготовки вчителя до професійної діяльності є гуманістичний принцип, який забезпечує процес співтворчості між педагогом і студентом, в основі якого є методи та прийоми навчальної діяльності у формі діалогу з характерними для нього ознаками поваги, педагогічного такту, взаєморозуміння та допомоги.

2.1. Анатомічні основи роботи голосового апарату

Враховуючи практичний досвід підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, серед яких маємо досить різну вокальну природу й обдарованість, є необхідність розгляду не стільки професійного співочого голосу, а перш за все голосової функції людини. Студент повинен мати уявлення про будову голосового апарату.

Для того щоб зрозуміти сутність процесу голосоутворення, треба знати будову та функції кожного елемента голосового апарату як біофізичної системи, а також уявляти їх взаємодію. При цьому роботу

голосового апарату слід розглядати як одну з функцій людського організму, яким керує центральна нервова система.

Усі органи, що беруть участь у голосоутворенні, у сукупності утворюють голосовий апарат. До його складу входять ротова та носова порожнини, глотка, гортань з голосовими складками, трахея, бронхи, легені, грудна клітка з дихальними м'язами та діафрагмою, м'язи черевної порожнини. У голосоутворенні бере участь також нервова система: відповідні нервові центри в головному мозку з рухливими і чутливими нервами, які об'єднують ці центри з усіма вокальними органами. З мозку по рухливих нервах до цих органів йдуть накази (еферентний зв'язок), а по чутливих нервах надходять відомості про стан працюючих органів (аферентний зв'язок). Органи, які беруть участь у голосоутворенні, є технічними виконавцями наказів, які надходять з центральної нервової системи в результаті її складної діяльності під час співу. Роботу органів звукоутворення не можна розглядати без зв'язку з центральною нервовою системою, яка організовує їхні функції у єдиний цілісний співочий процес. Отже, голосовий апарат – це сукупність органів, які беруть участь в утворенні співацького голосу та діють взаємозв'язано й одночасно.

Умовно голосовий апарат можна поділити на три основні частини:

- звукоутворюючу (гортань з голосовими зв'язками);
- резонуючу (грудні та головні резонатори);
- дихальну (дихальні м'язи грудної клітки, живота та діафрагми).

Гортань – орган, де відбувається зародження голосу. Вона розташована по середній лінії шиї в передньому її відділі та являє собою трубку, верхній отвір якої відкривається в порожнині глотки, а нижня безпосередньо продовжується у трахею. Гортань виконує потрібну функцію (дихальну, захисну, голосову) та має складну будову. Її кістяк складають хрящі, з'єднані рухомо між собою за допомогою суглобів і переплетені зовні та зсередини м'язами. Внутрішня поверхня гортані,

як і всіх порожнинних органів нашого тіла, вистелена слизовою оболонкою. Найбільший хрящ гортані – щитовидний визначає величину гортані. Верхній отвір гортані, званий входом у гортань, має овальну форму, утворюється спереду рухомим горловим хрящем – надгортанником. Під час дихання вхід у гортань відкритий. При ковтанні вільний край надгортанника нахиляється назад, закриваючи його отвір. У момент співу вхід у гортань звужується і прикривається надгортанником. Це явище має велике значення для створення якостей співочого звуку, для співочої опори. Якщо дивитися в гортань зверху, то з двох сторін симетрично є по два виступи слизової оболонки, що знаходяться один над іншим. Між ними є невеликі симетричні поглиблення – морганієві шлуночки. Верхні виступи називаються помилковими (шлуночковими) складками, а нижні – голосовими складками. Залози, закладені в помилкових складках і в стінках самих шлуночків, зволожують голосові складки, в яких залоз немає. Ця функція особливо важлива при співочому голосоутворенні. Голосові складки під час дихання утворюють щілину трикутної форми, яка називається голосовою щілиною. При голосоутворенні голосові складки зближуються або змикаються і голосова щілина закривається. Поверхня голосових складок покрита щільною еластичною тканиною, всередині яких знаходяться зовнішні та внутрішні м'язи. М'язові волокна розташовуються паралельно внутрішньому краю складки і в косому напрямку. Завдяки такій будові голосові складки можуть коливатися у всю ширину і довжину або частинами, що обумовлює багатство фарб співочого звуку. Голосові складки ділять гортань на два відділи: надскладочний і підскладочний. Усі м'язи гортані поділяються на зовнішні та внутрішні. Внутрішні м'язи замикають голосову щілину і здійснюють голосоутворення (є фонаторними м'язами). Зовнішні м'язи – гортані, з'єднують її з під'язиковою кісткою під нижньою щелепою, а внизу з грудною

кісткою. Ці м'язи опускають і піднімають всю гортань, також фіксують її на певній висоті, встановлюють у положення, необхідне для голосоутворення. Унизу гортань безпосередньо переходить у дихальне горло або трахею. Трахея являє собою трубку, що складається з хрящових, не замкнутих кілець. Ці хрящові пластинки між собою з'єднані зв'язками і переплетені циркулярними і поздовжніми м'язами. Циркулярні м'язи, скорочуючись, звужують просвіт трахеї, поздовжні при скороченні зменшують її. Трахея розділяється на два великих бронха, які древоподібно розгалужуючись, перетворюються на більш дрібні. Найдрібніші бронхи – бронхіоли, закінчуються бульбашками, в яких відбувається газообмін. Усе бронхіальне дерево побудовано за типом трахеї, тільки з замкнутими хрящовими кільцями. М'язи трахеї та бронхів відносяться до типу гладкої мускулатури, безпосередньо нашій свідомості не підпорядковані, працюють автоматично. Дрібні бронхи майже цілком складаються з м'язової тканини. Така будова дозволяє дрібним бронхам виконувати роль клапанів, які регулюють подачу повітря з легеневої тканини під час голосоутворення. Усі бронхи разом з легеними бульбашками утворюють дві легені: праву й ліву, які поміщаються в герметично ізольовану від навколишнього повітря грудну порожнину, що знаходиться в грудній клітці. Грудна клітка має форму усіченого конуса. Вона попереду утворена грудною кісткою, ззаду – грудним відділом хребта. Хребетний стовп з'єднаний з грудною кісткою дугоподібними ребрами. Остов грудної клітини обплетений м'язами, які беруть участь у диханні. Одні м'язи беруть участь у вдиху – вдихателі (піднімають і розсовують, розширюють порожнину грудної клітки). Інші грудні м'язи опускають ребра, здійснюють вихід і відповідно називаються видихальними. Основу грудної клітини становить діафрагма, або грудочеревна перешкода. Це потужний м'язовий орган, що відокремлює грудну порожнину від черевної. Діафрагма

прикріплюється до нижніх ребер і хребта, має два куполи: правий і лівий. Під час вдиху м'язи діафрагми скорочуються, обидва її куполи опускаються, збільшуючи обсяг грудної клітини. Діафрагма складається з поперечно-смугастих м'язів. Її рух повністю не підпорядкований нашій свідомості. Ми можемо свідомо зробити і затримати вдих і видих, але складні рухи діафрагми при голосоутворенні відбуваються підсвідомо. Діафрагма регулює швидкість витікання повітря та підкладочний тиск при утворенні звуків і зміні їх сили. Порожнини, що знаходяться над голосовими складками: носова, ротова, глоточна і верхній відділ гортані називаються надставною трубою. Верхня частина цієї труби носова порожнина. Вона складена з м'яких тканин носу і лицьових кісток черепа. По середній лінії вона розділена вертикально носовою перегородкою на ліву і праву половини, відкриті спереду і ззаду. Задніми отворами носова порожнина поєднується з горлом (з носоглоткою). У стінках носової порожнини є дрібні отвори каналів, через які вона поєднана з повітряносними порожнинами, які перебувають у лицьових кістках черепа. Ці порожнини називаються пазухами носа. Вони, так само як і порожнина носа вистелені слизовою оболонкою. При її захворюванні ці порожнини можуть заповнюватися гноем або поліпозними утвореннями, що негативно відбивається на якості співочого звуку. Слизова оболонка носа багата кровоносними судинами і ворсинками, завдяки чому повітря яке вдихається, проходячи через ніс, зігрівається, зволожується й очищується. Під носовою порожниною розташовується ротова. Її боковими стінками є щоки, дно рота заповнює язик, передню стінку утворюють губи (в зімкнутому стані). У товщі губ знаходяться м'язи, які замикають їх, утворюючи ротовий отвір і змінюючи його форму. Верхню стінку ротової порожнини становить кісткова пластинка, яка відділяє ротову порожнину від носової. Вона називається твердим небом, яке ззаду переходить у м'яке піднебіння, що вільно звисає

в порожнині глотки й посередині має виступ – маленький язичок. Тверде і м'яке піднебіння разом з передніми зубами складають піднебінний звід. Будова його частин впливає на якість співочого голосу. Ззаду ротова порожнина широким отвором – зівом відкривається в глотку (в її середній відділ). Зверху зів обмежений м'яким небом, з боків піднебінними дужками і знизу спинкою язика. Зів може звужуватися і розширюватися. Звужується він за рахунок скорочення м'язів, закладених у дужках м'якого піднебіння. Під час співу зів розширюється; це відбувається при піднятті м'якого піднебіння та опусканні язика, що спостерігається у момент співочого позіху. Глотка являє собою м'язову трубу з верхнім розширеним відділом. Донизу звужуючись, глотка переходить спереду в гортань. Глотка умовно розділяється на три частини: носоглотку, ротоглотку і гортаноглотку. У глотці є окремі скупчення так званої лімфатичної тканини, яку утворюють мигдалини. Мигдалини виконують захисну функцію: в них затримуються потраплені в глотку мікроби. Гостре запалення мигдалин називається гострим тонзилітом або ангіною. Значне збільшення мигдалин зменшує порожнину глотки, негативно відбивається на утворенні співочого голосу.

Що таке резонатори? У повітряносповнених порожнинах (у надскладочному та підскладочному просторі) звуки зазнають акустичних змін та посилюються. Тому ці порожнини називаються резонаторами. Розрізняють верхні та грудні резонатори. До верхніх резонаторів належать порожнини, що знаходяться вище голосових складок: верхній відділ гортані, глотка, ротова і носова порожнини та додаткові пазухи (головні резонатори). Глотка і ротова порожнина формують звуки мови, підвищують силу голосу, впливають на його тембр. У результаті головного резонування голос знаходить «політність», зібраність, «металічність». Ці резонатори є індикаторами правильного голосоутворення. Грудне резонування надає звуку повноту й об'ємність

звучання, але зловживання грудними резонаторами обтяжує звучання і може привести до «хитання» звуку та зниження інтонації.

Нині відомо декілька теорій голосоутворення: міоеластична, біомеханічна, нейрохронаксична, мукоондуляторна та ін. Згідно з міоеластичною теорією, голос утворюється завдяки вібраціям голосових складок унаслідок «боротьби» підкладочного тиску з еластичністю голосових м'язів. Біохімічна теорія, не заперечуючи фактору еластичності голосових складок, доповнює трактування причин змикання голосової щілини наявністю ефекту Бернуллі (елементарний ефект із сфери аерогідродинаміки), що створює негативний тиск у місці звуження голосового тракту на рівні джерела звуку. За нейрохронаксичною теорією голосові складки вібрують не пасивно під впливом напору повітряного струменю, але активно зі швидкістю імпульсів з центральної нервової системи, що надходять зі звуковою частотою по руховому нерву гортані. Заслуговує на увагу також й мукоондуляторна теорія фонації, висунута Дж. Пірелло. Науковець вважає, що оцінити роботу голосових м'язів можна лише на основі даних електроміографічних досліджень.

За допомогою сучасних технологій, зокрема надшвидкісної кінозйомки, відомо, що голосові зв'язки вібрують не як єдине ціле – частини їх маси рухаються по еліпсоподібній траєкторії, при цьому слизова оболонка також здійснює аналогічні хвилеподібні рухи знизу вгору.

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

до еластичного краю голосових складок, будучи їх частиною. Головною умовою правильного співу є оптимальна свобода м'язів голосового апарату. Тверда атака звуку неминуче провокуватиме появу непотрібних м'язових затисків і порушуватиме гармонічність хвилеподібних переміщень слизової протягом усього фонаційного видиху. Саме тому при співі необхідно використовувати частіше м'яку атаку звуку. М'яка атака звуку – це не розслаблене та в'яле звукоутворення, а, навпаки, активний, але інтонаційно точний і обережний дотик до звуку, який потім одразу ж наповнюється енергією, як при швидкому посиленні звуку. У співі важливо, щоб фонаційний видих був економним і рівномірним, перший поштовх повітряного струменю починався з м'якої атаки. Таким чином, при такому біомеханізмі фонації голосові складки відіграють пасивну роль. Їхні рухи підпорядковані законам аеродинаміки; мускулатура складок бере участь у фонації лише завдяки своїй еластичності та тону, а не активним розміреним рухам. Отже, можна стверджувати, що удосконалення вокальної функції в процесі навчання пов'язане з формуванням умовно-рефлекторних механізмів на рівні вищої нервової діяльності за активної участі слуху.

Успішність занять з постановки голосу потребує врахування організованого природного взаємозв'язку окремих органів, які забезпечують функціонування голосового апарату з найменшим напруженням. Розвиток голосу залежить від того, наскільки правильно і вміло враховується також індивідуальні особливості його побудови.

Для збереження голосового апарату в здоровому стані студентам необхідно дотримуватися визначених правил. Варто обережати зв'язки та дихальні шляхи не тільки від переохолодження, але й від пилу, шкідливих запахів, які викликають подразнення слизової оболонки. У зв'язку з цим доцільно пояснити причини заборони паління, вживання алкогольних напоїв. Перевантаження голосових органів також призводить

до різноманітних розладів їх функціонування. Напружений спів або спів на занадто високих чи низьких звуках шкідливо позначається на якості їх звучання. Нераціональне вокальне навантаження, завищення технічних прийомів і складного репертуару негативно відображається на незміцнілих голосах. Захворювання найчастіше уражають співаків, які не володіють професійними навичками звукоутворення та не дотримуються правил гігієни голосу. Дотримання робочого режиму охороняє голос від перевтоми і захворювань.

2.2. Специфічні особливості естрадної манери співу

Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає роботу з естрадним вокально-інструментальним ансамблем учнів, сольним співом у супроводі фонограм, що потребує відповідних засобів утілення твору, виконавської культури, знання специфіки репертуару сучасних естрадних виконавців.

Естрадна постановка голосів передбачає ознайомлення студентів у доступній формі з основними специфічними особливостями цієї манери співу та правилами співочого дихання, звуковедення та ін. Голосовий апарат як сукупність органів є єдиною системою, здатною до саморегулювання та самоналаштування й у залежності від вокально-виконавського жанру ця система обирає відповідну техніку фонації, яка диктується естетикою та слуховими уявленнями обраної манери співу. Студентам слід пояснити, що зайвий запас дихання шкодить здійсненню правильного звукоутворення, оптимальної атаки звуку та голосоведення на достатній дихальній підтримці. Після поміркового глибокого вдиху варто зробити його затримку для того, щоб звук не втрачав сили й пружності. Уміння аналізувати свої дихальні відчуття і контролювати їх при звукоутворенні є важливим аспектом розвитку вокально-технічних навичок. Утілення же авторського задуму потребує відповідної передачі

ідейно-художнього змісту вокального твору, відтворення цілісної сукупності засобів художньої виразності.

Робота над формуванням вокальних навичок естрадної манери співу проводиться за наступними методичними вимогами: розвитком музичного та вокального слуху, постійного слухового контролю й оцінювання правильності виконання кожного технічного завдання. Спів без супроводу допомагає відпрацьовувати чистоту інтонації. Обов'язковим є виконанням вокально-технічних вправ на закріплення певних навичок. Музично-теоретична грамотність частково забезпечується співом по нотах з попереднім поясненням та ілюструванням нотного матеріалу. Корисним для розвитку внутрішнього слуху студентів є чергування ансамблевого співу з індивідуальним.

Студенту необхідно усвідомити, що у вокальній роботі зі шкільним вокальним колективом можна виділити такі основні напрями: формування індивідуальних співочих навичок, в ансамблі; спів під акомпанемент в унісон; двоголосся, триголосся та без музичного супроводу; імпровізований спів «скет». Навчаючись естрадній манері співу, необхідно враховувати основні стильові риси виконання вокальної естрадної музики: імпровізаційність; своєрідність ритму; спів різними мовами; підвищена експресивність й емоційна виразність; ясна й осмислена подача слова за рахунок природності артикуляції в мовленнєвій манері; спів з мікрофоном у поєднанні з танцювальними рухами; віртуозне володіння голосом, уміння використовувати різні звукові ефекти (хрип, сип, гарчання, крик, фальцет, довільне керування співочим вібрато і голосовими регістрами); повна розкутість на сцені. Якість співу багато в чому залежить не тільки від вокальної техніки співаків, а й від настроювання звукової апаратури, мікрофонів, уміння пристосувати до них свій голос.

Прийнято розрізняти показники співочого голосоутворення, що відрізняють академічне співоче голосоутворення від звичайного, застосовуваного в побутовій розмовній мові: 1) доцільне використання режимів роботи гортані або регістрів; 2) голосоутворюючий (фонаційний) видих, який багаторазово перевищує за тривалістю та інтенсивністю мовний; 3) співоче вібрато і довільне управління його параметрами: частотою й амплітудою; 4) специфічна співоча акустика ротоглоточних порожнин, специфічна артикуляція, яка відрізняється від мовної. У суб'єктивному сприйнятті співака поява будь-якого з перелічених показників супроводжується як полегшенням фонації, так і відчуттям фізіологічного комфорту голосоутворення. Розвиток, формування, вироблення або просто поява у студентів – майбутніх учителів музичного мистецтва – цілісного комплексу показників є метою координаційно-тренувального етапу навчання.

Відомо, що об'єктивним критерієм ефективності вокальної техніки є імпеданс. Вокальні техніки розрізняються за принципом створення та регуляції імпедансу, силою акустичного опору. Так, академічний спів відповідає техніці сильного імпедансу; а естрадний та народний слід віднести до розряду техніки слабкого імпедансу. Завдяки дослідженням Л. Дмитрієва та В. Юшманова виявлено, що головною фізіологічною відмінністю академічної техніки співу є утворення у нижньому відділі глотки порожнини, яка збільшується при підвищенні теситури. Отже, фізіологія звукоутворення у вокальних жанрах відрізняється імпедансом (функція акустичного опору ротоглоточної порожнини співака), який, у свою чергу, залежить від положення гортані під час співу. Якщо в академічного виконавця на всьому діапазоні голосу гортань залишається у низькому положенні, то естрадна та народна техніки співу обумовлені нейтральним положенням гортані. Вокальні техніки розрізняються рівнем високої співочої форманти (ВСФ) – одним

з об'єктивних показників академічного професійного голосу. Саме ступінь її інтенсивності в спектрі звуку визначає найважливіші естетичні та вокально-технічні якості голосу. Високі показники ВСФ пов'язані з резонансом надгортанної порожнини, яка утворюється лише при академічній техніці співу завдяки зниженню гортані та утворенню в вокальній практиці так званого «купола». Якщо в академічному виконавстві класико-європейської традиції головне завдання полягало у донесенні до слухача художньо-образного змісту, фіксованого у нотному тексті, то сучасне естрадне виконавство допускає множинність інтерпретацій композиторського матеріалу.

Таким чином, естрадна манера співу посідає проміжне місце між академічною та народною. Якщо у сфері академічного та народного співу виконавці працюють у межах усталеного канону, то метою естрадного співака є пошук характерного, самобутнього забарвленого тембру, що легко пізнається.

Наголошуючи на важливості методичних засад академічного звуковидобування як базового, підкреслимо, що естрадний спів має свої особливості, які легко ідентифікуються слуховим аналізатором і за своєю природою наближаються до таких понять, як: «вокальне мовлення», «мелодекламація», «декламація», «крик». Варто наголосити, що «вокальне мовлення» є критерієм досконалості голосу і властиве кращим зразкам навіть академічного співу. І, як виняток, саме такі вокалісти вільно володіють естрадною манерою співу, без «домішок» академічного звуку.

Естрадний спів відрізняється від академічного не тільки манерою, способами вокалізації та фонації, а й засобами сценічного втілення. Це сольний або ансамблевий спів під музичну фонограму з мікрофоном, безпосередньо пов'язаний з постановкою концертних естрадних номерів (тобто об'єднання вокального виконання, танцювальних рухів та акторського втілення образного змісту пісень засобами міміки

та пластики, оформлення номеру яскравими костюмами). Причому всі ці засоби потрібно застосовувати так, щоб вони працювали на створення цілісного сценічного синтетичного образу. У цьому і полягає складність підготовки музичного естрадного номера. Однією з головних особливостей музичного естрадного номера є спілкування з глядачем. Концертні виступи є стимулом до роботи, вони спонукають оновлювати і збільшувати свій репертуар, бути завжди в гарній виконавській формі.

2.3. Методики навчання естрадному співу в сучасній вокальній педагогіці

Сучасна шкільна освіта висунула нові вимоги до професійного рівня вчителя музичного мистецтва. Разом з цим, надзвичайно популярний і в шкільному, і в молодіжному середовищі естрадний спів потребує визначення підґрунтя, яке б розмежовувало методичний інструментарій цього напрямку вокального мистецтва. Нині мережа вищих музично-педагогічних навчальних закладів, яка здійснює підготовку вчителів музичного мистецтва, враховує новітні тенденції та поступово запроваджує у навчальний процес естрадний спів як необхідну навичку сучасного вчителя музичного мистецтва.

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 не втомлюваності голосового апарату, і є методика навчання співу. Позитивно позначились на методиці навчання естрадному вокалу праці науковців, вокальних педагогів Л. Дмитрієва, В. Ємельянова, Д. Євтушенка, О. Кліппа, Н. Попкова, С. Ріггса та ін. Сучасна естрадна вокальна педагогіка базується на академічній постановці голосу, тому у процесі навчання потрібно використовувати праці провідних вокальних

педагогів та дослідників, на які безпосередньо посилаються у вихованні й естрадних співаків.

Французький учений, фізіолог, психолог, оперний співак Юссон Рауль (1901-1967 рр.), свої роботи присвячував механізму голосоутворення. Він звертав увагу на фізіологічні й акустичні функції голосового апарату. Автор дослідження аналізує традиційну та розробляє власну таблицю класифікації співочих голосів. Р. Юссон виділяє 5 груп педагогічних методів у вихованні співочого голосу:

1. Методи прямого впливу на організацію роботи м'язів: вплив на дихання, тобто характер вдиху і видиху, опора дихання, комплексний вплив на ротогортанні порожнини з метою пониження або підвищення гортані, використання «зеву» в педагогічній практиці, прямі вказівки щодо форми рота співаючого, вплив на характер артикуляції.
2. Методи прямого впливу на тембр: безпосередній вплив на окрасу голосних, тонус гортані та якість звуку.
3. Методи, що використовують внутрішні відчуття співака: «інтероцептивні» (внутрішнє відчуття піднебіння – від верхніх різців до м'якого піднебіння) та суб'єктивні відчуття подачі та спрямованості звуку.
4. Методи, що використовують емоційну настройку співака: вплив виразності на артикуляцію, тембр голосних, відчуття піднебіння, дихання, звукоутворення співака.
5. Методи, що використовують зворотні зв'язки слухового походження: вокальне виховання тембрального слуху співака [10; 178-212].

Практика показує, що вміння зберігати акустичні характеристики голосу в умовах концерту (при сильному шумі, високому рівні акомпанементу, неякісному налаштуванні апаратури) є критерієм гарної професійної підготовки. Навчання естрадному співу на резонансній основі повинно бути спрямоване на досягнення близького та польотного звуку.

Цього можна досягти, застосовуючи метод суб'єктивного відчуття напрямку подачі звуку. Такий метод, що використовує внутрішні відчуття співака, на думку Юссона, «є найбільш корисним і тонким» [10, с. 194].

Знаходження і фіксація вібраційних відчуттів при подачі звуку у визначеній і незмінній точці передньої частини неба, позаду верхніх зубів є основою методу Жака Морана. Постійна фіксація уваги учня на піднебінних відчуттях в області точки Морана призводить до поліпшення якостей тембру голосу. Відомо, що з підвищенням теситури суб'єктивні відчуття спрямованості голосу змінюється і залежать від вокальної техніки співаючого. Оскільки при естрадній техніці співу у верхньому регістрі гортань не знижується, то відчуття спрямованості звуку не має змінюватися і залишається горизонтальним. На початку вокального навчання студенти недостатньо добре сприймають свої внутрішні відчуття. Тому дуже важливо систематично і цілеспрямовано фіксувати увагу учня на локалізацію вібровідчуттів у точці Морана. Вібраційний контроль особливо цінний в умовах діяльності вчителя музичного мистецтва, коли голосовий апарат отримує велике навантаження. Метод суб'єктивного відчуття напрямку подачі звуку може використовуватися як для розвитку голосу, так і для виправлення недосконалого звукоутворення. Але окрім удосконалення механізму регулювання вокальної функції за участю віброрецепції, перш за все, потрібно формувати вміння співу «на опорі».

Відомий науковець, професор, доктор мистецтвознавства Дмитрієв Леонід Борисович (1917-1986 рр.) присвятив багато праць вокальній педагогіці, серед них: «Основи вокальної методики» [3], «Питання вокальної педагогіки», «Солісти театру Ла Скала про вокальне мистецтво». На думку автора, голосовий апарат, з точки зору акустики, є своєрідним рупором, де над джерелом коливань (голосова щілина) розташована система резонаторних порожнин (гортань, глотка, рот), у яких голос

набуває характерного забарвлення та підсилення – форманти. Основним завданням учня та педагога є правильне формування тембру, пошук найкращих умов для природньої, вільної роботи голосового апарату. Велика увага приділяється вокально-технічним вправам. Окремою главою автор виокремлює роботу голосового апарату під час співу.

По-перше, увагу треба приділяти організації видиху і правильному звучанню голосу, а не типу вдиху. Спокійний, помірно глибокий вдих, невелика затримка перед початком звуку, плавна подача дихання та вміння його розподіляти – це ті необхідні принципи, якими слід користуватися у процесі навчання вокалу.

По-друге, робота гортані залежить від дихання, імпедансу та регулювання роботи голосових складок.

По-третє, м'яке піднебіння під час співу має бути завжди підняте, артикуляційний апарат та глотка вільними, рот та губи – активними.

По-четверте, резонуючи відчуття у головному та грудному резонаторах голосового апарату рефлекторно стимулюють роботу гортані, при цьому полегшуючи процес співу. Треба прагнути до такого звучання, щоб і головний, і грудний резонатори відзвучували одночасно.

По-п'яте, відчуття опори розвивається у процесі освоєння правильного голосоутворення, воно створює впевненість під час співу. Існує низка прийомів на знаходження та покращення відчуття опори [3; 374-531].

Український співак, вокальний педагог Євтушенко Дометій Гурійович (1893-1943 рр.), автор праці «Роздуми про голос» [5] приділяв увагу природності як вільному й зручному голосоутворенню, гнучкості й чутливості голосового апарату, здатності до будь-якої потрібної настройки. Співак звертав увагу на утворення співацького звуку не тільки як фізичне явище, а і його художнє оформлення, необхідність повного розвитку голосових ресурсів, єдність вокальної манери. Прагнув

показати співацький голос як цінний дар природи, сильну зброю духовного впливу на людину. Неодноразово підкреслював, що треба шукати в голосі не лише красу та блиск, а розвивати виразові властивості голосу [5]. Також повинна приділятися увага вокальній техніці, голосу і тембру. В той же час недопустимим у вокальній педагогіці є некеровані емоції, крикливість у співі.

Відомий науковець, педагог-фонопед Ємельянов Віктор Вадимович (1945 р.н.), створив свою вокальну систему на основі фонопедичного методу розвитку голосу. У книзі «Развитие голоса. Координация и тренинг» [4] надає інформацію для самостійної роботи над голосом, його розвитком і вдосконаленням. Методика В. В.Ємельянова працює на всіх рівнях – від дитячого садка до ВНЗ. Але, перш за все, педагог повинен пропустити метод через самого себе, потрібно почати з самовиховання, а вже потім переходити до викладання. Ця методика роботи з голосом істотно відрізняється від традиційних і пропонується як засіб профілактики щодо порушень голосової функції та її відновлення. Звідси визначене самим автором призначення методу: фонопедичний лікувально-профілактичний. На думку вченого, першочергово учнів потрібно навчати академічній манері співу, вона є базовою для початківців і вже потім поступово привчати до інших манер: народної, естрадної. Насправді, саме академічна манера здатна сприяти формуванню правильних основ співу. Володіючи нею, голос співака відповість на будь-який творчий імпульс, оскільки саме при академічній манері, яка ґрунтується на резонансній теорії, напрацьовуються захисні механізми голосу.

Критерії фонопедичного методу Ємельянова В. В. – акустична ефективність (гучний і звучний спів), енергетична економність (спів без шкоди для виконавця) та біологічна доцільність (передання емоцій голосом). При цьому, в процесі навчання велике значення надається вокальному слуху, його розвитку. Вокальний слух – це складний навичок

комплексного аналізу голосоутворення, що включає до себе як аналіз слухового сприйняття, так й ідеомоторний аналіз рухових процесів, що породжують голос. За визначенням В. Емельянова, його методика адресована перед усім тим, чиї голосові дані не дозволяють успішно вчитися традиційними методами, і є підготовчими, допоміжними і фонопедичними по відношенню до вокальної педагогіки, що є особливо актуальним, враховуючи специфіку навчання студентів із різними вокальними можливостями. Стосовно мовленнєвої манери співу як ближчої до естрадної, звертають на себе увагу такі поняття В. Емельянова, як: «маскувальна артикуляція», «голосні малого об'єму», підкреслюючи важливість індивідуальної саморегуляції артикуляційних органів під час фонації. Автор зазначає, що буденне мовлення формується у людини ще в дитинстві у процесі оволодіння немовлям дитячим лепетом, тобто у процесі несвідомих експериментальних спроб пошуку звуків для наслідування дорослих і управління власним голосом. Сценічне мовлення, вважаючись досконалою мовленнєвою манерою, складається зі специфічних співацьких елементів, які засновані на механізмі сигналів домовленнєвої комунікації, є посередником поміж мовленнєвим і співацьким рівнем фонації. Так, для тихого буденного мовлення властивий механізм сипу чи хрипіння, в основі гучного буденного мовлення лежить крик чи стогін, у стресовому стані голос людини залучає домовленнєві сигнали плачу, виття. Коли ж рівень передачі інформації сягатиме фіксованої звуковисотності, то такий спів буде вже називатися фольклорним і базуватися на гучному буденному мовленні [3, с. 58]. Зазначимо важливість контролю студентом власного фонаційного процесу, що пов'язаний з відчуттям вібрацій у резонансних зонах, і відповідно до них усвідомлення корекції свого звуковидобування. В. Емельянов аргументовано доводить, що вокаліст досягає резонування не певним положенням звукоутворювальних органів, а досить різним

їх розташуванням і діяльністю, зумовленою домінуючим у співака системоутворюючим фактором. З огляду на це, цікаво знати, що один і той же мовленнєвий звук можна вимовити істотно різними артикуляторними механізмами. Отже, резонансного звучання голосу співака можна досягнути достатньо різними артикуляційно-фізіологічними механізмами налаштування резонансної системи голосового апарату.

Ріггс Сет (1930 р.н.) – американський педагог з вокалу, його праця «Як стати зіркою» з аудіо-уроками [7] присвячена проблемі голосу та його постановці. Секрет його школи співу полягає у прийомі, що має назву «спів у мовленнєвій позиції» (коли гортань знаходиться в такому положенні, як і під час мови), який часто застосовують у практиці постановки голосу в естрадній манері. Згідно з цією методикою, незалежно від регістру та динаміки рот і горло поводять себе однаково. Спів у мовленнєвій позиції – це природній прийом, під час якого голос працює без особливих зусиль. Не можна дозволяти м'язам, які лежать поза гортанню, втручатись у процес зародження звуку. Голосові складки більш легко знаходять баланс з потоком повітря, яке вдихаємо і видихаємо. Якщо розслаблена та стабільна гортань, резонанс також залишається стабільним, що дозволяє голосу підтримувати відповідний баланс верхніх, середніх і нижніх гармонічних складових, незалежно від діапазону, в якому співаємо. Це завдання можна вирішити за допомогою спеціальних вправ [7]. Методичні настанови і система дещо незвичних тренувальних вправ зводяться до вивільнення зовнішніх м'язів гортані; природнішого невимушеного звукоутворення; «малого» дихання; згладжування регістрів і перехідних нот; розвитку повного діапазону голосу; використання емоційно-образних моделей навчання та ін. Запропонована система вправ цікава тим, що розкриває резонансні можливості повного діапазону голосу людини з включенням високої та низької співацьких формант, що

є характерним для техніки співу з сильним імпедансом, а отже, ці вправи справді розраховані на оптимальний режим роботи голосового апарату. У той же час серед учнів С. Ріггса багато відомих не тільки оперних, а й таких естрадних виконавців, як: Стіві Вандер, Майкл Джексон, Рей Чарльз, Мадонна та ін. Але сам Сет Ріггс застерігає «...будьте обережні: спів у мовленнєвій позиції не значить, що співати треба саме так, як говорити» [12, с. 28].

О. Кліпп [4] розглядає професійну підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва в контексті взаємозв'язків сучасних напрямів вокального естрадного мистецтва. Мовленнєва позиція співу в його концепції є визначальною для оптимального режиму фонації у естрадній манері, оскільки вона відрізняється невимушеним звуковидобуванням і супроводжується відчуттям легкості та комфорту.

У зв'язку з великим голосовим навантаженням учителя особливу актуальність має резонансна теорія співу В. Морозова, який розглядає голосовий апарат як цілісну систему з акцентом на ролі резонаторів. Йдеться про ефективність і доцільність формування резонансних уявлень про власний голос у взаємозв'язку з діафрагматичним співацьким диханням. Розглядаючи мовлення та спів у площині фонетичного методу роботи над голосом дослідник наголошує, що «...природність співацького мовлення не означає, що воно повинне бути тотожним розмовному мовленню як по звучанню, так і по фізіологічним механізмам утворення, оскільки механізми утворення мовленнєвих і вокальних голосних суттєво різні» [18].

Педагогічна вокальна практика показує, що формування у майбутнього вчителя музичного мистецтва резонансної техніки співу призводить до якісних професійних результатів: єдинорегістровий повний діапазон, темброва насиченість голосу, тривалість дихання та володіння кантиленою, чітка вимова та точність інтонації та ін., що дозволяє вільно

оперувати специфічними вокально-технічними прийомами. Технічна свобода у співі обумовлює і вміння максимально яскраво висловити голосом художній образ вокального твору.

Загальна система вокально-педагогічних методів естрадних і академічних вокальних шкіл базується на загальному принципі цілісності голосового апарату співака. Цей принцип полягає в тому, що всі частини голосового апарату: дихання, гортань, резонатори тісно взаємопов'язані між собою трьома видами прямих і зворотних зв'язків (нервово-фізіологічними, пневматичними, акустичними) і складають єдину систему. Оскільки відчуття звуку в позиції резонаторів – це одна з головних умов виховання та розвитку вокального голосу, то дуже важливо, щоб педагог особисто уявляв сутність резонансного принципу голосоутворення. В. Морозов сформулював п'ять основних принципів резонансного співу, які можна визначити так: 1) розвиток вібраційних відчуттів і уявлень, які відбивають ступінь активності резонаторів; 2) формування навичок ніжнереберно-діафрагматичного дихання, що активізує резонансні властивості голосового апарату; 3) заперечення зв'язкових відчуттів у техніці голосоутворення; 4) використання емоційно-образного сприйняття; 5) застосування принципу цілісності голосового апарату.

Можливо, що витривалість голосу солістів відомих рок-груп є свідченням використання саме вокального мовлення та існуючих голосових «резервів», як додаткових джерел звуку, побудованих на резонансному звуковидобуванні з активізацією захисної функції голосу.

Цікаві думки щодо вивільнення голосу та артикуляційних процесів у мовленні та співі виказує Крістін Лінклейтер. Даний метод розроблений «для голосу і сценічної творчості» [5, с. 6] драматичного актора, але активно використовується у практиці підготовки естрадних співаків. Книга К. Лінклейтер «Звільнення голосу» [5] неодноразово виходила в найбільших видавництвах США і була перекладена багатьма мовами.

Згідно з методикою необхідним є відмовлення від свідомого контролю над процесом дихання. Розглядаючи роль голосних у співі, автор стверджує, що для їх звучання повинні бути задіяні м'яке піднебіння, ротова порожнина, губні м'язи, які видозмінюючись, впливають на якість звуку, оскільки будь-який мимовільний порух пов'язаний з м'язовим напруженням і тембральними змінами. Авторка наголошує на тому, що формування голосних сягає своїми витокami в домовленнєві процеси, регульовані мимовільними м'язами і будь-яка напруга перехоплює подих, змінює висоту тону, внутрішньо притаманну кожному голосному звуку. Але висота тону, закладена при формуванні голосних звуків, зовсім не означає висотно-позиційної сталості голосних [5, с. 102]. Механізм звукоутворення зводиться до того, щоб допомогти м'язам без напруги підхопити імпульс кори головного мозку, а потім залишити ці м'язи вільно функціонувати [5, с. 110]. Вагомим при цьому вважається раціональність у роботі м'язів, яка і слугує критерієм правильного формування голосних звуків. Цікаву думку виказує автор стосовно роботи м'язів різної групи при формуванні приголосних звуків, наголошуючи на розрізненому функціонуванні губних м'язів та нижньої щелепи і надаючи перевагу при вимові приголосних звукоутворюючому фактору, який знаходиться в зоні «купола». Таке ненапружене звукоутворення визначається високими резонансними можливостями голосу і також створює враження мовленнєвої позиції співу.

Педагогічна практика показує, щоб створити враження «легкої» фонації необхідна досконала робота голосового апарату, зокрема дихання, яке у всі часи вважалося основою і створювало ілюзію легкості та невимушеності процесу фонації. Інтернет-ресурси дозволяють провести порівняльний аналіз співу світових зірок академічного й естрадного вокального мистецтва і впевнитись у тому, що чим вища майстерність співака, тим приємніша, спокійніша його міміка, а природній

невимушений вираз обличчя насправді може відповідати мовленнєвим критеріям і лише на крайніх звуках діапазону артикуляція стає напруженішою, оскільки спів – це «скоординована діяльність системи голосоутворення та художньо-вокального мовлення» [1, с. 122].

В основі будь-якої манери лежить варіативність академічних вокально-технічних навичок, застосованих відповідно до слухових уявлень та манери співу, наближеної до еталонного зразка. Відтак, «спів у мовленнєвій позиції» не тотожний мовленню і є зовнішнім, естетично-виправданим утворенням з глибинним змістом. А. Дерев'янка, наприклад, визначає естрадний спів як «неакадемічну манеру співу» з широким спектром художніх виразових засобів і розгалуженою звуковою палітрою з *тенденцією* (курсив наш) до сильного імпедансу.

З аналізу методів, які застосовуються в естрадно-вокальній педагогіці, Н. Дрожжина виділяє дві основні групи: методи прямого чи місцевого (локального) впливу та методи непрямого або опосередкованого впливу на конкретну складову частину голосового апарату [8]. Методи локального впливу спрямовують свідомість співака на м'язове управління конкретною частиною голосового апарату. Наприклад, рекомендації педагога: «вдихни глибше», «розсунь ребра», «відчуй вібрацію на перенісці» та ін. Але метод локального впливу неприпустимо використовувати стосовно роботи голосових зв'язок. Методи непрямого або опосередкованого впливу на конкретну складову частину голосового апарату використовуються, наприклад, при регулюванні рівня та управлінні роботою гортані. Оскільки цей найважливіший у співочій фонації орган негативно реагує на методи прямого впливу, то при використанні органів-посередників спостерігається керованість функціональної роботою. Наприклад, найбільш уживаний у вокальній практиці прийом «позіхання» або «полузевка», рекомендація «набрати дихання як аромат квітки» призводять до зниження гортані

та розширенню надгортанної порожнини. Оскільки категорія методів непрямого впливу заснована на принципі цілісності голосового апарату взаємозалежної системи «дихання – гортань – резонатори», то їх можна назвати методами системного впливу. Перевага методів системного впливу над методами прямого (локального) впливу полягає в тому, що вони діють не на конкретну частину, а на весь голосовий апарат у цілому. До системних методів навчання належать також методи психологічного впливу через емоції й уяву. Таким чином, системні методи, засновані на цілісності голосового апарату, при навчанні естрадній манері співу вважаються найефективнішими, тому в естрадній вокальній педагогіці є основоположними. Методика навчання естрадному співу заснована на ряді загальнодидактичних принципів вокальної педагогіки та принципах резонансної теорії мистецтва співу, при якій голосовий апарат розглядається як цілісна система, що складається з трьох складно-взаємодіючих між собою частин (дихання – гортань – резонатори) з акцентом на роль резонаторів.

2.4. Рекомендації щодо формування естрадних вокально-технічних навичок

Формування навичок сольного співу у студентів мистецьких спеціальностей – це процес, спрямований на формування у них вокально-технічних умінь, що слід розглядати як автоматизовані м'язові рухи, що забезпечують правильне функціонування голосового апарату та окремих його частин у процесі співу і художньо-виконавських навичок.

У вокальній педагогіці необхідно ґрунтуватися на принципі від простого до складного, враховувати стильові особливості вокальних композицій різних напрямів, які пов'язані насамперед з особливостями музичної мови: синкопованого ритму, остінато на тлі чіткої метричної пульсації; своєрідність мелодії імпровізаційного характеру; гармонії з септакордами всіх щаблів ладу і модуляціями найчастіше в тональність

II шаблю та ін. Загальновідомо, що у процесі розвитку стильових напрямів музична мова поступово ускладнювалась. Найпростішими з точки зору вокальної техніки слід вважати ранні композиції, такі, як: народні пісні, потім романси, архаїчний народний блюз, а складнішими: нью орлеанський джаз, свінг, мейнстрім, бі-боп, ритм-енд-блюз, соул, рок-н-рол, біг-біт, поп-музика, мюзикл та ін. Така ієрархія стильових напрямів в естрадному вокальному мистецтві визначає послідовність їх освоєння у процесі навчання.

Методика вокальної роботи над голосом із студентом в естрадній манері заснована на ряді принципів і пов'язана з проблемою формування основних співочих навичок (дихання, звукоутворення і артикуляції). Це проявляється в цілісності впливу на співочий процес, що створює умови для активізації саморегуляції голосоутворюючої системи та саморозвитку студента, який повинен мати внутрішньослухове уявлення звукового образу, фонетичні еталони мови, відповідну емоційну, музично-естетичну установку. Ці механізми полягають в основі системних, опосередкованих методів вокальної педагогіки, які є найефективнішими, оскільки вони відповідають принципу цілісності функціонування голосового апарату.

Заняття з навчання естрадному виконавству слід розділити на дві основні частини, у процесі яких відбувається формування вокальних, емоційних і акторських навичок, необхідних для отримання кінцевого результату:

- робота над постановкою співочого голосу містить виконання вокальних вправ, які необхідні для тренування, відпрацьовування основних вокальних навичок, слугує підготовкою до роботи над естрадним твором;

- робота над вокальним репертуаром з урахуванням вікових, індивідуальних особливостей.

Для розкриття творчої індивідуальності студента необхідна ретельно продумана робота педагога, що полягає в доборі та адаптації музичного матеріалу для кожної конкретної людини або для певного складу ансамблю. Потрібно використовувати тільки високохудожні твори, що мають виразну мелодію, багату гармонію, грамотний текст і допомагають виховувати культуру виконання, естетичний смак. Кожен твір підбирається з конкретною метою відпрацювання конкретних навичок, подолання технічних труднощів і для втілення творчих завдань.

У процесі роботи над піснею зі студентами найправильнішим вирішувати навчально-пізнавальні завдання так, щоб учні стикалися з проблемними ситуаціями і творчо долали їх. Не потрібно обмежувати вихованців копіюванням одного показаного педагогом варіанту виконання твору, але корисним є ознайомлення студента з різними інтерпретаціями твору, що вивчається. Адже основою творчого розвитку особистості є імпровізаційна природа естрадного музичного мистецтва, що сприяє залученню учнів у активну творчу діяльність з використанням основних засобів художньої виразності музичної мови. Процес виховання виконавця естрадного твору досить складний і вимагає системного підходу. Концертний виступ – важливий етап навчання естрадному вокалу, де через подолання хвилювання виконавець показує результат роботи.

Одним із головних принципів естрадного вокального виховання майбутнього вчителя музичного мистецтва є стабілізація положення гортані. Оскільки робота гортані пов'язана з диханням і резонаторами, то, впливаючи через «посередників» (шляхом правильної організації співочого дихання та роботи резонаторів), можливе регулювання й управління гортанню. Тому в естрадній вокальній педагогіці основними є системні методи впливу на роботу голосового апарату співака як найефективніші та оптимальні. Розуміння причинно-наслідкових залежностей між явищами співочого процесу має спиратися на аналіз

відтвореного звуку і технологію голосоутворення, що в кінцевому підсумку складе базу вокально-методичної підготовки студентів як майбутніх учителів музичного мистецтва. Щоб сформувати резонансні якості у студента, спочатку необхідно формувати навик співу в природних акустичних умовах, запам'ятовуючи всі види відчуттів (дихальні, слухові, акустичні, вібраційні і т. п.). Це означає, що мікрофон застосовується тільки тоді, коли голос звучить художньо-переконливо без нього. Такий підхід має сприяти орієнтації свідомості (і підсвідомості) того, хто навчається на резонансний принцип голосоутворення. Наприклад, використання сонорних приголосних звуків [м], [н], [л] у технічних розспівочних вправах, спів із закритим ротом (вокально-педагогічні прийоми «мукання» і «ничання») – метод співу із закритим ротом у технічній вправі веде до активізації резонансних вібраційних відчуттів в області губ, язика, піднебіння (сприяє розвитку індикаторної й активізуючої функціям резонаторів).

Аналіз недоліків та пояснення причин їх виникнення не може залишатися поза увагою педагога.

Серед форм роботи над вокальною технікою найефективнішою є спів *a cappella*, що забезпечує швидше засвоєння навичок володіння голосом. Супровід «заглушує» деякі вади голосу; спів *a cappella* їх виявляє. Водночас такий спів уможлиблює якісну роботу над нюансуванням, тембральними якостями голосу, активізує роботу дихання.

Корисні спеціальні вправи під фонограми в різних стилях сучасної музики, на основі яких поєднується розвиток «техніки» і «відчуття стилів»; вправи для вокального дихання; сценічні рухи (хореографія) та тренування дихання в процесі руху.

Ансамблевий спів «дисциплінує» голос, розвиває вміння підпорядковувати його різноманітним завданням колективного співу.

Поширеними є недоліки, пов'язані зі звукоутворенням, які впливають на характер інтонування вокальних творів. До них належать «в'їждження у звук», «горловий призвук», «носовий призвук». Для запобігання «в'їждження у звук» необхідно активізувати момент появи звуку, застосовуючи тверду атаку, а також спів на стакато. Для вивчення мелодії можна проспівати її закритим ротом. «Фальшивість» може бути обумовлена складністю вокальної партії. У такому випадку треба проаналізувати інтонаційні труднощі та знайти «полегшений» варіант мелодії за рівнем складності, на основі якого опрацьовувати вокальну техніку. Не точне інтонування також може бути пов'язане з неправильним вокальним диханням і відтворенням звуку.

«Горловий призвук» спостерігається, головним чином, при надмірно напруженій гортані. Звільненню гортані від напруження допомагає спів на голосний звук [y] на *piano* або закритим ротом на низьких звуках діапазону. У вправах для вирівнювання та удосконалення гнучкості голосу слід використовувати розспіви з інтервалами великої та малої секунди, вважаючи їх найважчими.

Проблему «носового звучання» голосу, де таке звучання не є частиною сценічного іміджу, розглядаємо як вокальний дефект. Якщо причина фізіологічна, тоді доречно перетворити «ваду» у елемент іміджу. При неправильно же сформованому вокальному стереотипі корисно інтонувати мелодію на звук [p], при якому носове звучання неможливе. Можна також затиснути ніс пальцями і співати на звук [a]. При цьому виникає «носове звучання», але у цьому положенні потрібно спрямувати звук вище носа, тобто у лоб або у напрямку «потилиці», трохи опустивши голову й опускаючи щелепу – голосний звук [a] буде позбавлятися від «носового звучання». Взагалі «носовий призвук», як правило, є наслідком млявої функції піднебінної завіски. Цей недолік найкраще виправляється за допомогою вправ на голосні звуки [y] та [i].

Деякі учні намагаються досягти голосного звучання лементом (криком), посиленням горлової «напруги», що призводить до неякісного звучання тембру, а згодом і захворювань голосу. У зв'язку з цим рекомендуємо перший звук у музичній фразі починати з м'якої атаки, поступово збільшуючи динаміку і слідкувати, щоб не переходити на лемент. Краще це тренувати на одному звуці.

Використання природного вібрато сприяє м'якості звучання голосу. Вібрато на лементі зробити практично неможливо. Посилювати же динаміку звуку потрібно напруженою м'язів пресою. Зайве вібрато може бути обумовлене фізіологією (побудовою) голосового апарату (так звана тремоляція) або музичною і вокальною недосвідченістю учня. Якщо причина «не фізіологічна», краще співати в більш швидкому темпі. Увагу співака акцентувати на фразуванні, відчуттях співу «без вібрато», тобто рівному звуці.

Виконання легато («зв'язаного», плавного співу, коли один звук м'яко, непомітно переходить в інший) між звуками однієї динаміки досить складне завдання, але треба намагатися співати єдину логічно вибудовану музичну фразу, а не «сукупність звуків» у фразі.

Тембральні якості голосу пов'язані з резонаторами. У дітей грудний резонатор практично не розвинений, переважає головний резонатор, тому голос у них легкий, дзвінкий.

До дефектів вокального мовлення також належать ігнорування дикцією при надмірній увазі тембровому забарвленню голосу та неправильна артикуляція (напруженні м'язи губ, малій рухомості язика тощо). Широта і повнота вимови звуків пов'язані з положенням гортані та ротової порожнини. Зменшення ротової порожнини в обсязі затемнює звук, при збільшенні – робить його яскравішим. Надмірно прикритий рот сприяє невиразній дикції, навпаки – дає некрасивий «білий» звук (ще називають «відкритим» звуком). Естраді властивий «відкритіший»

звук, але ця «відкритість» повинна мати свої межі, не перетворюючись у «вульгарний» звук. У зв'язку з цим рекомендуємо співати «на легкому позіханні», відкриваючи рот якби «всередині», але з урахуванням специфіки естрадної фонації звуку. При цьому відчувати резонування («деренчання») у голові при співі у високому регістрі (чоло, перенісся, але не тільки ніс) або здебільшого у грудній клітині при співі у низькому регістрі.

Не існує «об'єктивно» високих звуків: для кожного студента вони виявляються відповідно до діапазону голосу. Таким чином, високі звуки – це ті, що знаходяться достатньо високо від примарної зони «природних звуків» людини. Для оволодіння високими звуками рекомендуємо починати із «зручних» звуків і поступово переходити до верхніх. При співі верхніх звуків потрібно залишатися в тій же вокальній позиції і «в тих же м'язових відчуттях», що й у середній частині діапазону; ні в якому разі не «допомагати» собі підніманням голови, тиском на горло, співати на «повному диханні». Треба дотримуватись динаміки відповідно до логіки музичної фрази, до складу якої входить високий звук.

Активність звуку («атака звуку») обумовлюється характером твору, що виконується. Й отже, потрібно триматись «золотої середини» і вчитися користуватися і м'якою, і твердою атаками. Атака звуку – це спосіб, яким починається звук. Для досягнення твердої атаки варто співати музичну фразу на склади, що починаються з приголосних, наприклад, на [па] ([пу], [по] та ін.), [ба], [ді], [та], [ка]. Для досягнення м'якої атаки варто співати музичну фразу без приголосних, на [а], [і], [о], [у]. Взагалі для здоров'я голосу і вокального довголіття треба більше користуватися м'якою атакою. Розпочинати спів треба після затриманого вдиху, уявити, як повинен звучати звук і співати початковий звук м'яко; переходити на інші звуки тільки після досягнення якості звучання.

Отже, ефективність процесу навчання співу залежить від обраної вокальної методики та застосування інноваційних методів сучасної вокальної педагогіки.

Розділ 3. Роль ІКТ у формуванні професійних вокальних умінь і навичок майбутнього вчителя

Сучасні комп'ютерні технології все частіше використовуються у вокальній педагогіці та у навчально-виховній роботі вчителя музичного мистецтва. Отже є необхідність у надбанні студентами технічних знань і вмінь у процесі їх професійної підготовки.

У вокальній педагогіці застосовуються комп'ютерні методи спектрального аналізу голосу, з'явилась можливість за допомогою програм здійснювати комп'ютерну обробку голосу. Це такі програми, як: Sound Forge, WaveLab, SONAR та ін. Комп'ютерний аналіз з подальшою візуалізацією звукового образу дає можливість об'єктивно оцінити якість звучання співочого голосу. На спектрограмі педагог (або студент) може визначити той чи інший спосіб звукоутворення, виокремити в звуковому образі голосу області співочих формант, визначити ступінь нерівномірності голосних за тембром і динамікою як на звуковому рівні, так і на різних ділянках діапазону голосу, а також визначити точність звуковисотного інтонування, що надасть можливість здійснювати математичну обробку його основних акустичних показників, а також здійснювати порівняльний аналіз різних образів звучання голосу. Використання фонограм (-) і (+), записаних у різних форматах також розвивають слух, надають можливість самостійно опрацьовувати складні фрагменти твору. Все це дає змогу активізувати процес навчання, а також оцінювати ефективність тієї чи іншої методики навчання. Зокрема майбутньому вчителю музичного мистецтва як керівнику вокальної студії при школі бажано мати основи знань комп'ютерного аналізу співочого голосу, що допоможе грамотніше працювати в студії звукозапису і творчо

підходити до питань акустичної обробки голосу. Хороша комп'ютерна обробка голосу може призвести до посилення будь-яких частот спектру і тим самим покращити акустичне звучання голосу учня.

3.1. Застосування мікрофона у практичній діяльності вчителя музичного мистецтва. Ефект Томатіса

Учитель музичного мистецтва має бути обізнаним щодо особливостей використання мікрофона в різноманітних за об'ємом та акустичними властивостями приміщенні, у різних ситуаціях (наприклад, різний ступень заповнення зали), від характеристик самого мікрофона, якості та можливостей усього комплексу акустичних приладь. Його завданням є навчити учнів працювати з мікрофонами різного типу. Зрозуміло, що ці знання підкріплюються завданнями на практичне засвоєння учнем техніки співу із використанням мікрофона. Юний співак повинен навчитись невимушено тримати мікрофон, використовуючи його як сценічний атрибут, тобто для посилення художнього ефекту, вміти варіювати кут тримання мікрофона та ступінь його віддаленості від себе, координувати свої дії відповідно до звукового результату, якого він бажає досягти та реально отримує. Керівник гурту повинен також знати особливості мікрофонів різного типу та володіти технологією їх використання.

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

техніки. Сучасний учитель музичного мистецтва повинен мати теоретичні знання про існуючі комп'ютерні технології та практично володіти навичками роботи з ТЗ.

Комп'ютерні записи можуть використовуватись для створення, збереження інформації та як інструмент контролю і самоконтролю якості виконання. До обладнання сучасної вокальної студії належать мікрофони, мікшерні пульти, підсилювачі звуку, звукові колонки та монітори, навушники, різні звукоутворюючі пристрої (компакт-програвачі-CD, міні-дискові програвачі-MD, програвачі на жорстких дисках тощо), принтери та сканери, а також фото- і відеокамери. Нині використовується звукопідсилювання з декількома мікрофонами. Це зумовлює необхідність вибору мікрофонів різного типу спрямованості в концертній практиці.

Мікрофон – це один з найважливіших технічних засобів, яким користується естрадний виконавець: мікрофон у купі з іншим технічним приладдям (посилувач, мікшер тощо) створює для співака передумови для нових у порівнянні з природним звучанням його голосу можливостей. Але молодому виконавцю потрібно усвідомлювати, що мікрофон не тільки не маскує технічні недоліки, а навпаки, їх посилює, тому використання мікрофона дає позитивні результати тільки на базі володіння співацькою технікою, навичками дихання, звукоутворення, артикуляції та ін. Існує два типи мікрофонів, які використовуються у широкій практиці: динамічні та конденсаторні.

Динамічні мікрофони (наприклад, Shure SM-58) частіше використовуються під час виступу на сцені. Вони уловлюють звук безпосередньо від джерела, тобто від виконавця і називаються мікрофонами спрямованої дії. Співаки повинні знати, що при неправильному куті утримання зменшується їх чутливість, вони почнуть «ловити» чужі звуки, у тому числі й із звукових колонок, у результаті чого нерідко на практиці утворюється ефект «зворотної»

реакції, яка приводить до виникнення сторонніх фонових звуків, навіть до свисту з колонок.

Конденсаторні мікрофони (наприклад, Neumann U87) у порівнянні з динамічними мають більшу чутливість і більш широкий сектор прийому сигналу. Вони використовуються під час запису на студіях, або для «підзвучки» та для запису великих оркестрів у залі. Усі мікрофони діляться також на інструментальні й голосові. Конденсаторним мікрофонам у порівнянні з динамічними потрібне додаткове електроживлення, відоме під назвою «фантомне», тому він потребує підключення до постійної напруги у 48 V. Це підключення може бути забезпечене із більшості мікшерів та передпідсилювачів. Типовою помилкою молодих педагогів є неухважність при підключенні мікрофонів: якщо переплутати та підключити динамічний мікрофон таким же чином, як конденсаторний, то він зіпсується.

Для якіснішої передачі співацького звуку мікрофон підключається через передпідсилювач (наприклад, Tube MPstudioV3) – це спеціальний пристрій, що дозволяє підняти рівень чутливості мікрофонного сигналу до рівня лінійного. Передпідсилювачі звуку можуть міститись в окремих приладах, а можуть бути вбудовані безпосередньо в мікшери. Відсутність зайвих комутаційних з'єднань додає певну зручність при монтажі та транспортуванні техніки.

Мікшерні пульти (скорочено мікшери) являють собою складні комутаційні (з'єднальні) пристрої, що змішують, обробляють та регулюють вихідні частоти, а звідси і темброву барву. Мікшери за призначенням поділяються на студійні, концертні, ефірні. Розрізняють мікшерні пульти також за типом (аналогові й цифрові) та за кількістю входів, до яких можна підключати джерела звукового сигналу (від 4-х до 30-х і більше), що надає можливість паралельного підключення достатньої кількості мікрофонів, комп'ютеру та ін. техніки. Технологія

роботи із мікшерним пультом, хоча б у загальних рисах, також має бути відома вчителю музичного мистецтва. Це пояснюється тим, що на якість звучання вокаліста під час виступу суттєво впливає настройка пульта. Вона має відбивати особливості звучання різних регістрів співака, враховувати діапазон його динамічних можливостей, координувати звучання фонограми-«мінусовки» та «живого» голосу виконавця. Тому учень теж має бути обізнаним з принципами корегування звучання, щоб грамотно та результативно ставити перед звукооператором завдання.

Не менш важливим для естрадного виконання у мікрофон є можливість чути комплексне звучання фонограми та власного виконання. З цією метою використовують активні акустичні системи ближнього поля (так звані активні монітори), що спрямовують результативний звук на виконавця-співака. Звуковий результат, який співак чує з монітору, носить комплексне звучання, завдяки чому він має змогу сприймати загальне звучання та оцінювати свої співацькі дії під час співу й корегувати їх та варіювати техніку використання мікрофону, наближаючи або віддаляючи його від себе, змінюючи кут тримання тощо. Подібні монітори доцільно використовувати як на репетиціях у залі, так і у процесі виступів перед публікою. За певних обставин роль моніторів виконують спеціальні навушники, які доносять до естрадного виконавця диференційоване за вибором та чисте від побічних шумів звучання. Основне розходження між слуховим образом, сприйнятим з монітору та з навушників, полягає в тому, що в останньому випадку співак чує перехресні канали (у ліве вухо доходить звук із правого каналу і навпаки). Тому в навушниках звуковий результат сприймається більш роздільно та яскраво і це допомагає сприймати, аналізувати та корегувати співаку якість свого звучання та баланс між голосом та супроводом. Особливо велике значення це має при роботі над записом фонограм «плюс».

В естрадній практиці існує вплив спектральних спотворень зворотного акустичного зв'язку на голос співака – це ефект Томатіса. Сутність цього ефекту полягає в тому, що коли власний голос подається співаючому безпосередньо під час співу за допомогою електроакустичної апаратури з додаванням або зменшенням будь-яких параметрів, об'єктивно в даний момент відсутніх, то ці параметри тут же починають виникати в голосі об'єктивно і незалежно від волі співаючого. Тобто, будь-які зміни голосу співака, вироблені звукорежисером за допомогою апаратури, тут же відображаються на технології звукоутворення співака на підсвідомому, некерованому рівні: змінюється загальне відчуття комфорту чи дискомфорту при фонації, збільшуються або зменшуються енергетичні витрати, змінюється тембральна характеристика голосу.

У вокальній педагогіці ефект Томатіса може використовуватися для поліпшення якісних характеристик співочого голосу. Наприклад, якщо у студента глухуватий тембр голосу, позбавлений «металу», то за допомогою відповідних електроакустичних маніпуляцій з додаванням високих частот (порядку 2,5 кГц) у студента тут же «засріблиться» голос, і у виконавця виникає відчуття зручності, економічності та більшої сили звуку. Але, якщо той же експеримент провести з голосом співака і без того яскраво звучним, то він тут же відчує труднощі, тобто «сяде на горло». При додаванні частоти порядком 500 Гц голос «дзвінкого» співака знайде об'ємність і м'якість звучання, суб'єктивне відчуття комфорту та зручності.

Таким чином, функціональний зв'язок між чутливістю вуха до різних частот і додаванням у тембр голосу відповідних їм обертонів укладає метод вокального виховання естрадного виконавця. За його допомогою можна налаштувати голос в бажаному напрямку. В умовах сучасної техніки звукозапису і звукопередачі на естраді через систему звукопідсилення, незнання законів зворотного зв'язку призводить

до руйнівних наслідків для голосового апарату. Саме тому дуже важливо навчити студента вмінню зберігати основні акустичні характеристики звуку (рівень звукового тиску, спектральний склад та ін.) свого голосу в будь-яких акустичних умовах, спираючись не тільки і не стільки на інформацію свого слуху, скільки на внутрішні відчуття (вібраційні, м'язові).

Метод рефлекторного впливу на основі ефекту Томатіса пояснює також роль голосових показів вокальним педагогом правильного звукоутворення або технічних прийомів співу. Показ голосом істотно допомагає полегшити досягнення учнем верхніх меж свого діапазону, сформувати навички єдинорегістрового звучання голосу та ін. В аспекті застосування цього методу дуже корисними є рекомендації прослуховування записів співаків з правильним звукоутворенням.

3.2. Значення комп'ютерних технологій у сучасній вокальній педагогіці та методи роботи з комп'ютерною технікою

Одним із шляхів розвитку навичок естрадного виконавства у майбутнього вчителя музичного мистецтва є самоаналіз, самоусвідомлення та корекція вокальних недоліків. Допомагає у цьому створення робочих студійних записів на різних етапах підготовки твору. Прослуховування цих записів дає змогу відокремити процес співу від самосприйняття, проаналізувати своє виконання і спрямувати подальшу працю над вдосконаленням своїх можливостей.

Однією з технологій у вокальній педагогіці є використання фонограм «мінус», що являють собою запис супроводу у тому вигляді, який буде використовуватись під час реального виступу співака. Створення фонограм такого типу надає можливість систематично працювати під удаваний інструментальний ансамбль або навіть оркестр. Такі фонограми надають можливість раціонально організувати самостійну роботу студента. Використання та накопичення вчителем

подібних фонограм, по-перше, є дійовим засобом систематизації навчального матеріалу, по-друге, надає можливість варіювання пісенного матеріалу адекватно актуальним завданням виконавця, по-третє, дає змогу учню працювати самостійно. Робота з фонограмою ефективна при рішенні питань розвитку слухового сприйняття, музичної пам'яті, технічної майстерності учнів, може використовуватись для більш ефективного розучування музичного тексту, відпрацювання складного фрагменту, вдосконалення тих чи інших співацьких технічних і виконавських прийомів у самостійній роботі. Корисним є використання фонограми під час пошуку манери виконання (особливо у процесі підготовки незнайомого твору), у створенні власної інтерпретації твору.

Не менш важливим є і накопичення фонограм типу «плюс», тобто записів вокальних творів у виконанні різних співаків, у тому числі і власного виконання. Їх прослуховування та порівняння дають змогу знайомити учнів з широким колом виконавських манер, поширювати музичний кругозір щодо пісенного репертуару, стимулюють розвиток навичок критичного аналізу та самоаналізу. Використання цих записів створює умови для формування у молодого співака вміння відбирати та пристосовувати до своїх можливостей найбільш вдалі зразки втілення художнього образу, технічних прийомів, орієнтуватись на якісне темброве звучання, нарешті навчатись різними засобами інтерпретації. Окрім так званих «Wave-фонограм», де звучання адекватне концертному, як під час «живого» виступу, іноді навіть з підспівуванням (бек-вокал), є також MIDI (Musikal Instrument Digital Inteface). Формат MIDI-даних існує для створення, зберігання й передачі MIDI-повідомлень (тобто фонограм). Такі фонограми у процесі роботи з учнями дають змогу досконаліше розучувати нові твори, відокремлено за часом прослуховувати тему та акомпанемент, змінювати тональність, кількість інструментів акомпанементу, варіювати темп, динаміку, тим самим

вдосконалювати майстерність інтерпретації та співу у цілому. Вчитель також має змогу коригувати стиль твору (обробляти та створювати RMX) та ін.

Полегшує заняття з учасниками естрадного гурту також робота з програмами, що дозволяють набирати, редагувати та обробляти нотні тексти. Найвідоміші програми такого типу: «Finale» та «Sibelius». Ці програми також необхідні для читання партитур, якщо є потреба у використанні нотного тексту, записаного за їх допомогою. «Finale 2005» дозволяє набирати, друкувати й редагувати ноти, імпортувати їх (тобто переводити нотний запис у музичний MIDI-файл, програвати його). Finale також пропонує різноманітні функції, такі, як зв'язування (лінковка) партій, редагування декількох сторінок одночасно. Це професійний нотний редактор для написання, відтворення й друку музичних партитур. За допомогою даної програми можна створювати власний музичний CD-диск та розміщати музику в Інтернеті. Ці програми мають значну кількість функціональних можливостей (у програмі міститься 1700 високоякісних шаблонів, звуків, інструментальних партій, текстів та ін.). Партитура може вводитися в обох програмах двома шляхами: вручну – за допомогою «миші» або MIDI чи комп'ютерної клавіатури; з аркуша – за допомогою сканера й програм розпізнавання (наприклад: MIDIScan, MusicScan, PianoScan). Застосування охарактеризованих вище технологій дає змогу педагогу ефективно здійснювати індивідуальний вплив на кожного вихованця, розвивати його виконавчу особистість, втілюючи принцип розвитку творчої компетентнісної особистості. Використання комп'ютеру в навчальному процесі – це один з важливих шляхів інтенсифікації навчального процесу шкільного сьогодення, який відповідає інтересам та попиту сучасної молоді [6]. Застосування новітніх музичних технологій сприяє вихованню в юних співаків навичок самоаналізу та самовдосконалення, вимогливості

до свого виконання, складаючи важливі передумови для підвищення якості їхньої естрадно-виконавчої підготовки.

Розділ 4. Виконавська інтерпретація вокальних творів у професійній підготовці студентів

Сучасний учитель музичного мистецтва повинен спрямовувати свою роботу на формування компетентнісної та творчої особистості школяра. Саме естрадне виконавство, що користується попитом серед школярів і вельми поширене як позакласна робота вчителя, сприяє розвиткові нестандартних, творчих підходів до вирішення вокально-технічних або вокально-стилістичних завдань. Вокальна та вокально-методична підготовка вчителя музичного мистецтва передбачає наявність вокально-педагогічних знань і вмінь для вироблення академічної (чи естрадної) манери виконання, знання об'єктивних закономірностей співочого голосоутворення та основ вокальної методики, особливостей розвитку голосів і принципів їх охорони, а також методики роботи із співочими голосами. Критерієм професійної спроможності студента – майбутнього вчителя музичного мистецтва є володіння усіма вокально-виразовими та сценічними засобами, що допомагають втіленню образу виконання.

4.1. Естрадно-сценічна підготовка сучасного вчителя музичного мистецтва

Вокальне естрадне виконавство – явище надзвичайно поширене та популярне, яке часто асоціюють з молодіжною, масовою культурою, тому динаміка його постійно зростає. Воно полягає в легкій пристосованості до різних умов публічної демонстрації, в короткочасності дії, синтезі художньо-виразових засобів, виявленні творчої індивідуальності, своєрідній стилістиці. Основною рисою естрадної манери є її легкість і доступність для сприйняття слухачами, можливість зіставлення багатьох пісенних напрямів, вокальних прийомів, притаманних

різним манерам виконання, чітке та доступне відтворення літературного тексту.

Найінтенсивніший і найякісніший розвиток емоційно-творчих здібностей студентів відбувається у процесі безпосереднього їх залучення до виконавської концертної діяльності. У процесі концертних виступів розкриваються такі риси творчої особистості, як здатність емоційно, творчо сприймати і розкривати музичний образ; художнє бачення твору; високий інтелектуальний рівень, сценічна культура.

Сучасний учитель музичного мистецтва повинен володіти арсеналом не тільки вокальних, а також виразових засобів, насамперед сценічною культурою (пластичною виразністю сценічного руху). До важливих компонентів структури сценічної культури належать:

- мотиваційний, який виражає інтерес виконавців та захопленість їх естрадним співом, націленість на пізнання національних пісенних традицій та співацьке самовдосконалення;

- когнітивний, що містить необхідну базу знань, умінь та навичок у сфері оволодіння сценічною культурою, вміння адекватно оцінити набутий естрадно-виконавський досвід;

- творчий, який виражається у здатності до яскравого художньо-образного виконання естрадних творів, умінні донести створений образ до глядацької аудиторії.

Отже, сценічна культура естрадного виконавця – це система сформованих професійних компетенцій, здібностей та якостей, творчо-виконавської самореалізації в галузі музичного естрадного виконавства, використання його художньо-естетичного потенціалу. Естрадний виконавець – це художник-інтерпретатор, який здатний творчо осмислити авторський текст і реалізувати його в своїй діяльності.

Концертний виступ передбачає мобілізацію зусиль співака, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок.

Концертний виступ акумулює в собі виконавську надійність – якість співака безпомилково, стійко та необхідно-точно виконувати вокальний твір. Музично-художній образ виконавця на сцені є не що інше, як робота його уяви, реалізація потреб і здатність до живого перевтілення. Контроль свого виступу структурується у складну систему «музика» – «виконавець» – «зал» – «слухачі», концентруючи в цьому одному виконанні багатомісячні заняття. Концертний виступ має й психологічний аспект – стрес, який викликає різні психофізіологічні зміни, а також гіпервідповідальність, тобто занадто високу вимогливість до себе, яка сковує виконавця. Важливу роль у стабілізації концертного стану відіграє регулярність концертних виступів, які мають свої закономірності, що необхідно враховувати не тільки в період підготовки до концерту, але й протягом усього періоду вивчення вокального твору. Студенти й педагоги повинні враховувати специфічні особливості мислення та поведінки на сцені, створювати особливу виконавську форму вокального твору саме для публічного виступу. Розуміння концертної специфіки сприяє успішному досягненню художніх цілей і професійному становленню виконавця в цілому. Нерідко студенти, учні шкіл вважають, що для повноцінної підготовки до концертного виступу достатньо лише вивчити твір напам'ять. Але, як показує практика, це не завжди сприяє успішному і творчому виступі.

Для досягнення оптимальних результатів естрадної сценічної підготовки необхідно забезпечення таких умов:

- здійснити психологічну підготовку, яка містить формування механізмів захисту організму від стресу, тобто створити максимальну психічну стійкість, у тому числі сформувати навички перетворення негативних факторів впливу естради на позитивні;

- створити певні резерви різних сторін співацької діяльності – художній, технологічний, психологічний запаси стабільності

та мобільності процесу відтворення вокального твору на сцені, а також своєї індивідуально-особистісної стійкості при його здійсненні;

– навчитися максимально реалізовувати на сцені власні можливості та резерви, які сприяють досягненню вищих результатів, стимулюванню стану натхнення.

Таким чином, формування сценічної культури є важливою складовою професійного становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва, ґрунтується на вивченні українських традицій вокальної педагогіки.

4.2. Художньо-інтерпретаційний аналіз вокального твору

Навчально-художній репертуар, який використовується у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва, має включати три основні структурні розділи: вокально-технічні вправи, вокалізи та художні твори різного спрямування і призначення.

Сучасність висуває до естрадного співу нові, підвищені вимоги щодо наявності у виконавця-інтерпретатора своєї режисерської концепції, в основі якої повинно бути осмислене, логічно виправдане уявлення щодо теми, ідеї, драматичного конфлікту, наскрізної дії, художнього образу кожного вокального твору як завершеного музичного мініатюрного моноспектаклю. У зв'язку з цим студенти-музичні педагоги з перших кроків свого навчання у ВНЗ повинні виховувати й розвивати в собі вміння мислити образами та категоріями режисерської професії. У процесі роботи над вокальним твором ставити перед собою головне завдання – підпорядкувати твір загальній, глибоко продуманій і аргументованій художній ідеї, на яку вказував ще К. Станіславський. Дуже важливо визначити музичну драматургію твору, зуміти правильно відчутти й глибоко зрозуміти своєрідність характеру твору, що вивчається. У цьому студенту допомагає розібратися педагог. Відбувається детальне спільне обговорення літературного тексту та музичного матеріалу педагога

зі студентом, визначається характер виконання, динаміка, кульмінація твору тощо. Усе це допомагає студенту знайти «своє бачення» розвитку подій, зрозуміти його, або, за визначенням К. Станіславського, знайти «наскрізну дію цього образу». Тільки після засвоєння цілісного твору необхідно приступати до детального вивчення нотного матеріалу музичного твору, поступово опановуючи його. До нотного матеріалу слід ставитися дуже уважно, не упустити жодної деталі з авторських вказівок. Часто студенти нехтують паузами, «крапками», дрібними тривалостями нот, адже в них теж є певний смисл. Усі ці крапки, паузи, прикраси не примха автора, оскільки вони створюють певний ритм, напруження, гостроту, характерну для стилю твору, його настроїв, та сприяють якнайповнішому виразу образу. Неправильне прочитання нот приводить студента до «забруднення» вокальної партії та як наслідок, спотворюється вокальний образ у цілому. Не можна також нехтувати вказівками темпів, нюансів та інших музичних характеристик, оскільки в них містяться дуже важливі відомості та засоби інтерпретації.

У процесі засвоєння нотного матеріалу студент одночасно технічно відпрацьовує вокальну партію. На індивідуальних заняттях у класі вокалу студент під керівництвом педагога долає вокальні труднощі партії, набуває досвіду й засвоює вокальну техніку. Іноді педагог може запропонувати тимчасово відкласти роботу над певним твором, аргументуючи свою точку зору тим, що він йому поки не під силу, надалі пропонує повернутися до нього знову, коли буде придбано достатній досвід і поліпшиться вокальна техніка. Інакше студента може спіткати невдача, а за цим може бути втрачена в нього віра у свої творчі сили.

На першому етапі формування вокальних навичок рекомендуємо опановувати ліричний репертуар, що сприяє вдосконаленню вокальної техніки. Експресивніший репертуар, із яскраво виразовим ритмом вимагає від студента більшої підготовленості, не тільки вокальної, але й сценічної.

Проте, в окремих випадках, коли голос і темперамент студента є ближчим до драматичного ніж ліричного, можна допустити виконання драматичних, експресивних, ритмічних творів.

Художньо-виконавський аналіз музичного твору повинен бути орієнтований на інтерпретацію твору та може складатися з таких складових:

- про можливі виконавські трактування твору;
- про правомірність використання тих чи інших прийомів, їх відповідність певному стилю;
- засоби донесення художнього образу до слухача;
- стиль виконання твору.

Для теоретика аналіз форми і змісту твору є, як правило, кінцевою метою дослідження, для виконавця це тільки встановлення необхідних попередніх даних, що вимагають практичного творчого осмислення.

Орієнтовний план художньо-інтерпретаційного аналізу вокального твору.

1. Назва твору, рік написання, відомості про авторів.
2. Історичні дані, дослідження.
3. Форма твору.
4. Аналіз поетичного тексту (з'ясування всіх незрозумілих слів, фраз; уточнення всіх позначень і ремарок авторів; виразне читання; визначення змісту твору, фабули, обставин (місця, часу дії, характеру героя), сценічного завдання («що я роблю?» і «для чого?»).
5. Аналіз засобів музичної виразності (авторські вказівки; ладотональний план; структура мелодії; особливості темпу, ритму, динаміки).
6. Аналіз вокально-технічних труднощів.
7. Музична драматургія (інтонація, фразування, кульмінація).
Вибудовування загальної (текстової та музичної) драматургії.
8. Визначення призначення музичного твору.

9. Аналіз засобів сценічної виразності (міміка, жест, мізансцена).

Таким чином, художньо-інтерпретаційний аналіз вокального твору допоможе естрадному виконавцю створити персонажну особу: себе – іншого. Виконавець повинен визначити смисл існування сценічного героя у контексті твору й передати це в інтонаційних та сценічно-пластичних образах.

4.3. Методичні вказівки для студентів щодо виконання естрадних вокальних творів українських і зарубіжних авторів

Рекомендації щодо виконання твору

«Чорнобривці»

Твір ліричного характеру потребує досконалої кантилени, гнучкого фразування, виразної дикції. Щоб логічно вибудувати драматургію твору, перший куплет слід розпочинати з тихшої динаміки (*p*, *mp*) і поступово її підсилювати. Кульмінація твору припадає на останній приспів. Душевно-надривний характер пісні для підсилення драматичного і динамічного контрасту, після активної динаміки у високій теситурі, уможлиблює використання мовлення, що надасть інтимнішого висловлення почуттів виконавця.

При виконанні твору можуть виникнути інтонаційні труднощі у заспівах, оскільки фортепіанна фактура не підтримує мелодію. Тому перед виконанням твору під фонограму, потрібно ретельно вивчити її мелодію. У приспіві можуть виникнути труднощі точного виконання ритму (тріолі), треба чітко рахувати метр пісні.

Вокально-технічну складність представляє стрибок на ч.8 ↑. У приспіві, де підіймається теситура, бажано слідкувати за помірним позіхом. Твір призначений для виконання голосом з «теплим», насиченим тембром у зручній для співака теситурі. Не рекомендовано твір виконувати на перших курсах навчання.

Рекомендації щодо виконання твору

«Пісня про рушник»

Муз. П. Майбороди

Сл. А. Малишка

Тональність ре мінор, темп помірний. «Пісня про рушник» стала справді народною. Ліричного, душевного характеру з проникливим, чутливим текстом стала своєрідною музичною візиткою часу. Пісня потребує такого ж глибоко-вдумливого, проникливого, щирого виконання. У той же час у вокально-технічному відношенні твір є складним. Виконувати твір потрібно на широкому, тривалому диханні, досконала кантілена при стрибках у мелодії на ч.4↓, ч.5↓, м.6.↑. Пісню потрібно включати до репертуару вже вокально та технічно підготовлених студентів. Певну трудність складає перемінний розмір: 6/8; 9/8.

Рекомендації щодо виконання твору

«Балада про мальви»

Муз. В. Івасюка

Сл. Б. Гури

«Балада про мальви» розповідає про сумні події воєнних і післявоєнних часів. Мальви у творі – символ-нагадування про померлих на війні синів, які віддали життя за матерів, Вітчизну. Виходячи зі змісту, дуже важливим є чітко та вагомо вимовляти кожне слово. У вокально-технічному плані твір є досить складним. Вокальна тема не дублюється в акомпанементі, навпаки, у приспіві темп поживляється і змінюється ритмічний малюнок: шістнадцяті, тріолі, тривалості з крапками, акценти; в цілому збагачується фактура супроводу. Досить широкий діапазон пісні: ре¹-соль². У приспіві підіймається теситура і підсилюється динаміка, що створює загальну емоційну напругу. Інтонаційну складність представляють стрибки в мелодії на: ч.4↑↓, ч.8↑. Початкова тональність Мі b-мажор, але у приспіві тональність відхиляється у до-мінор, потім через Ре b-мажор→До-мажор і завершується пісня у Фа-мінорі, що також створює інтонаційні труднощі у виконанні твору.

Рекомендації щодо виконання твору

«Зелен клен»

Твір веселого, танцювального характеру (*Con moto*) з цікавим ритмо-гармонічним супроводом, який не дублює мелодію, а надає естрадно-джазового колориту пісні. Ю. Рибчинський, звертаючись до фольклорних витоків, цікаво співставляє поетично-алегоричні образи дівчини-тополі, нареченого-клену.

Діапазон пісні (re¹-re²), тобто зручний для виконання, але не дубльований акомпанемент з яскравою ритмікою, обігравання ладів ре-мінору, короткочасні тональні відхилення, квінтові стрибки – складають певні виконавські труднощі. Також досить жвавий темп потребує швидкої та чіткої вимови тексту.

Рекомендації щодо виконання твору

«Чарівна скрипка»

Муз. І. Поклада

Твір ліричного сумного характеру (*Andante doloroso*) потребує досконалої кантилени й у той же час збереження внутрішньої пульсації розвитку музичної драматургії. Динамічна кульмінація твору співпадає з початком 3-го куплету, але розв'язка відбувається на останніх двох рядках пісні.

Теситурні умови зручні, діапазон пісні: re¹-re². Але при виконанні цього твору можуть виникнути інтонаційні труднощі на розспівах у низхідному русі по тоно-полутоновим інтервалам; модуляція, що припадає на 3-й куплет пісні (з мі-мінору в фа-мінор) потребує певної слухової активності. Також супровід, який не дублює мелодію, додасть інтонаційних незручностей. При виконанні цього твору треба особливо ретельно слідкувати за опорою дихання. Головна виконавська складність твору полягає у вибудуванні лінії драматургічного розвитку та переконливому вокальному її втіленню.

Рекомендації щодо виконання твору

«Черемшина»

Тональність твору фа-мінор, але текст, загальний піднесений настрій пісні, характеризують її як пейзажну замальовку природної ідилії. Звідси і характер звуковедення – легке легато. Форма пісні куплетно-приспівна, де на приспівах підіймається теситура й відповідно збільшується динамічне напруження.

Інтонаційну складність можуть представляти: спів на одному звуці (початок кожної фрази) – потрібно утриматись у єдиній високій позиції звуку; стрибки у приспіві на: ундециму↑, м.6↑, в.6↑, ч.5↓; поперемінний спів натурального та гармонічного видів мінорного ладу. Діапазон пісні (ре¹-фа²). Перелічені інтонаційні та вокально-технічні труднощі потребують досить гарну вокально-технічну підготовку виконавця.

Рекомендації щодо виконання твору

«Broken vow»

Англомовний твір представляє собою звернення героїні до уявленого героя ліричного характеру. Не зважаючи на те, що англійська мова досить зручна для співу, складність у виконанні полягає по-перше, у вірному вимовлені слів. По-друге, мелодичні ходи по арпеджіо вимагають згладженого звучання регістрів, а також міцного та тривалого дихання. По-третє, загальний діапазон твору складає (ля-ля²), що передбачає розвинутих технічних навичок на всьому діапазоні. Отже, твір бажано виконувати на старших курсах вокального навчання.

Балада про мальви

Слова Б. Гури

Музика В. Івасюка

Moderato sostenuto

The musical score is written in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows the piano accompaniment for the first four measures. The second system includes the vocal line starting at measure 4 with the lyrics: "За - сну - ли маль-ви бі-ля ха-ти, їх мі - сяць вий-шов ко-ли-". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. The third system starts at measure 8 with the lyrics: "ха-ти, і тіль - ки ма-ти не за - сне, ма-ти не зас - не, - жде во-на ме-". The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with some triplets. The fourth system starts at measure 12 with the lyrics: "не. І тіль - ки ма-ти не за - сне, ма-ти не зас - не, жде во-на ме-". The piano accompaniment becomes more dramatic, using chords and a slower melodic line in the right hand.

16 Agitato *mf*

не. О ма-мо рід-на,

19

ти ме - не не жди, ме-ні в наш дім ні - ко-ли не прий - ти.

22

З мо-йо-го сер-ця маль-ва про-рос-ла і кро-в'ю за - цві -

25

ла. Не плач же, ма-мо, ти ж бо не од - на,

28

ба-га-то мальв на - сі - я-лавій - на. Во-ни ше-по-чуть для те-бе во-се-ни: - За-

32 *rit. poco a poco*

сни, за - сни, за - сни, за - сни.

rit. poco a poco

36 **Lento doloroso**

p

Рідна мати моя

З кінофільму «Літа молодії»

Слова А. Малишка

Помірно

mf

dim.

p

Рід_на ма_ти мо_я, ти но_чей не до_спа_ла

і во_ди_ла ме_не у по_ля край се_ла,

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line is in a soprano or alto range. The tempo is marked 'Помірно' (Moderato). Dynamics include *mf*, *dim.*, and *p*. The lyrics are in Ukrainian and describe a mother's vigil and care for her child.

- не на зо-рі про-вод-жа-ла, і руш-ник ви-ши-ва-ний на

ща-стя, на до-лю да-ла. Хай на ньо-му цві-тов.

Рідна мати моя, ти ночей не доспала
 І водила мене у поля край селя,
 І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала,
 І рушник вишиваний на щастя дала.
 І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала,
 І рушник вишиваний на щастя, на долю дала.

Хай на ньому цвіте росяниста доріжка,
 І зелені луги, й солов'їні гаї,
 І твоя незрадлива материнська ласкава усмішка,
 І засмучені очі хороші твої.
 І твоя незрадлива материнська ласкава усмішка,
 І засмучені очі, хороші, блакитні твої.

Я візьму той рушник, простелю, наче долю,
 В тихім шелесті трав, в щебетанні дібров,
 І на тім рушничкові оживе все знайоме до болю,
 І дитинство, й розлука, і вірна любов.
 І на тім рушничкові оживе все знайоме до болю,
 І дитинство, й розлука, й твоя материнська любов.

Пісня про вчительку

Слова А. Малишка

В темпі вальса

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked 'В темпі вальса' (In waltz tempo) and 'mf'. The piano part features a delicate, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal line enters in the third system with the lyrics: 'Со- неч ко вста- є, і шу- мить тра- ва, ба- чу стеж- ку, де про- хо- диш ти, рід- на ти.' The piano accompaniment continues throughout, providing a gentle accompaniment for the voice.

Со- неч ко вста- є, і шу- мить тра- ва,
ба- чу стеж- ку, де про- хо- диш ти, рід- на ти.

Вчи_ тель_ ко мо_ я, зо_ ре сві_ то_ ва,

звід_ ки ви_ гля_ да_ ти, де те_ бе знай_

- ти? **Хор** *f* Вчи_ тель_ ко мо_ я, зо_ ре сві_ то_

- ва, звід_ ки ви_ гля_ да_ ти, де те_

- бе знай ти? - ні.

Сонечко встає, і шумить трава,
 Бачу стежку, де проходиш ти, рідна ти.
 Вчителько моя, зоре світова,
 Звідки виглядати, де тебе знайти? } *Двічі*

На столі лежать зошитки малі,
 Дітвора щебече золота, золота,
 І летять, летять в небі журавлі,
 Дзвоник ніби кличе молоді літа. } *Двічі*

Скільки піросло й полетіло нас
 На шляхи землі в ясну блакить, у блакить,
 А що в тебе знов та доріжка в клас,
 Під вікном у школі явір той шумить. } *Двічі*

Двох синів твоїх узяли fronti,
 Воювали, не лічили ран, тяжких ран,
 В партизанську ніч посивіла ти,
 Як в морози сиві непожатий лан. } *Двічі*

Знов приходить юнь і шумить трава,
 Пізнаю тебе я при вогні в наші дні,
 Вчителько моя, зоре світова
 На Україні милій в рідній стороні. } *Двічі*

Con moto

на го - рі той зе - лен клен зе - лен
 бать - ку мій да - рем - но ти не гу -

клен не мов чак - лун він ме -
 кай та - ка вже до - ля мо -

ні да - ру - є ча - ри ко - жен
 я за - бу - ла я св - є ім -

день і бе - ре
 я йдуть до - ші

22

той зе - лен клен у по - лон не - мов чак -
то зе - лен кле - на сва - ти я ві - рю

27

лун у но - чі ді - во - чій сон
іх руш-ни - ком зус-трі-неш ти

32

за-блу-ка-ло сон-це у га - ях і те-пер то -
вліт-ку я да - ру - ю лю-дям сніг бо те-пер то -

37

по-ля я тво - я на го - рі тра - ва зе - ле - на
по-ля я по - вік по-ло-нив-ши сні ді - во - чі

42

я то - по - ля бі - ля кле - на на - ре - че - на зо - ря - на йо - го
намлю-бов ча - ру - є о - чі та чо - мусь у сер - це по - па - да

41

на го - рі тра - ва зе - ле - на я то - по - ля бі - ля кле - на
по - ло - нив - ши сні ді - во - чі намлю - бов ча - ру е о - чі

ff

52

на - ре - че - на зо - ря - на йо - го
та чо - муть у сер - це по - па - да

1.

57

на - ре - че - на зо - ря - на йо - го
та чо - муть у сер - це по - па - да

2.

61

на - ре - че - на зо - ря - на йо - го
та чо - муть у сер - це по - па - да

p

Чорнобривці

Музика В. Верменича
Слова М. Снігаївського

Не дуже повільно

mf *legato*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with frequent triplets and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Не дуже повільно' (Not too slow).

p *a tempo*

Чор - но - брив - ців на - сі - я - ла ма - ти у мо - їм сві - тан - ко - вим кра - ю.

The first system of the vocal part shows the melody for the first line of lyrics. The piano accompaniment features a steady, rhythmic accompaniment with chords. The tempo is marked 'a tempo'.

Та й нав - чи - ла вес - нян - ки спі - ва - ти про кві - ту - чу на - ді - ю сво - ю. Якна

The second system of the vocal part shows the melody for the second line of lyrics. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The tempo remains 'a tempo'.

ті чор - но - брив - ці по - гля - ну, ба - чу ма - тір ста - рень - ку, ба - чу

The third system of the vocal part shows the melody for the third line of lyrics. The piano accompaniment features a more active accompaniment with triplets and slurs. The tempo remains 'a tempo'.

ру-китво-ї, мо-я ма-мо, тво-ю лас-ку я чу-ю, рід-нень-ка.

Ма - мо, нень - ка

рід - на мо - я.

rit. | 3. *acceler.*

rit. | 3. *acceler.*

a tempo

a tempo

Чорнобривців насіяла мати
У моїм світанковім краю.
Та й навчила веснянки співати
Про квітучу надію мою.

Приспів:

Як на ті чорнобривці погляну,
Бачу матір стареньку,
Бачу руки твої, моя мамо,
Твою ласку я чую, рідненька.

Я розлуки і зустрічі знаю.
Бачив я у чужій стороні
Чорнобривці із рідного краю,
Що насіяла ти навесні.

Приспів.

Прилітають до нашого поля
Із далеких країв журавлі.
Розквітають і квіти, і доля
На моїй українській землі.

Приспів.

Чарівна скрипка

Голос *Andante doloroso* *mf*

Сі-да пта - ха бі-ло-кри-ла на то -

ф-но *p*

5

по - - - - лю, сі-ло сон - це по-над ве-чір за по -

ф-но

9

ля. По-ко - ха - ла, по-ко-ха-ла я до

ф-но

13

бо - - - - лю мо-ло-до-го, мо-ло-до-го скри-па-

17

ля. По-ко - - ха - ла, за-ча-ро-ва-на стру -

21

но - - - - ю, за - блу - ка - ла у бе-ре-зю-нім га -

25

ю - - - - - і по - нес - ла жу-рав-ли-но-ю нес -

ф-но

ф-но

ф-но

ф-но

f

mf

3

3

7

29

но - ю в гай зе - ле - ний сво - е сер - це скри - па -

ф-но

33

1. лю. Йшладо// на. *pp*

2. *pp*

ф-но

Сіла птаха білокрила на тополю,
Сіло сонце по-над вечір за поля.
Покохала, покохала я до болю
Молодого, молодого скрипалю.

Покохала, зачарована струною,
Заблукала у березовім гаю.
І понесла журавлиною весною
В гай зелений своє серце скрипалю.

Йшла до нього, наче місячна царівна,
Йшла до нього, як до березня весна.
І не знала, що та музика чарівна
Не для мене, а для іншої луна.

Черемшина

Музика В. Михайлока
Слова М. Юрійчука

Moderato



p *mf* *p*

mf

Зновзо-зу-лі го-лосчу-ти в лі-сі. Лас-тів-кигніз-деч-козви-ли в стрі-сі.



А вів-чар же-не о-та-ру пла-єм. Тьох-нув піс-ню со-ло-вей за



f Приспів

га-єм. Всю-ди буй-но квіт-не че-рем-ши-на,



мов до шлю - бу вбра - ла - ся ка - ли - на. Вів - ча - ра в са - доч - ку,

в ти - хо - му ку - точ - ку жде дів - чи - на, жде. жде.

Для повторення Для закінчення

Для повторення Для закінчення

Знов зозулі чути голос в лісі.
Ластівки гніздечко звили в стрісі.
А вівчар жене отару плаєм,
Тьохнув пісню соловей за гаєм.

Приспів:

Всюди буйно квітне черемшина,
Мов до шлюбу вбралася калина.
Вівчара в садочку,
В тихому куточку
Жде дівчина, жде.

Йшла вона в садок повз осокори,
Задивилась на високі гори,
Де з беріз спадають чисті роси,
Цвіт калини приколола в коси.

Приспів.

Вже за обрій сонечко сідає,
З полонини їй вівчар співає:
– Я прийду до тебе, як отару
З водопоєю зажену в кошару.

Приспів.

Ось і вечір, вівці біля броду
З Черемоша п'ють холодну воду,
У садочку вівчара стрічає
Дівчинонька, що його кохає.

BROKEN VOW

Words and Music by
LARA FABIAN
and WALTER AFANASIEFF

Slowly and freely $\text{♩} = 72$

D
A7sus
D
A7sus
D
A7sus

mf
(with pedal)

Verses 1 & 2:

D
A7sus
D
A7sus
D
A7sus

1. Tell me his name, I want to know,
2. Tell me a - gain, I want to hear

p

D
F#7/A#
Bm
D/A
G
A/G
F#m7
B7/F#

the way he looks and where you go. I need to see his face, I need to un - der -
who broke my faith in all these years. Who lays with you at right while I'm here all a -

p

1.

Em Gm/B^b A7sus A7

stand long, why you and I came to an end.
re - mem - b'ring when I was your

2. Chorus:

A7sus A7 Bm F#m/A

own. I let you go, I let you fly. Why do I

G C#7/G# F#m/A Bm G

keep on ask - ing why I let you go, now that I've

D/F# G D/A A7 Bm G

found a way to keep, some how, more than a

D/A A7 D A7sus D A7sus

bro ken vow.

Verse 3 & 4:
D A7sus(9) D A7sus(9) D F#7/A#

3. Tell me the words I nev - er said. Show me the tears you nev - er

4. (Inst. solo ad lib...)

Bm D/A G A/G F#m7 B7/F# Em

shed. Give me the touch, the one you prom - ised to be mine. Or has it
...end solo) I'd give a - way my soul to hold you once a - gain, and nev - er

Gm/B_b A7sus A7 Chorus: Bm

van-ished for all time? I let you go, I let you
let this prom-ise end. I let you go, I let you

F#m/A G C#7/G# F#m/A

fly, Why do I keep on ask-ing why } I let you
fly, Now that I know, I'm ask-ing why }

Bm G D/F# G D/A A7 To Coda

go now that I've found found a way to keep some

Bm G D/A A7 D

how, more than a bro-ken vow, I close my

Bridge:

F#m
Bm7
E7
A

eyes and dream of you and I and then I re - al - ize there's more to

a tempo

Bm7
C#7
F#m
Em7/A
D.S. al Coda

love than on - ly bit - ter - ness and lies. I close my eyes.

Coda
Bm
G(9)
D/A
A7
D

how, more than a bro - ken vow.

a tempo *rit.* *a tempo*

A/C#
Bm7
G
Gm/Bb
D

rit.

Післямова

Підбиваючи підсумок огляду сучасного естрадного вокального виконавства в контексті системи музично-педагогічної освіти, зазначимо, що за останнє двадцятиліття, особливо у молоді, збільшився інтерес до естрадного жанру.

У другій половині ХХ ст. вектор професіоналізації вокально-естрадного мистецтва націлений у бік його ускладнення та динамізації. Нині майстерність вокального естрадного виконання – це професійне володіння основами хореографії, знання в області медіа-, комп'ютерних технологій, уміння створювати свій сценічний імідж. Відповідно вокального виконавства української естради на виклик музичної глобалізації має бути пошук «золотої середини» між вимогами професіоналізму та стандартизації світової музики й відкриттям нових форм і обривів, що зберігають зв'язок з національною культурою.

У формуванні майбутнього вчителя навчальна дисципліна «Вокал» є однією з провідних, оскільки педагогічна робота передбачає велике голосове навантаження та потребує ґрунтовної теоретичної та практичної підготовки. Професійне володіння голосом, методикою навчання співу є однією з головних передумов успішної професійної діяльності вчителя-музиканта.

Різномічне оволодіння професією вчителя музичного мистецтва неможливе без засвоєння комплексу спеціальних знань, вироблення вмінь і навичок, необхідних у практичній музично-педагогічній діяльності. Сучасний учитель-музикант повинен орієнтуватися в розмаїтті інформації з проблем музичного виховання, творчо й свідомо відбирати методи роботи з учнями, бути обізнаним у різноманітних стильових напрямках вокальної музики, зокрема сучасної вокальної естради.

Саме з метою подолання можливих труднощів у практичній діяльності вчителя музичного мистецтва створено методичні рекомендації

«Специфіка формування вокально-естрадних навичок у майбутнього вчителя музичного мистецтва».

У запропонованій роботі проаналізовані теоретичні питання вокальної педагогіки, надано практичні рекомендації щодо формування і вдосконалення вокальних навичок. Окремий розділ присвячений виконавському аналізу естрадних вокальних творів. Рекомендації містять корисну інформацію щодо використання у педагогічній роботі новітніх комп'ютерних технологій. Важливим є історичний аспект панорамного огляду естрадного вокального виконавства в Україні, розвитку вокальних стилів естрадного жанру, що пов'язані з іменами видатних музикантів, які привнесли своєю творчістю нові інтерпретації стилістики композицій і виконавської манери.

Методичні рекомендації «Специфіка формування вокально-естрадних навичок у майбутнього вчителя музичного мистецтва» включають теоретичний і практичний матеріал, корисний викладачам і майбутнім учителям музичного мистецтва під час підготовки та проведення занять з навчальних дисциплін «Вокал» і «Ансамблеве виконавство»; для проведення позааудиторних заходів у ЗНЗ.

Література

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник / В. Г. Антонюк. – К.: ЗАТ «Віпол», 2007. – 174 с.
2. Блинова М. П. Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников: пособие для учит. пения / М. П. Блинова. – М.; Л.: Просвещение, 1964. – 103 с.
3. Брилін Б. А. Вокально-інструментальні ансамблі школярів: навч.-метод. посібник для студ. та вчителів музики / Б. А. Брилін. – К.: Медіа-Прес, 2006. – С. 61-77.
4. Бриліна В., Ставінська Л. Вокальна професійна підготовка вчителя музики. Методичний посібник для викладачів та студентів вищих та педагогічних і мистецьких закладів / В. Л. Бриліна, Л. М. Ставінська. – Вінниця: Нова Книга, 2013. – 96 с.
5. Большая советская энциклопедия. Электронный ресурс [www.bse.sci-lib.com/article127250.html].
6. Гейнрихс И. П. Музыкально-педагогическая подготовка учителя / И. П. Гейнрихс. – М.: Высшая школа, 1970. – 97 с.
7. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2000. – 368 с.
8. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Театральне мистецтво» / Н. В. Дрожжина. – Х., 2008. 16 с.
9. Емельянов В. В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: метод. рекомендации для учителей музыки / В. В. Емельянов; отв. ред. Л. П. Маслова; Новосиб. обл. ин-т усоверш. учителей. – Новосибирск: Наука, 1991. – 41 с.
10. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. В. Емельянов. – М.: Лань, 2003. – 194 с.

11. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос: нотатки педагога-вокаліста / Дометій Гурійович Євтушенко. – К.: Муз. Україна, 1979. – 91 с.
12. Киселёв Л. Н. О целенаправленном воздействии на тембр голоса певцов путём изменения частотных характеристик тракта обратной акустической связи / Л. Н. Киселёв // Вестник оториноларингологии. – № 3. – 1976.– С. 81-86.
13. Клипп О. Я. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов [Электронный ресурс]: дис. канд. пед. наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. – М.: РГБ, 2003. – 120 с.
14. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен – М.: Сов. композитор, 1984. – 229 с.
15. Левидов И. И. Рот как резонатор певческого голоса в связи с вопросом об оперативном вмешательстве на миндалинах у певцов / И. И. Левидов // Сборник научных трудов. – Л.: ГИДУВ, 1935. – С. 217-227.
16. Линклэйтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклэйтер [пер. с англ. Л. В. Соловьевой]. – М.: ГИТИС, 1993. – 176 с.
17. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва / М. В. Микиша. – К.:1985. – 80 с.
18. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука». – М., 2002. – 496 с.
19. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 86 с.
20. Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс; [сост. Guntar College]. – М.: Guntar College, 2000. – 104 с.

21. Хомутова Л. Г. Создание художественного вокально-сценического образа: [метод. пособие для певцов] / Л. Г. Хомутова. – Днепропетровск: Пороги, 1995. – 50 с.
22. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса: [пер. с фр.] / Рауль Юссон. – М.: Музыка, 1974. – 262 с.
23. Юцевич Ю. Є. Про зміст і структури індивідуальної вокальної підготовки учителя музики до роботи в школі / Ю. Є.Юцевич // Педагогічна наука – перебудови школи: зб. ст. / упоряд. Л. Хлебнікова. – К. – Вип. 8. – 1982. – 27 с.
24. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : Навч.-метод. посібник / Ю. Є. Юцевич. – К.: МОН України, 1998. – 159 с.
25. Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки / А. Яковлев – Л.: Музыка, 1971. – 64 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Творчі особистості видатних естрадних виконавців (солісти, групи)

Вокальне мистецтво естради пронизане пафосом особистісного самовираження. Узагальнення досвіду тих, хто своєю творчістю засвідчив, що на естраді яскрава, самобутня особистість є неодмінною вимогою, яке призведе до відповіді на головні питання вокально-естрадної педагогіки.

Творчі портрети зірок зарубіжної естради

Творчість великої естрадної співачки **Едіт Піаф** вплинула не тільки на розвиток французької пісенної естради, але і на всю світову музичну культуру ХХ ст. у цілому. Саме завдяки феномену її творчості, музична естрада в середині ХХ ст. була осмислена як мистецтво не тільки розважальне, але й трагічне. Велике значення мав її внесок у створення нової французької пісні. Роль виконавського мистецтва співачки у світовій культурі унікальна. Ідеально поєднуючи талант драматичної актриси і співачки, вона підняла пісню на рівень високого мистецтва. Усе її життя – це страждання і любов; вона вміла відчувати біль і геніально виражати його голосом.

Едіт Піаф (фр. *Edith Piaf*, справжнє ім'я Едіт Джованна Гассіон, *Edith Giovanna Gassion*; 19.12.1915—10.10.1963) – французька співачка й акторка, одна з найвідоміших естрадних співачок у світі. 1935 року власник кабаре «Жерніс» на Єлисейських Полях Луї Лепле запросив Едіт виступати у своїй програмі. Саме Лепле вигдав для Едіт ім'я – Піаф (на паризькому сленгу це означає «горобчик»). Остаточо визначив подальший життєвий і творчий шлях співачки Реймонд Асо. Він створив «стиль Піаф». Зважаючи на індивідуальність Едіт, він написав пісні,

що «пасували» тільки їй. Саме він переконав співачку виступити в мюзик-холі.

Едіт допомогла знайти свій шлях до успіху багатьом виконавцям-початківцям її часу: Іву Монтану, Шарлю Азнавуру та ін. Повоєнний час став для Піаф періодом нечуваного успіху, її із захватом слухали мешканці паризьких передмість і витончені цінителі мистецтва, робітники й навіть майбутня королева Англії. З 1958 року Едіт почала виступати в концертній залі «Олімпія» – успіх був фантастичним. Одразу після цього виступу вона вирушила в 11-місячне турне Америкою, а згодом на неї знову очікували виступи в «Олімпії», турне Францією. Такі фізичні, а найголовніше, емоційні навантаження не могли не позначитися на її здоров'ї. 1961 року, у віці 46 років Едіт Піаф дізналася, що вона невиліковно хвора на рак. Останній її виступ відбувся 18 березня 1963 року. Знакова пісня Едіт Піаф «*Non, Je Ne Regrette Rien*» («Ні, я ні про що не шкодую») є майже автобіографічною. Її написав французький композитор, шансон'є Шарль Дюмон. Ще однією знаковою піснею Е. Піаф стала «*Sous Le Ciel De Paris*» («Під небом Парижа») з однойменного кінофільму за оперетою І. Кальмана «Фіалка Монмартра».

На іншому континенті світу з'явилась ще одна зірка вже рок-музики. Поява 18-річного американця **Елвіса** 1954 року на студії звукозапису «Сан-рекордз» з метою записати пісню-поздоровлення для мами викликала першу найпотужнішу хвилю у розвитку рок-музики. Власник студії був захоплений незвичайним співом білошкірого хлопця, що нагадував афроамериканську манеру виконання, але не копіював її. Оригінальний спів, що передавав неповторний національний колорит, помножений на вибуховий темперамент – ось складники тієї своєрідності, яку Елвіс Преслі привніс до рок-н-ролу. Вся історія життя зірки схожа на типову голлівудську кінострічку. Тільки казка про талановитого юнака, який став найбагатшою й найвідомішою людиною у світі, втіленням

«великої американської мрії», закінчилася трагічно. І все ж таки Елвіс Преслі залишився у пам'яті мільйонів як справжній «король рок-н-ролу». Чимало рок-балад Е. Преслі, яким притаманний високий професіоналізм, – це незабутні мелодії, сповнені надзвичайної щирості почуттів.

Мегазірка американської естради **Мадонна** є символом сучасної масової культури. Як творча особистість, вона революціонізувала уявлення про те, що значить бути професіоналом у сучасному світі естради. Амбітність Мадонни визначена ментальною настановою, культивування якої певною мірою дисциплінує артиста естради та допомагає йому вибудувати професійну кар'єру в умовах сучасної ринкової культури. Ціннісні критерії творчості цієї співачки є типовими в умовах шоу-бізнесу XXI ст. Однозначно, сцена любила Мадонну, але приймати не поспішала. Перш ніж її ім'я стало з'являтися в чартах і ЗМІ, їй довелося пройти через великі випробування. Усі творчі натури, які коли-небудь працювали з Мадонною, наголошують на те, що у неї є талант. При цьому кожен бачить талант у певній галузі: хтось вважає, що вона прекрасно відчуває поезію, інші – що незвичайно рухається або чудово грає на музичних інструментах, а хтось вважає її голос ідеальним. Але всі відзначають її працьовитість і завзятість.

Перший диск співачки вийшов 1983 року. Альбом не мав приголомшливого успіху, хоча протягом року піднімався в музичних чартах і піддавався критиці. У той період на Мадонну не сипалися ні пісні, ні пропозиції, ні альбоми, оскільки він був переповнений скандалами. Але співачка була налаштована рішуче.

Фільмографія Мадонни об'ємна і налічує понад 20 фільмів, при тому що це не основний напрям її діяльності. Співачка завжди прагнула зніматися в кіно, і свою дебютну роль практично вимолювала у режисера. Головною у фільмографії Мадонни став кіно-мюзикл «Евіта».

Хоча більшість робіт актриси були жорстко розкритиковані, практично всі пісні, що звучали в цих фільмах, отримували найкращі відгуки і премії. Але екранізація мюзиклу «Евіта» була схвалена всіма критиками і мала позитивні відгуки та премію «Золотий Глобус». Найбільше визнання, любов і фінансовий прибуток отримала Мадонна-співачка. Скандали, пісні, музика, танці, концерти – це все характеризує творчість Мадонни.

Варто відзначити, що крім сцени, альбомів і кіно Мадонна захоплюється письменницькою діяльністю. Вона випустила кілька книг для дитячої та дорослої аудиторії.

Вітчизняні зірки естради

Усім відома майстерність нашої співвітчизниці К. І. Шульженко, яка проникливо виконувала ліричні пісні. **К. Шульженко** є представником ліричної поезики вітчизняної естради. Підкреслимо її вагомий внесок у розвиток вітчизняної виконавської культури, роль К. Шульженко як наставника радянських естрадних співаків другої половини ХХ ст. Завдяки силі творчої особистості співачки-харків'янки, професійне вокально-естрадне мистецтво в СРСР дістало можливість свого існування разом з традиційним, класичним вокальним мистецтвом. Відзначимо, що у всьому світі відомі тільки два будинки-музеї творчості великих жінок: це Е. Піаф у Парижі та К. Шульженко у Харкові. Біографія Клавдії почалася в творчій родині. Батько Шульженко, будучи бухгалтером, серйозно захоплювався музикою, грав у любительському оркестрі та співав. Напевно саме від нього Клавдії передався таланти до музики і любов до неї. Батько Шульженко мав гарний баритон. Згодом Клавдія сама почала займатися в гуртку самодіяльності. Коли вона перебувала не на заняттях, то влаштовувала зі знайомими та друзями спектаклі прямо у дворі. А в репертуарі її трупі було безліч казок, доповнених піснями та танцями. Біля сцени стояв табурет із залізним кухлем. Туди добрих глядачів просили кидати пожертви на постановки наступних вистав. Варто

відзначити, що дівчинка ніколи не мріяла стати співачкою. Набагато більше її приваблювали різноманітні драматичні ролі. Після закінчення школи Клавдії вдалося влаштуватися працювати в Харківському театрі, яким керував Микола Сінельніков, і вона стала грати ролі. Звичайно ж, спочатку їй ніхто не давав головні ролі, і вона грала в основному епізодичних персонажів. Хоча і в неї були досить цікаві й пам'ятні персонажі. А для дівчини, яка не мала ніякої освіти, а лише досвід участі в гуртках самодіяльності, це дійсно було досить велике досягнення. Крім того, Клавдія заробляла собі на життя і виступами поза театром. Після закінчення вистав вона працювала в клубах і на літніх майданчиках. І там найчастіше саме співала, а не грала драматичні ролі. Так тривало аж до того моменту, коли долю дочки не вирішили її батьки. Тато й мама рішили, що Клавдії буде найкраще навчатися у професора харківської консерваторії Микити Чемізова. Саме ця людина змогла переконати Клавдію у тому, що її голос є справжнім подарунком природи, від якого нерозумно і безглуздо відмовлятися. Його необхідно розвивати, і, тоді, саме завдяки йому вона зможе стати дійсно відомою і великою. Дівчина все-таки прислухалася до професора і стала розвивати свої здібності. За досить невеликий проміжок часу Шульженко стала дійсно відомою, а її пісні заспівав народ.

У неповні 30 років Клавдія Іванівна стала актрисою Харківського драматичного театру під керівництвом М. М. Сінельнікова, а влітку 1925 р. переводиться до Червонозаводського драматичного театру там же, у Харкові.

Як співачка Шульженко дебютувала 5 травня 1928 в Ленінграді, на сцені Маріїнського театру, на концерті, присвяченому Дню друку. А в січні 1929 р. її голос почула московська публіка в мюзик-холі. Естрадна діяльність йшла паралельно з драматичною. У жовтні 1931 р. у Ленінградському мюзик-холі відбулася прем'єра п'єси «Условно

убитий», де Клавдія Шульженко зіграла роль Марійки Фунтікової. А 1934 р. на кіностудії «Белгоскіно» знялася в кінофільмі М. Авербаха «Кто твой друг?» в ролі Віри. Перші грамофонні записи Шульженко під акомпанемент Михайла Коріка були зроблені 1936 р. У наступному 1937 р. Клавдія Іванівна стає солісткою Джаз-оркестру під керуванням Якова Скоморовського. У грудні 1939 р. приходить перше визнання у Москві, у колонному залі Будинку Союзів її оголошують лауреатом Першого Всесоюзного конкурсу артистів естради. У січні 1940 р. у Ленінграді під керуванням Клавдії Шульженко і Володимира Кораллі (музичний керівник А. Семенов) створюється Джаз-оркестр.

З першого дня Великої Вітчизняної війни Джаз-оркестр став Фронтним джаз-ансамблем, з яким Клавдія Шульженко виступала перед солдатами прямо на передовій. За два роки концертної діяльності у складі Фронтного джаз-ансамблю Клавдія Іванівна взяла участь у 500 концертах. У березні 1942 р. зазвучав ніжний і трепетний «Синий платочек». Хроніки бойової концертної діяльності лягли в основу документального фільму «Концерт-фронта», знятого в лютому 1942 р. (режисер М. Слущкий, сценарій А. Каплер). Батьківщина високо оцінила діяльність співачки і 1942 р. на сцені Ленінградського Будинку Червоної Армії їй була вручена медаль «За оборону Ленінграда». 1943 р. Клавдія Іванівна Шульженко переїжджає до Москви і вже в лютому цього ж року бере участь у прем'єрній програмі «Города-герои», присвяченій 25-річчю Червоної Армії, а в червні 1943 р. бере участь у нараді Спілки композиторів, присвяченій 25-річчю Червоної Армії. 9 травня 1945 співачці вручають орден Червоної Зірки; 25 вересня того ж року «За видатні заслуги в області вокального мистецтва» солістці Всеросійського гастрольно-концертного освіти К. Шульженко присвоюється почесне звання заслуженої артистки РСФСР. Влітку 1947 р. відбулася прем'єра вокальної сюїти П. В. Соловйова-Сєдого «Возвращение солдата» у виконанні Шульженко.

Автором віршів до всіх шести пісень циклу був А. Фат'янов, а акомпаніатором – Раїса Брановська. 1954 р. Клавдія Шульженко знімається у кінофільмі В. Строева «Веселые звезды» і випускає свою першу платівку. У листопаді 1962 р. їй присвоюється почесне звання народної артистки РРФСР за великі досягнення в області радянського естрадного мистецтва. У жовтні 1965 р. бере участь у Першому фестивалі естрадної пісні в Москві, в Державному театрі естради; є членом журі Всесоюзного фестивалю радянської пісні. У січні 1971 р. дає чотири сольних концерти в Ленінградському концертному залі (акомпаніатор Давид Ашкеназі). На знак визнання «великих досягнень в області радянського естрадного мистецтва» Указом Президії Верховної Ради СРСР солістці Москонцерту Клавдії Іванівні Шульженко в травні 1971 р. присвоюється почесне звання народної артистки СРСР. У рік свого 70-річчя, 10 квітня 1976 р., Клавдія Шульженко дає ювілейний концерт в Колонному залі, де їй вручили орден Леніна. Олімпіада-80 зробила Клавдію Іванівну учасницею культурної програми в травні 1979 року. 1980 року Всесоюзна студія грампластин «Мелодія» записує кантату «Сын и мать» французького композитора Даріуса Мійо (текст Моріса Карем, російський переклад Н. Різдвяної). Партію Матері виконувала народна артистка СРСР Клавдія Шульженко. 1980 р. виходить її остання довгограюча платівка «Портрет». 1981 р. видавництво «Молода гвардія» випускає 1-е видання книги мемуарів «Когда вы спросите меня...» (літературний запис Гліба Скороходова), а 1985 р., вже після смерті співачки, виходить 2-е видання. 18 грудня 1983 по першому каналу Центрального телебачення з великим успіхом пройшла прем'єра телевізійного фільму «Вас приглашает Клавдия Шульженко» (режисер С. Журавльов, автор сценарію Г. Скороходов). Це була остання участь великої співачки у зйомках. Померла Клавдія Шульженко 1984 року 17 червня у Москві.

В Україні виникнення колективів естрадних груп пов'язано з історією формування вокальних шкіл естрадного простору. Такі виконавці, як Н. Яремчук, В. Зінкевич, С. Ротару, Н. Гнатюк, вокальне тріо «Мареничі», вокальний ансамбль «Мрія», дует «Два кольори» досі залишаються в пам'яті як метри естрадної вокальної культури України.

За часів так званої «перебудови» формуються рок-групи. Наприклад, Т. Петриненко створив групу «Гроно». Також виникають щорічні фестивалі. Перший з них, який відбувся 1986 року в м. Каховка Херсонської області, називався «Рок-серпень». Згодом цей фестиваль був переформатований у більш масштабний «Таврійські ігри».

Софія Ротару народилася 7 серпня 1947 року в селі Маршинці Новоселицького району Чернівецької області в багатодітній родині. Почала співати з дитинства, брала участь у шкільному і церковному хорі. У юності займалася в драмгуртку, співала народні пісні в художній самодіяльності, перемагаючи в районних і республіканських конкурсах. 1964 року вступила та 1968 року закінчила Чернівецьке музичне училище. 1964 року Софія вперше виступила на сцені Кремлівського палацу з'їздів. Звичайно ж, вона продовжувала виконувати і народні пісні, що дотепер посідають головне місце в її репертуарі. 1968 року Ротару стала лауреатом ІХ Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Софії (Болгарія), одержавши золоту медаль за виконання української народної пісні «На камені стою» і молдавської «Люблю весну», а також «Степом, степом» А. Пашкевича і «Валентині» Г. Георгіце (присвячена жінці-космонавту Валентині Терешковій).

Музично-акторське дарування Ротару вшановане чисельними нагородами і преміями: 1973 року в Болгарії на конкурсі «Золотий Орфей» Ротару одержала Першу премію за виконання пісень «Мой город» Є. Доги і «Птах» Т. Русєва та Д. Дем'янова, 1974 року в Сопоті завоювала Другу

премію за виконання польської пісні з репертуару Халіни Фронцковяк «Кто-то» (рос. текст А. Дементьєва).

Пономарьов Олександр Валерійович народний артист України. Родом із м. Хмельницький. Із 6-ти до 15-ти років професійно займався боксом. Після травми відмовився від боксерської діяльності й почав підкорювати музичні вершини. 1988 року вступив у Хмельницьке музичне училище, яке успішно завершив 1992 року. Олександр брав участь і ставав лауреатом багатьох пісенних конкурсів і фестивалів: 1993 р. – «Червона Рута» у Донецьку, 1994 р. – «Слов'янський базар» у Вітебську, 1996 р. – Міжнародний конкурс молодих виконавців «Ялта-96», і це не повний список. У 1996 році випустив свій перший альбом «З ранку до ночі» (всього співак випустив п'ять альбомів), а 1997 р. отримує свою першу премію «Золота Жар-птиця» в номінації «Співак року». Олександр єдиний артист України, який отримав цю престижну премію п'ять разів поспіль. 1998 р. створив власний продюсерський центр «З ранку до ночі». 2003 р. став першим представником України на конкурсі «Євробачення».

Ані Лорак (справжнє ім'я Кароліна Куєк) народилася в місті Кіцмань, Чернівецькій області України в інтелігентній родині. Бажання стати співачкою у Кароліни з'явилося ще в чотири роки. Кароліна часто виступала на різних шкільних конкурсах вокалу. Перший значний успіх до 14-ти річної співачки прийшов на першому чернівецькому фестивалі «Первоцвіт-92». Кароліна стала відомою як Ані Лорак у березні 1995 року. Псевдонім довелося придумати для того, щоб узяти участь у конкурсі московської телевізійної програми «Утренняя звезда-95» (укр. «Ранкова зірка»), оскільки в Москві Кароліною себе вже називала співачка Тетяна Корнєва. Псевдонім Ані Лорак придуманий як прочитане навпаки ім'я Кароліна. Тоді за підсумками опитування «Нові зірки старого року» вона визнана відкриттям 1994 року. На «Червоній руті» в Криму Ані Лорак була другою. У грудні 2007-го року офіційний представник пісенного конкурсу

НТКУ оголосив, що Ані Лорак представлятиме Україну на конкурсі в Белграді. Вона виступила з піснею «*Shady Lady*», написану Філіпом Кіркоровим і грецьким композитором Дімітрісом Контопулосом. З цією піснею Ані Лорак посіла другу позицію в фіналі конкурсу, за результатами офіційного голосування набравши 230 очок (представник Росії Діма Білан посів першу позицію). Ані також увійшла в трійку журналістських симпатій на цьому конкурсі разом зі Швецією і Данією. Після успішного виступу на Євробаченні президент України Віктор Ющенко удостоїв Ані Лорак та продюсера Філіпа Кіркорова званням Народних артистів України.

Віталій Козловський родився 6 березня 1985 року у Львові. З 1993 року Віталій займався танцями. З 2002 року модерн-балет «Життя», учасником якого був Віталій, співпрацює зі співачкою Русланою. 2002 року Віталій вступив до Львівського національного університету імені Івана Франка на факультет журналістики. У жовтні 2002 переміг у телепрограмі «Караоке на майдані» у Львові. Саме тоді на всю Україну він виконав пісню «Вона» львівського гурту «Плач Єремії». Пізніше Віталій виконав перший офіційний гімн української олімпійської збірної під назвою «Чемпіони». 18 березня 2010 року брав участь у національному відборі учасників конкурсу Євробачення-2010 в Осло. 2006, 2007 та 2009 рр. Віталій Козловський здобував звання «Співак Року» в конкурсі «Фаворити Успіху» в Україні. 2008 року Віталій Козловський отримав звання «Найкращий співак України» по версії «*Ukrainian Music Awards*». За вагомий особистий внесок у справу консолідації українського суспільства, розбудову демократичної, соціальної і правової держави та з нагоди Дня Соборності України Президент України указом від 16 січня 2009 року присвоїв Віталію Козловському звання «Заслужений артист України».

Тіна Кароль уродженка Росії. У 6 років разом із батьками переїхала до Івано-Франківська. Навчалась у музичній школі, продовжила навчання у Київському музичному училищі імені Глієра на факультеті співу за спеціальністю естрадний вокал. Лауреат багатьох конкурсів і фестивалів: «Золоті трембіти», «Юні зірки Прикарпаття» (1997), «Таланти твої, Україно» (1998), «Різдвяні зустрічі у Братів Блюзу», «Чорноморські ігри», «Золотий тік», «Під однією зіркою» (1999), «Едельвейс», «Сім культур» (2001), «Перший всеукраїнський конкурс артистів естради» (2002), «Нова хвиля» (Юрмала-2005).

Тіна Кароль – актриса театру і шоу-вистав: роль Маргарет у мюзиклі «Екватор» (2003), Марфи у спектаклі «Духів день» (2004), Асоль в однойменному мюзиклі.

2005 року на конкурсі «Нова хвиля-2005» (в м. Юрмала, Латвія) посіла друге місце, а також отримала приз від Алли Пугачової – \$50 тис. 30 листопада 2005 р. Ліberman Тетяна Григорівна, солістка Ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України, нагороджена медаллю «За працю і звитягу». 11 березня 2006 року Тіна Кароль перемогла у національному відбірковому конкурсі «Ти – зірка!» і представляла Україну на «Євробаченні-2006» у Греції, де посіла сьоме місце. У січні 2009 року отримала звання «Заслужена артистка України». Навесні 2011 року стала ведучою танцювального телепроекту «Майданс» разом із гуртом «Алібі».

Білик Ірина Миколаївна – українська співачка, заслужена артистка України (1996 р.), народна артистка України (2008 р.). Випускниця кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв. Її називають «українською Мадонною» завдяки наявності великої кількості хітів, частій зміні іміджу. 1996 року Ірина Білик бере участь у фестивалі «Таврійські ігри», де стає володарем почесної нагороди у галузі сучасної української музики та масових видовищ «Золота Жар-птиця» у номінаціях «Співачка року» та «Пісня

року» (пісня «Так просто»). На початку 1997 року Ірина Білик отримує гран-прі фестивалю «Парад хіт-парадів». Пісня «Так просто» була названа кращою піснею 1996 року. 7 червня 2004 року вийшов російський альбом «Любовь. Яд». Навесні 2005 року Ірина відправилася у всеукраїнський тур з новим альбомом. У травні 2005 року Ірина Білик виступає на молодіжному фестивалі «Таврійські ігри».

Ірина Федишин народилася 1 лютого 1987 року у Львові. Вже у трирічному віці проявився її талант до музики. 2000 р., вирішивши здобути музичну освіту, Ірина вступила до музичної школи одразу у четвертий клас. Ще під час навчання, часто була ведучою концертних програм. Незабаром з'явилася перша пісня «Перед образом Христа», з якою Ірина їздила на фестивалі й одержувала переможні місця. На фестивалі «На крилах дитинства» (Львів) виконавиця познайомилась із львівською співачкою Андріаною, після чого почалася їх співпраця. Майбутня співачка вступила на економічний факультет Львівського національного університету ім. Івана Франка та паралельно продовжує займатися музикою і вокалом з приватними викладачами. Ірина Федишин працює у двох напрямках: в українському народному стилі, який частково перегукується з українським мелосом, а також – популярна музика. Часто співачка буває за кордоном: в Італії, Польщі, Канаді, куди її запрошують виступити для української діаспори. Кожен свій виступ Ірина Федишин намагається перетворити на справжнє шоу з яскравими костюмами, цікавими танцями і постановками номерів, і чудовим виконанням хороших пісень. Ірина Федишин завжди працює зі своїм шоу балетом. 2006 р. на головній сцені країни дві пісні співачки було визнано шлягерами року. 2007 р. Ірина випустила альбом «Твій ангел». Наприкінці 2007 р. співачка випустила альбом «Україна колядує» (за півтора місяця було продано більше десяти тисяч його копій).

Руслана – українська співачка, піаністка, диригент, танцюристка, продюсер, экс-депутат, громадський діяч. Школяркою Руслана співала в гурті «Оріон», потім – у дитячому ансамблі «Посмішка». Після закінчення музичної школи майбутня співачка вступила до Львівської консерваторії ім. М. Лисенка на диригентське відділення. Під час навчання в консерваторії Руслана брала уроки композиції в Мирослава Скорика, уроки диригування в Миколи Колесси та Юрія Луціва, уроки вокалу в Лариси Бужко, уроки фортепіано в Юрія Боня. Руслана закінчила консерваторію за фахом «Диригент симфонічного оркестру». «Доросла» музична кар'єра співачки почалася 1993 р., коли Руслана взяла участь у двох музичних фестивалях України: Всеукраїнському фестивалі сучасної пісні та популярної музики «Червона Рута-93», лауреатом якого вона стала, а також Всеукраїнському фестивалі поп- і рок-музики «Тарас Бульба-93». Наступного року Руслана та її продюсер Олександр Ксенофонов заснували студію «Люксен» і почали займатися радіо рекламою. Відомі музичні кліпи фірм «*Oriflame*», «*Coca-Cola*», «*Stimorol*» озвучені голосом Руслани. 1994 року Руслана стала володарем «Гран-прі» першого всеукраїнського телевізійного фестивалю «Мелодія». Готуючись до участі в конкурсі «Євробачення-2004», PR-група Руслани провела всебічну підготовку, зокрема проводили спеціальні рекламні тури по країнах, що були учасниками голосування. Під час самого конкурсу було організовано спеціальну PR-підтримку. Так, на відміну від заходів конкурентів, прес-конференція Руслани проходила нестандартно: наприклад, Руслана вчила журналістів грати на трембіті. На самому конкурсі шоу Руслани кардинально відрізнялося від виступів інших учасників «Євробачення-2004». Телекоментатор британської студії BBC назвав Руслану «принцесою-воїном». Серед 36 країн, які брали участь, за результатами світового телефонного голосування в прямому ефірі Руслана посіла перше місце з 280 балами. Перемога Руслани

на «Євробаченні» була відзначена державними та урядовими нагородами. Тодішній президент України Леонід Кучма своїм указом надав переможниці міжнародного конкурсу пісні «Євробачення-2004» звання народної артистки України, а звання «Заслужений артист України» – авторові й поставникові концертної програми співачки «Дикі танці» Ірині Мазур. Кабінет Міністрів України нагородив Руслану Лижичко Почесною грамотою Кабінету Міністрів України з врученням пам'ятного знака за вагомий особистий внесок у розвиток українського музичного мистецтва й перемогу в конкурсі. Після перемоги на «Євробаченні» боксер Віталій Кличко вручав Руслані у Лас-Вегасі нагороду «*World Music Awards*» – «Всесвітню музичну нагороду» за найбільшу кількість проданих альбомів «Дикі Танці» у світі.

Аліна Михайлівна Гросу – (9 червня 1995 року, Чернівці, Україна) – українська естрадна співачка, єдина представниця українського шоу-бізнесу, яка працює на професійній сцені з 4-річного віку. Весь цей час вона намагалася пізнавати музичний світ, навчатись та розвивати свій талант. Узимку 1998 року Аліна перемогла на конкурсі «Міні Міс Україна» в категорії «Маленька панночка-талант», тоді ж дівчинку помітила популярна співачка Ірина Білик, яка стала підтримувати Аліну і подарувала їй декілька пісень, які зробили Аліну Гросу відомою на всю Україну. У сім років Аліна Гросу переїхала з Чернівців до Києва і стала професійно працювати в шоу-бізнесі.

Зарубіжна вокально-інструментальна музика

Створення групи «*The Beatles*» («Жуки») почалося з того, що славнозвісний рокер з міських околиць Ліверпуля Джон Леннон організував свою власну групу. Після закінчення школи юнак збирався вступити до коледжу мистецтв. Але, подивившись фільм «Джунглі чорних дощок», у якому Біл Хейлі вперше виконував рок-н-рол, а потім, почувши спів Елвіса Преслі, він вирішив: рок і тільки рок. Джон Леннон став

шукати хлопця, подібного до короля рок-н-ролу Елвіса. Таким виявився 14-річний Пол Маккартні, з яким він незабаром познайомився. 1957 року Джон і Пол написали свою першу пісню «Кохай мене». Наступного року до них приєднався Джордж Харрісон, шкільний друг Пола Маккартні, а потім ударник Пітер Вест. Незабаром його замінив Рінго Стар. Усі грали на гітарах, а Джон і Пол ще й на роялі. Гурт виступав на шкільних вечорах, різних святах, у клубах, іноді просто на вулицях. Коли виникло питання, з яким ім'ям вони поїдуть на гастролі до Шотландії, Джон Леннон запропонував назву «*The Beatles*» («Жуки»). Воно б не було оригінальним, якби не одна дивина у правопису «*beatles*». Згідно зі словником «жуки» треба писати «*beetles*», і виходило, що «*Beatles*» – це новобудова від «*beat*» («удар», «ритм») та «*beetle*», що в перекладі з англійської означає не тільки «жук», але й «кувалда». Вимальовувався дуже цікавий образ – «жуки», в музиці яких ритм такий, ніби його відбиває кувалда. Так гурт дуже дотепно висловив свою прихильність до біг-біту. Грандіозний образ супергурту «*The Beatles*» виник в уяві Брайяна Епстайна, майбутнього менеджера колективу, коли він уперше почув їхню музику. Серед існуючої тоді музичної продукції Б. Епстайн зміг відчутти в творчості гурту пошуки нового напрямку, який би мав свою інтонацію, стиль, відрізнявся би від інших своєю манерою виконання. Новаторським був і мелодичний склад пісень. Музиканти вперше використали англійські, шотландські балади, поєднуючи їх з інтонаціями та ритмами блюзу, а пізніше – з інтонаціями індійської пісенної культури. Стрімке сходження на Олімп світового року розпочалося для гурту «*The Beatles*» з виступу у престижному концерті у «Королівському вар'єте», а також у Лондонському залі «Палладіум». Концерт транслювався по телебаченню. Наступного дня вони прокинулися знаменитими. Всесвітнє визнання гурту відбулося під час гастролей у США 1964 року. Ще до приїзду «*The Beatles*» до цієї країни існувало таке явище як «бітломанія», а поширюватися воно

почало з моменту їх появи у Нью-йоркському аеропорту. Здавалося, що довгоочікуваних музикантів зустрічає вся американська молодь.

Одним із найпопулярніших гуртів англійського року став гурт «*Pink Floyd*», який зберігав своє лідерство до початку 80-х років ХХ століття. Своєю назвою він ніби стверджував, що наріжним каменем року є блюз. «*Pink Floyd*» – це монтаж імен афроамериканських блюзових виконавців Пінка Андерсена й Флойда Каунсіла, який зробив один із засновників гурту Сід Баррет, випускник Лондонської школи мистецтв. Він вважав, що «*Pink Floyd*» буде співати переважно блюзи. Але незабаром гурт змінив свій напрям. Сюрреалістична поезія Сіда Баррета, яка чудово поєднувалася з не менш оригінальною музикою Роджера Уотерса, вивела гурт на шлях пошуків нового, незвичайного стилю. Сюрреалізм – напрям у мистецтві й літературі ХХ ст., який шукає джерела творчості у сфері підсвідомого, інтуїтивного. Вірші Сіда Баррета були насичені космічними видіннями, міжпланетним містицизмом: прибульці з'являлися на Землю, і їх приліт супроводжувала дивовижна, нечувана до цього часу музика. Це доповнювалося незвичними світловими, так званими «психоделічними» ефектами. Психоделічний рок – напрям рок-музики, для якого характерні сюрреалістичні образи. Особливості цього напрямку – опора на блюзові інтонації, використання незвичних звукових та світлових ефектів. Цей період становлення гурту згодом подарував світові зовсім новий стиль виконання музики, який отримав назву «електронна пульсація». Але музичний стиль гурту «*Pink Floyd*», де використовувалися класичні й джазові гармонії, а мелодичний склад пісень убрав інтонації англійських та шотландських народних пісень, важко обмежити словом «пульсація». 1972 року розпочалася напружена праця над альбомом «Зворотний бік Місяця». Наступного року після виходу цієї платівки гурт «*Pink Floyd*» стає одним із найпопулярніших у світі. У «Зворотному боці Місяця» музиканти звернулися до найважливіших проблем сучасності.

Вони застерігали, що божевільна гонитва за багатством, метушня навколо кар'єри та слави призводить до моральної деградації, однак невідомо, де вихід: «Так де ж шукати порятунку? На зворотному боці Місяця?»

Поезія Роджера Уотерса вражає своєю щирістю. Цей альбом – яскравий приклад складного поліфонічного року. До музичної тканини вплітаються гудки, вигуки, дзвінки касових апаратів, стукіт гральних автоматів, серцевий пульс, гуркіт двигунів літака тощо. Взагалі, звукові колажі – один із улюблених прийомів композицій «*Pink Floyd*». Рок-опера «Стіна» («*The Wall*») створена 1979 року – найвище творче досягнення гурту. Грандіозне шоу відбулося 29 разів – у Лондоні, Нью-Йорку, Лос-Анджелесі й Дортмунді. Видатний режисер Алан Паркер на основі шоу «Стіна» зняв однойменну кінострічку, в якій піднімаються вічні теми – життя і смерть, війна і мир, страшна самотність людини в лицемірному й жорсткому суспільстві. «Стіна» – це уособлення людського непорозуміння, несправедливості, ворожнечі, насильства.

Перша назва всесвітньо відомого гурту «*Queen*» (у перекладі «Королева»), що нині нараховує сотні мільйонів шанувальників, «*Smile*» («Посмішка»). Головним досягненням гурту «*Smile*», до складу якого входили Брайан Мей, Тім Стаффел і Роджер Тейлор, був виступ на «розігріві» у популярної рок-групи «*Pink Floyd*». Остаточний зірковий склад гурту сформувався 1970 року, коли до команди приєднався Фарух Бульсара (за сценічним псевдонімом – Фредді Мерк'юрі). Він і придумав нову назву – «*Queen*». Безумовно, Фредді Мерк'юрі був лідером гурту «*Queen*». Обдарований музикант, шоумен, він мав чіткий план щодо виступів групи. Через чверть століття після створення «Богемської рапсодії» в Англії її назвуть піснею тисячоліття. Ця композиція поєднала в собі елементи рок- і поп-музики, окремі фольклорні мотиви та жанрові ознаки опери. Відео, що було зняте до «Богемської рапсодії», вважається першим у світі кліпом. До речі, «*Queen*» була першою групою, лідер

якої записав спільний альбом – «Барселона» – з оперною зіркою Монсеррат Кабальє. Одна з кращих пісень гурту – «*The Show must go on*» («Шоу повинно тривати») – остання пісня з останнього альбому, в запису якого брав участь Фредді Мерк'юрі.

Розвиток вокально-інструментального естрадного руху в Україні

Ансамбль «Смерічка» як своєрідний музичний колектив, ще до появи «Червоної рути» і «Водограю», вже зробив свій помітний творчий внесок у розвиток української естради взагалі, бо вже тоді мав велику популярність в Україні, дивуючи авангардним репертуаром з кількох концертних відділів, які складалі пісні В. Михайлюка, В. Громцева, В. Івасюка.

1966 р. Левко Дутківський, ламаючи стереотипи радянської естради, створив при Вижницькому районному Будинку культури ансамбль електромузики, який складався з трьох електрогітар (соло, ритм і бас), ударних та електрооргана. Цей ансамбль він назвав «Смерічкою», тобто вічнозеленою Карпатською ялинкою – символом краси і молодості Карпатських гір.

Відомі артисти «Смерічки» – гітарист і саксофоніст Олександр Шкляр, виконавці на духових інструментах Валерій Бурмич і Леонід Сіренко – студенти Вижницького училища прикладного мистецтва (ВУПМ), ударник Юрій Шорін, співак і гітарист Олексій Гончарук, бас-гітарист Віктор Музичка, талановитий співак Василь Зінкевич. Мало хто знає, що до того, як В. Зінкевич почав сольну співацьку кар'єру, він був учасником, а згодом керівником народного самодіяльного танцювального колективу «Смеречина» при Вижницькому будинку культури. У той же час прибули працювати та навчатися у Вижниці Лідія Шевченко, Марія Ісак, Мирослава Єжеленко, Раїса Хотимська, Марія Наголюк, Стела Фрунзе, Неля Чабанова, Зоя Маслова, студентки

ВУПМ Одарка Джурумія, Галина Мокрецова, співак Володимир Матвієвський – майбутні учасники «Смерічки».

Організатор і керівник «Смерічки» Левко Дутківський після закінчення Мукачівського музично-педагогічного училища та служби в Армії прийшов у Вижницю. Тоді як в Англії, у м. Ліверпуль народився «Бітлз», на Україні, в прикарпатському містечку Вижниця виник свій «Бітлз» – популярна «Смерічка».

У 60-ті роки ХХ століття на Заході різко виросла технізація музики, з'явилися електроінструменти, мікрофонно-підсилювальна апаратура. Вони зумовили зміни в музичному аранжуванні, у стилі різних музичних напрямів, у кількісному складі учасників. Посилилися функції ритмічної групи, змінилась музична фактура, мелодика, ритміка, гармонія, манера виконання. Виник новий музичний стиль біг-біт (біт (англ.) – удар).

Левко Дутківський почав поєднувати тогочасні ритми, гармонію поп- та рок-музики з народним гуцульським, буковинським, українським мелосом і фольклором, виробляючи власний стиль. Стильовий напрям визначали в основному пісні Л. Дутківського та кілька аранжированих ним пісень Василя Михайлюка та Олександра Білаша. Нова виконавська манера та музичний стиль потребували в концертній діяльності «Смерічки» і зміни зовнішніх атрибутів – світлового оформлення, режисури, а також сценічних костюмів. 1967 року перші створенні естрадні сценічні костюми для «Смерічки», де поєднувались сучасні тенденції того часу й елементи народного костюма, створила Алла Дутківська – тоді ще учениця Вижницького училища прикладного мистецтва. Вона стала першою на Буковині художницею по створенню естрадного одягу за місцевими мотивами. Перші звукозаписи біг-біт групи «Смерічка» здійснював на телестудії звукорежисер і музикант Василь Стріхович. Навесні 1968 року тоді ще юний Володимир Івасюк спробував написати кілька пісень в стилі «Смерічки». Пісні «Я піду

в далекі гори» та «Відлуння твоїх кроків» на вірші Володимира Вознюка вдало вписалися в репертуар Вижницького ансамблю. Ансамбль зі своєю оригінальною манерою виконання яскраво вирізнявся серед інших подібних колективів в Україні. У квітні 1970 року ансамбль «Смерічка» брав участь у Республіканському фестивалі-конкурсі самодіяльного мистецтва з піснями Л. Дутківського «Незрівняний світ краси» (соліст Н. Яремчук), «Бажання» (солістка М. Ісак), В. Михайлюка «Верба» (солістки Л. Шевченко та Р. Хотимська), В. Івасюка «Я піду в далекі гори» (солісти В. Зінкевич та Н.Яремчук). Ансамбль «Смерічка», як переможець отримав звання лауреата фестивалю самодіяльного мистецтва Української УРСР з врученням Диплома першого ступеня і Золотої медалі, а її керівник отримав Диплом першого ступеня і Золоту медаль. Це було визнання ансамблю. Влітку 1970 «Смерічка» як переможець Республіканського телеконкурсу бере участь у заключній телевізійній передачі в м. Одесі.

Навесні 1970 року Володимир Івасюк написав для «Смерічки» пісні «Червона рута» та «Водограй», які тріумфально увійшли у пісенний світ. Перше публічне виконання ансамблем «Смерічка» пісні «Червона рута» (солісти В. Зінкевич і Н. Яремчук) відбулося на сцені Чернівецької філармонії в жовтні 1970 року під час творчого звіту обласної спілки композиторів.

Популярність пісні «Червона рута» у виконанні «Смерічки» в серпні 1971 році спонукали львів'ян Мирослава Скочеляса та Романа Олексіва до створення телевізійної стрічки «Червона рута», звукорежисером якої був Василь Стріхович. Головні ролі стрічки виконали соліст «Смерічки» Василь Зінкевич і співачка, викладач Чернівецького культосвітнього училища Софія Ротару. Разом зі «Смерічкою» у фільмі знімалися ВІА «Карпати» з Чернівців, вокальний ансамбль «Росинка» і танцювальний колектив з Івано-Франківська. Після зйомок телефільму Л. Дутківський запропонував Анатолію Євдокименку, чоловікові

С. Ротару, створити свій ансамбль, назвавши його, як і телефільм, «Червоною рутою». Таким чином, у Чернівецькій філармонії восени 1971 року було створено ВІА «Червона рута» з солісткою С. Ротару. Взнявши в основу свого репертуару популярні пісні ансамблю «Смерічка», новостворений вокально-інструментальний ансамбль поїхав на гастролі.

1971 року пісня «Червона рута» у виконанні «Смерічки» стала піснею року. Центральне телебачення запросило до Москви композитора Володимира Івасюка, солістів «Смерічки» Василя Зінкевича та Назарія Яремчука виконати пісню у фінальній телепередачі конкурсу «Песня-71» під супровід оркестру Всесоюзного радіо і телебачення (керівник Ю. Силантьєв).

На початку 1972 року «Смерічка» взяла участь у Всесоюзному телеконкурсі «Алло, мы ищем таланты». Пісня Л. Дутківського «Горюнка» на слова Д. Леонтьюка (солісти Н. Яремчук та В. Зінкевич) принесла перемогу ансамблю «Смерічка» в Москві. У грудні цього ж року Центральне телебачення запросило ансамбль на фінальний телеконкурс «Песня-72», на якому у виконанні «Смерічки» та солістів Мирослави Єжеленко і Назарія Яремчука прозвучала пісня «Водограй» В. Івасюка, яка стала піснею 1972 року. Заключним акордом самодіяльної вижницької «Смерічки» був виступ у кінці грудня 1972 року в м. Києві разом з ВІА «Червона рута» Чернівецької філармонії на святі мистецтв, присвяченому 50-річчю утворенню СРСР.

Перший в Україні «Народний вокально-інструментальний ансамбль» – «Смерічка» був нагороджений «Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР». Соліст «Смерічки» В. Зінкевич Грамотою Президії Верховної Ради УРСР. Чернівецьке обласне управління культури представило до почесного звання «Заслужений діяч мистецтв УРСР».

1970 року вийшла перша платівка-мінйон «Смерічки» з піснями Л. Дутківського «Ти прийди в синю ніч», «Бажання», «Незрівняний світ»

і піснею В. Івасюка «Мила моя» (солісти М. Ісак, В. Зінкевич та Н. Яремчук). Це була перша в Україні платівка в новому тоді жанрі ВІА. 1979 року філармонія запрошує Дутківського реставрувати «Смерічку», що почала розпадатися. Але досить швидко «Смерічка» повертає собі звання «взірцевого» поп-гурту України. В 1981 році Яремчук повіз на «Братіславську ліру» пісню Раймонда Паулса «Я тебе рисую» і повернувся з призом глядацьких симпатій. Наступного року «Смерічку» нагороджено комсомольською премією ім. Островського. 1983 року Дутківський стає директором філармонії, художнє керівництво «Смерічкою» перейшло до Яремчука. 1984 року гурт став лауреатом Всесоюзного огляду-конкурсу тематичних програм, через рік дипломантом XII Всесвітнього фестивалю молоді.

Всеукраїнський **фестиваль** сучасної пісні та популярної музики «**Червона рута**» вже понад 20 років розкриває таланти серед молодих авторів і виконавців, сприяє створенню нових напрямів сучасної української пісні. Конкурс отримав свою назву на честь однойменної пісні легендарного виконавця й автора пісень Володимира Івасюка. Фінал «Червоної рути» відбувається раз на два роки. Серед українських естрадних «зірок» чимало переможців цього фестивалю різних часів: це Олександр Пономарьов, Руслана, Віктор Павлік, Наталія Могилевська, Ані Лорак, гурти «Воплі Відоплясова», «Скрябін», «Плач Яремії», «ТНМК», «Друга ріка».

Співаки, які беруть участь у фестивалі, обирають музичний жанр, у якому вони зможуть найліпше розкрити свій талант, а саме: поп-музика, сучасна танцювальна музика, рок-музика, акустична музика, український автентичний фольклор та ін. І хоча фестиваль вважається молодіжним, виступають також діти і люди старшого віку. «Червона рута» успішно розвиває національну музичну масову культуру, підтримує і допомагає

молодим українським виконавцям заявити про себе як на Україні, так і поза її межами.

Творчість **тріо Мареничів** – яскрава сторінка літопису української пісенної культури. У 70-ті роки ХХ століття це був чи не найвідоміший гурт в Україні. Запис альбому, виступи на телебаченні – все це сприяло неабиякій популярності тріо, до складу якого входили Валерій та Антоніна Мареничі, подружня пара, і Світлана Сухорукова, сестра Антоніни. Репертуар колективу був різноманітний. Найбільший успіх випав на долю пісень, що виконувалися українською, серед них: «Несе Галя воду», «Чом ти не прийшов», «Ой, у гаю при Дунаю», «Ой, під вишнею», «Тиша навкруги» та багато інших. Творчість тріо Мареничів розкрила нові грані ліричної естрадної пісні й сприяла подальшому розвитку цього жанру в Україні.

Продовж 60-80-х років минулого століття на українській естраді з'явилося багато вокально-інструментальних ансамблів. Але було кілька найбільш талановитих, виразних, яскравих, професійних. До числа кращих належав і **ВІА «Кобза»**. Невипадково ж саме Кобзою записано платівку – перший в Україні стерео-диск, і саме Кобза була першою українською групою, що мала професійний тур на Заході (ще за часів Радянського Союзу).

Львівська філармонія об'єднала під однією назвою три зовсім різних колективи. Закладений Богданом Кудлою перший гурт **«Ватра»**, поряд з традиційним для того часу ВІА-репертуаром, досить вдало експериментувала. На платівці 1974-го року заслуговують уваги пісні у виконанні Лесі Боровець та завуальована пісня січових стрільців «Гей, ви хлопці молодії». Та й сама платівка стала своєрідною рекордсменкою серед записаних на «Мелодії» українськими виконавцями – маленькими тиражами вона передруковувалася ще майже 15 років.

Уже 1977 року в філармонію запросили створений за рік до цього Іваном Поповичем та Віктором Морозовим ВІА «Ровесник». Візиткою нової «Ватри» стала пісня Поповича «Люба-Люба», а про майстерність музикантів свідчить виконувана ними «Блакитна рапсодія» Джорджа Гершвіна. Та через два роки майже весь склад «Ватри» перебрався в Чернівці у ВІА «Смерічка», Попович в Ужгород, а трубач Володимир Копоть переїхав до Києва. Філармонія знову запросила до себе самодіяльний ВІА, на цей раз створений Романом Левицьким 1977 року в БК автобусного заводу «Ритми Карпат». Керівником нової Ватри став композитор Ігор Білозір, вокалістами Оксана Білозір та Мар'ян Шуневич; грали клавішник Зиновій Левковський, барабанщик Юрій Кедринський, гітарист Андрій Береза, скрипаль Ростислав Штинь, саксофоніст Олександр Сердюк (автор «Чарівної бойківчанки»). Від першого мінйону 1981-го року і до другого 85-го, «Ватра» поступово ставала найпопулярнішим ВІА України, хоч так і не вдалося позбутися протиріч між «ватрівським» фолк-стилем, сольною програмою Оксани Білозір та патріотичною тематикою. З часом на перший план все більше виходила Оксана Білозір, а сама «Ватра» сприймалася як акомпануючий склад. Згодом О. Білозір залишила гурт і створила власний ансамбль «Оксана». А власне «Ватра» перетворилася на музичний центр під керівництвом Ігоря Білозіра, котрий саме захопився створенням експериментальної музики, синтезуючи стиль нью-ейдж з українським мелосом. Альбом обрядових пісень «Від Миколая до Йордана» у виконанні Ігоря Білозіра та «Ватри» 1996 року випустив Лейбл Гал Рекордс. Колишніми музикантами «Ватри» були створені нові гурти: «Львівські музики», Гурт Олега Кульчицького, а ще раніше «Жайвір». ВІА «Ватра» і надалі входить до складу однойменного музично-мистецького центру «Ватра», керівництво яким перейшло до Ольги Білозір.

ВІА «Гра» (NU Virgos) – російсько-українська жіноча поп-група. Один з найуспішніших російськомовних музичних проєктів у новому столітті. Характерною особливістю колективу є нескінченна ротація учасниць. Що говорить про те, що це проєкт продюсерський, і успіх ВІА «Гра» – це, перш за все, успіх її продюсерів Костянтина Меладзе і Дмитра Костюка.

Стартовим складом групи, тим самим, з якого все і починалося, стали дві українські дівчини, Олена Вінницька й Надія Грановська. Автором текстів і композитором усіх пісень групи став Костянтин Меладзе. Є декілька версій чому група була названа саме ВІА «Гра». З одного боку, ВІА – це аббревіатура, яка розшифровується як «Вокально-інструментальний ансамбль», а «Гра» перекладається з української мови як «гра». З іншого боку, назва – це похідна від прізвищ вокалісток, в якому «ВІ» – почало від прізвища «Вінницька», «А» – перша буква імені Олени, а «Гра» – відповідно, початок прізвища напарника Олени по групі, Надії Грановської. 3 вересня 2000 року – перший показ на телеканалі «БІЗ-ТБ» дебютного кліпу «Попытка №5» ВІА «Гра». «Попытка №5» стала «візитною картою» колективу. За цю пісню 2001 року ВІА «Гра» завоювала премію «Золотий Грамофон». Наступним кліпом стало відео на пісню «Обними меня». Протягом всього 2000 року гурт формує свій репертуар і до середини грудня до нього входить сім пісень. 20 грудня 2000 року – дебютний виступ групи в Дніпропетровську, на сцені місцевого «Льодового палацу». На концерті було присутньо близько чотирьох тисяч глядачів. Відеоряд поповнюється ще двома кліпами: «Я не вернусь» і «Бомба». Група стає загальновідомою і популярною. 2001 р. колектив отримує різні нагороди, до числа яких входять приз від радіо «Хіт FM», у межах церемонії «Стопудовий хіт»; «золоте перо» на церемонії «Золота жар-птиця», у номінаціях «Краща пісня» і «Відкриття року», а також «Золота гиря» і «Золотий грамофон», отримані групою

за перший хіт, – «Попытка №5». Група взяла участь у зйомках мюзиклу «Ніч перед Різдвом». 31 серпня 2001 року ВІА «Гра» уклала контракт з компанією «Sony Music», розрахований на випуск п'яти альбомів. Незабаром був знятий кліп «Стоп! Стоп! Стоп!». 2003 року Олена Вінницька вирішила почати власну сольну кар'єру. В результаті чергового кастінга до гурту потрапляє Вера Брежнева. На початку 2003 р. знімається відеокліп на пісню «Не оставляй меня, любимый!», після чого виходить другий альбом гурту «Стоп! Снято!». Восени цього ж року виходить альбом «Біологія». Формується новий дует: ВІА «Гра» і Валерій Меладзе. Спільна робота з кінця 2003 – початок 2004 років дала плоди у вигляді пісень «Океан и три реки» і «Притяженья больше нет», а також знятих на них відеокліпів. У жовтні 2006 року вийшов другий англomовний альбом групи.

Гурт «Тік». 27 травня 2007 року в київському клубі «Диктатор» «ТІК» презентував свій дебютний альбом «ЛІТЕРАДУРА», до якого увійшло 11 пісень та 2 бонусних відео. 25 вересня 2008 року відбувся довгоочікуваний реліз другого альбому гурту – «ТиХий» із 13-ма треками. 31 березня 2009 гурт виступив з «антикризовим концертом» у київському Палаці спорту. 16 березня 2010 гурт розпочав «Народний тур» з концерту в тому самому київському Палаці спорту.

Гурт «Друга ріка» заснував Віктор Скуратовський, Валерій Харчишин та Олександр Барановський 1995 року. Перші репетиції гурту, який отримав назву «Second River», проходили у приміщенні Житомирського педагогічного інституту, де й відбувся їх перший виступ. 1998 року, під час підготовки до фестивалю «Червона рута–1999» назву було змінено на «Друга Ріка». Значною подією для гурту стала перемога на фестивалі «Майбутнє України» 1999 року, де гурт посів перше місце серед більш ніж 100 претендентів. Уже восени 2000-го року «Друга Ріка» записує та видає дебютний альбом «Я є». Треки до якого отримали відео

підтримку та швидко стали популярними. У жовтні 2000 року гурт стає відкриттям фестивалю «Просто рок». У травні 2001 р. – номінант у категорії «Відкриття року» найпрестижнішої української премії «Золота Жар-птиця». У березні 2003 року гурт підписує контракт з провідним українським лейблом «Lavina Music» та видає альбом «Два». У цей же час до гурту приєднався клавішник Сергій (Шура) Гера. Виступ на російсько-українському фестивалі «Рупор» 2003 року було визнано критиками одним із кращих за всю історію фестивалю, завдяки чому пісні гурту потрапляють до російського ефіру. 26 квітня 2005 року компанія «Lavina Music» видає третій альбом «ДР» під назвою «Рекорди», котрий стає «золотим». Сингл «Так мало тут тебе» 32 тижні протримався в українських хіт-парадах. У листопаді 2006-го року виходить новий сингл «День-ніч», котрий за короткій проміжок часу стає кращею українською піснею. У грудні 2006 року відбувається реліз альбому із 13 кращих пісень за всю історію гурту з головним треком «День-ніч». Гурт «Друга Ріка» неодноразово брав участь у фестивалі «Таврійські ігри». Пісні гурту тричі ставали «Піснею року» на однойменному телефестивалі. «ДР» представляла Україну на міжнародних фестивалях в місті Гданськ 2004 р. (Польща) та «Слов'янський базар» 2005 р. (Білорусь). 23 вересня 2007 року відбулась всеукраїнська радіо-прем'єра нової пісні «Кінець світу» – це перший сингл до 4-го студійного альбому. Новий хіт з назвою «Кінець світу» одразу потрапив на першу сходинку національного радіо-чарту. Навесні, але вже 2008-го, «ДР» повернулися з новим альбомом, із новою «Модою», тексти якого зазнали змін. Пізніше «ДР» видають невластиву собі комічну, самоіронічну «Фурію». На наступну пісню «Пропоную мир» було змонтоване концертне відео, на якому співаки намагалися відтворити справжній драйв живих виступів. Восени 2008-го «Друга Ріка» і «Токіо» сколихнули суспільство, звернувши увагу людей на найважливіше своїм спільним доробком «Догоним! Доженемо!». У жовтні 2010 року «Друга

Ріка» записала пісню «Ти зі мною? Я здаюсь!», яка стала одним із головних хітів українського радіоефіру. Пісня «Ти зі мною? Я здаюсь!» є першим синглом альбому «Другої Ріки». У грудні 2010 року було знято кліп на пісню «Ти зі мною? Я здаюсь!», режисером якого став відомий український кліпмейкер та учасник гурту «Друга Ріка» Віктор Скуратовський. Зйомки кліпу велися в Національному ботанічному саду імені М. М. Гришка НАН України, природа якого стала безпосереднім учасником створення кліпу. 30 квітня 2011 року відбулась всеукраїнська прем'єра пісні «Незнайомка», яка впевнено стала хітом сезону.

Гурт «Океан Ельзи» – український рок-гурт, створений 12 жовтня 1994 року у Львові. Лідером та вокалістом гурту є Святослав Вакарчук. 1992 р. студент економічної енергетики Львівського політехнічного інституту Денис Глінін зібрав гурт «Клан тиші» з своїх однокласників Андрія Голяка, Павла Гудімова, Юрія Хусточки. Гурт давав концерти по палацах культури Львова, але особливих амбіцій у «Клану тиші» не було. 1994 р. Андрій Голяк покидає групу і «Клан тиші» перетворюється у тріо. У березні 1994 р. тріо знайомиться зі студентом теоретичної фізики Львівського університету ім. І. Франка Святославом Вакарчуком. Незабаром С. Вакарчук з П. Гудімовим та Д. Глініним влаштовують нове тріо. Офіційною датою народження групи «Океан Ельзи» вважається 12 жовтня 1994 р. Святослав стає автором більшості текстів і музики гурту, а також її вокалістом. У грудні 1994 р. гурт робить свої перші чотири демо-записи на студії «Галвокс». 12 січня 1995 р. «ОЕ» вперше концертує на площі перед Львівським оперним театром. Того ж року гурт перемагає на фестивалі «Червона Рута» у Львові. 1996 р. «ОЕ» бере участь у «Таврійських іграх» і, разом з іншими українськими гуртами виступає на одній сцені з «Deep Purple» під час Осіннього Рок-марафону в Києві. 1997 р. проходить перший значний сольний концерт групи у Львові. 1998 р. «ОЕ» розпочинає роботу

з продюсером Віталієм Клімовим, підписує контракт із «*Nova Records*», переїжджає до Києва та записує свій перший альбом «Там, де нас нема». Гурт концертує у Москві. 1999 р. «ОЕ» виступає в паризькому МСМ «*Cafe*»; виступ транслюється на телеканалі МСМ «*International*». Гурт бере участь у російському фестивалі «Навала». На Таврійських іграх гурт отримує нагороду «Відкриття Року». На MTV крутять кліп «Сосни». 21 лютого 2000 р. одразу на двох лейблах – українському «*Nova Records*» і московському «*Real Records*» гурт видає свій другий альбом «Я на небі був», пісні з якого потрапили до російських фільмів «Любовь и другие ужасы» та «Брат-2» («Коли тебе нема», «Кава чай»). 20 квітня 2001 року до гурту приєднується клавішник Дмитро Шуров. «ОЕ» бере участь у фестивалі «Максидром» у Москві та виступає в клубі «Асторія» у Лондоні. Під час перебування групи в Лондоні знімається кліп на пісню «Той день». На «Таврійських іграх» гурт отримує нагороду «Краща поп-група». У 2001 р. «ОЕ» записує свій третій альбом, «Модель» (своєю назвою альбом зобов'язаний приспіву одної з найбільш яскравих композицій альбому – «Коко Шанель», присвяченої видатній жінці-модельєру, стилісту гурту – Лялі Фонарьовій). Підписується контракт із «*Pepsi Cola*» на спільне просування альбому та «Пепсі-Коли».

На «Таврійських іграх» «Океан Ельзи» знову отримує нагороду «Краща поп-група». На початку 2002 р. у Барселоні знімається кліп на пісню «Друг». У квітні 2002 р. проходить концерт гурту «ОЕ» разом із Симфонічним Оркестром «Ренесанс» під керівництвом угорського диригента Йозефа Франса в Київському Палаці «Україна». На «Таврійських іграх» гурт отримує нагороди «Краща рок-група», «Кращий альбом року», «Краща пісня року». У грудні 2002 р. випущено сингл групи, що складається з 2 пісень. У Львові знято кліп на пісню «Холодно», який став дев'ятим кліпом гурту. У лютому 2003 р. виходить четвертий альбом гурту «Суперсиметрія». Перший концерт «ОЕ» в новому

складі проходить у липні в Алма-Аті. У березні 2005 р. гурт покидає Павло Гудімов. На його посаду заступає гітарист Петро Чернявський. Улітку 2005 р. оновлений склад працює над п'ятим студійним альбомом, і вже восени альбом «GLORIA» (де з'явилися певні соціально-політичні та філософські запитання, а Вакарчук стає послом доброї волі ООН в Україні) виходить у світ. 22 вересня 2005 р. «GLORIA» в перший же день продажу стає «платиновим». 25 квітня 2007 р. «Океан Ельзи» презентує шостий студійний альбом «Міра» (новий реліз присвячено загиблому саунд-продюсеру «ОЕ» Сергію Товстолюзькому). 2008 р. Святослав Вакарчук презентує новий проект «Вночі» та випускає однойменний альбом. Публіка та критики неодноразово визнавали «Океан Ельзи» найкращим рок-гуртом СНД та Східної Європи.

Фотографії видатних творчих особистостей
Едіт Піаф **Елвіс Преслі**



Софія Ротару



Клавдія Шульженко



Віталій Козловський



Мадонна



Ані Лорак



Тіна Кароль



Ірина Федішин



Аліна Гросу



Ансамбль «Смерічка»



Гурт «Бітлс»



Гурт «Друга ріка»



Гурт «Queen»



Гурт «Океан Ельзи»



Гурт «Пінк Флойд»



Вокальна термінологія у професійній підготовці вчителя музичного мистецтва

Автофонія (від грец. *autos* – сам, *phone* – голос) – слухання свого власного голосу. Виконавець сприймає свій голос не тільки через повітряне середовище, але й через тканини голови, що вносить у звучання спотворення звуку. Тому виконавець, який уперше чує свій голос у звукозаписі, як правило, не впізнає власний тембр.

Акапела (італ. *a cappella*) – хоровий і ансамблевий спів без інструментального супроводу.

Акомпанемент (франц. *accompagnement*, від *accompagner* – супроводжувати) – музичний супровід сольної партії або партій. Може бути як інструментальним, так і вокальним. Акомпанементом також називають усі голоси музичного твору, що супроводжують основну мелодію.

Альт (лат. *altus* – високий) – дитячий низький голос з діапазоном ля (соль) малої октави – мі-бемоль (мі) 2-ї октави. Звучання цього голосу має грудне забарвлення з металевим відтінком.

Ансамбль (від франц. *ensemble* – разом) – 1. Група виконавців, які виступають разом. 2. Стрункість, злагодженість колективного виконання. 3. Музичний твір для ансамблю виконавців: дует, тріо, квартет тощо. 4. Завершений номер опери, ораторії, кантати, що виконується групою співаків у супроводі оркестру або без супроводу.

Арієта (італ. *arietta* – маленька арія) – невелика арія з пісенним характером мелодії, зазвичай у двочастинній формі.

Аріозо (*arioso*) – невелика кантиленна арія ліричного характеру.

Арія (*aria*) – композиція для голосу, що виконує соло з інструментальним супроводом в опері, кантаті, ораторії, опереті.

Артикуляційний апарат – система органів, завдяки роботі яких формуються звуки мови. До них належать голосові зв'язки, язик, губи, м'яке піднебіння, глотка, нижня щелепа (активні органи); зуби, тверде піднебіння і верхня щелепа (пасивні органи).

Атака (фр. *attaque* – напад) – у вокальній методиці визначає початок звуку. Термін належить до процесу фонації чистих голосних звуків. Розрізняють три види атаки.

Баритон (грец. *barytonos* – низькозвучний) – чоловічий співацький голос, що займає проміжне положення між тенором і басом. Діапазон баритона – ля великої октави – ля-бемоль 1-ї октави. За характером голосу розрізняють баритон ліричний, лірико-драматичний і драматичний.

Бас (італ. *basso* – низький) – найнижчий чоловічий співацький голос з діапазоном фа великої октави – фа 1-ї октави. За тембром басы поділяються на високі та низькі.

Рухливість – техніка співу у швидкому русі. Найчастіше використовується у колоратурних прикрасах та пасажах. Технікою біглості повинні оволодіти всі співаки, незалежно від типу голосу.

«Білий» звук – термін, поширений у вокальній практиці для позначення так званого відкритого звучання голосу. «Плоске», напружене звучання, зумовлене відсутністю елементів прикриття, що змушує голосові зв'язки працювати із зажатістю.

Бельканто (*bel'kanto*) (від італ. *vell* – гарний і *cant* – спів) – стиль вокального виконання, якому притаманні мелодизм й особлива краса звучання.

Вібрато (італ. *vibrato* – коливання) – періодична зміна звуку за висотою, силою та тембром.

Вокальне мистецтво або **спів** (*vocal art*) – це виконання музики голосом, мистецтво передавати засобами голосу співака ідейно-образний зміст музичного твору.

Вокальний слух – особливий вид музичного слуху, який поділяється на звуковисотний, динамічний, тембровий, ритмічний та вокально-тілесну схему.

Вокально-тілесна схема (термін Р. Юссона) – комплекс м'язово-вібраційних відчуттів, що виникають у співака під час фонації.

Гігієна голосу – дотримання співаком визначених правил поведінки та співацького режиму, що забезпечують збереження здоров'я голосового апарату.

Глісандо (італ. *glissando*, фр. *glisser* – «ковзання») – виконавський спосіб, що полягає в переході одного звуку на інший шляхом плавного сковзання, без виділення окремих проміжних ступенів.

Глотка – порожнина, розташована за зівом, що контактує у момент вдиху з носовою порожниною та гортанню.

Голос – звуки, створені голосовим апаратом, що служать для спілкування між людьми. Голос може бути мовним, співацьким і шепітним.

Голосовий апарат – система органів, що служить для утворення звуків голосу та мови. До неї входять: органи дихання, що створюють повітряний тиск під голосовими зв'язками – джерело звукової енергії; гортань із розміщеними в ній голосовими зв'язками – джерело виникнення звукових коливань; артикуляційний апарат, що служить для утворення звуків членороздільної вимови; носова та придаточна порожнини, що беруть участь в утворенні деяких звуків.

Голосоутворення, звукоутворення, фонація – процес утворення звуку, голосу. Згідно із загально визнаною міоеластичною теорією, звукові хвилі виникають у голосовій щілині внаслідок опору зімкнутих голосових зв'язок тиску повітря, що видихається. Пропустивши частину повітря, складки знову змикаються в силу еластичності, потім цикл повторюється. У результаті виникають періодичні прориви повітря, тобто звукові коливання відповідної частоти. Частота коливань сприймається як висота звуку, а енергія поштовхів повітря – як сила звуку. Завдяки резонаторним явищам у порожнинах, що лежать вище та нижче голосової щілини, відбувається посилення визначених груп обертонів звуку (утворення формант), що впливають на формування тембру і дозволяють відрізнити один голосовий звук від іншого. Голосоутворення відбувається внаслідок бажання сформувати звук, який виник в уяві, що на основі попереднього досвіду до відповідної дії м'язів, дихання, гортані та артикуляційного апарату.

Горловий звук – специфічне звучання голосу, що виникає в результаті роботи голосових зв'язок у режимі «перезмикання». У процесі коливання фаза їх зімкнутого стану домінує над розімкнутою, при цьому гортань знаходить у стані напруження.

Дефекти співацького звуку – горловий, відкритий, «білий» звук, форсування, детонування, гнусавість, коливання або тремоляція голосу, незібраний, не опертий звук.

Джаз (англ. *jazz*) – вид професійного музичного мистецтва, який виник на півдні США в кінці XIX – на початку XX ст. у результаті взаємодії африканської та європейської музичної культур.

Диригент (від франц. *diriger* – направляти, керувати) – керівник колективу музикантів, який об'єднує виконавців з оркестру, хору, ансамблю, оперної або балетної вистави з метою досягнення єдиного трактування та художньої досконалості.

Діапазон (від грец. *diapason (chordon)*) – через усі (струни) – 1. Звуковий обсяг співацького голосу, музичного інструмента, мелодії, звукоряду, що визначається відстанню (інтервалом) між найнижчим і найвищим звуками. 2. Загальний музичний діапазон – обсяг звукоряду, який використовується в музичній практиці – від 16,35 Гц (до субконтроктави) до 7901,4 Гц (сі п'ятої октави). 3. Стара назва інтервалу октави. 4. Англійська назва регістрів органа. 5. Модель, за якою виготовляють труби органа і роблять отвори в дерев'яних духових інструментах. 6. У Франції – мензура духових інструментів або органних труб, а також тон для настроювання інструментів.

Дискант (лат. *discantus*) – високий дитячий співацький голос з діапазоном до першої октави – соль 2-ї октави. Звучання дисканту відзначається чистотою та дзвінкістю.

Дихання – один з основних факторів голосоутворення, енергетичне джерело голосу. У повсякденному житті дихання здійснюється довільно, у співі воно підвладне вольовому управлінню. Вдих завжди потребує активної праці м'язів вдихачів, що підіймають ребра та розширюють грудну клітку, а також діафрагму, яка, скорочуючись та опускаючись, розтягує легені донизу. За типом вдиху у практиці розрізняють верхньореберне (ключичне), нижньореберне – діафрагмальне (косто-абдомінальне) та діафрагмальне (абдомінальне черевне) дихання. Верхньореберне дихання у співі не використовується, тому що воно призводить до перенапруги м'язів шиї. Найкращим для співу є нижньореберне-діафрагмальне дихання, коли при вдиханні верхній відділ грудної клітки залишається спокійним, нижні ребра добре розширюються, діафрагма опускається. Для співу принципове значення має не стільки тип вдиху, скільки характер видиху. Видихання у співі здійснюється при дії м'язів черевного пресу та ребер, що їх опускають. Видихання повинне бути плавним, без поштовхів і зайвої напруги, але достатньо активним для створення відчуття опори.

Жанр (від франц. *genre* – рід, тип, манера) – різновид музичних творів, що часто визначається за різними ознаками (будовою, складом виконавців, характером тощо).

Звук (*sound*) – результат коливання пружного тіла (струни, наявного в трубці повітря, металу, натягнутої шкіри тощо).

Каватина (*kavatina*) – невелика лірична арія.

Камерна музика (*chamber music*) – це вид музики, призначений для виконання в невеликих приміщеннях.

Композитор (лат. *compositor* – творець) – музикант, який створює музику; автор музичного твору.

Кантилена (італ. *cantilena* спів) – співуче, зв'язане виконання мелодії, основний вид звуковедення, побудований на техніці легато. Співучість, кантиленність вокального виконання – результат правильної техніки голосоутворення та звуковедення, при якому під час переходу від одного до іншого звуку характер вібрато не порушується.

Колоратура (італ. *coloratura* – прикраса) – швидкі віртуозні пасажі (гами, арпеджіо) і мелізми (групетто, морденти, форшлаги, трелі), що служать для прикраси вокальної партії.

Лібрето (італ. *libretto*, досл. – книжечка) – 1. Словесний текст музично-драматичного твору – опери, оперети, в минулому також кантати, ораторії. 2. Літературний сценарій балетного спектаклю. 3. Стислий виклад змісту опери, оперети, балету.

Літургія (*liturgy*) – християнське богослужіння, у якому значне місце належить співу.

Мадригал (італ. *madrigale*, лат. *matrigale* – пісня материнською, тобто рідною мовою) – спочатку це італійська одноголосна пісня, що виконувалася рідною мовою, на відміну від латинських співів; в епоху Відродження це багатоголосний вокальний твір світського змісту, поширений в Італії, Франції, Англії та інших європейських країнах.

Мелодія (грец. *melodia* – спів, пісня) – 1. Одноголосне вираження образно-поетичного змісту музичної думки. 2. Послідовний ряд звуків, об'єднаних певними співвідношеннями висоти, тривалості, сили на ґрунті ладу, метра – на відміну від гармонії, що об'єднує звуки в одночасному звучанні. 3. Головний голос гомофонного викладу, що вирізняється наспівністю,

зв'язністю, осмисленістю. 4. Смыслова й образна єдність, концентрація музичної виразності та музичної думки.

Мелос (від грец. *melos* – пісня) – пісенний, мелодичний елемент, мелодичне начало в музиці.

Мецо-сопрано (італ. *mezzo-soprano* середній) – жіночий голос, що займає проміжне положення між сопрано та контральто. Діапазон мецо-сопрано – ля малої октави – ля (сі) 2-ї октави. Характерними ознаками цього голосу є повнота звучання у середньому регістрі та м'яке, глибоке звучання низьких нот. Мецо-сопрано буває двох видів: високе (ліричне), що володіє більш легким і високим звуком та низьке, що наближається до контральто.

Мікст (лат. *mixtus* – змішаний) – регістр співацького голосу, в якому змішуються грудне та головне резонування. В основі розвитку міксту в чоловіків лежить уміння прикривати звук, плавно змінюючи роботу голосових зв'язок. У жінок – уміння переносити звучання медіума на звуки грудного регістру.

Мистецтво (*art*) – це особливий вид духовно-практичного освоєння дійсності за законами краси. Особливість цього освоєння полягає у тому, що воно виступає у художньо-образній формі.

Мотет (*motet*) – багатоголосний вокальний твір, що виник у Франції у XII ст., а згодом поширився у західноєвропейській музиці до XVIII ст.

Музика (*music*) – це вид мистецтва, що втілює ідейно-емоційний зміст у звукових художніх образах.

Мутація (лат. *mutatio* – зміна, переміна) – перехід дитячого голосу в голос дорослого.

Народна манера співу – характеризується різким розподілом регістрів, великою відкритістю звуку.

Опера (італ. *opera*, досл. – праця, справа, твір) – вид музично-театрального мистецтва; музично-драматичний твір, побудований на синтезі слова, сценічної дії та музики.

Опера-буффа (італ. *opera buffa* – комічна опера) – італійський різновид комічної опери, що виник у 30-х рр. XVIII ст.

Опера-серія (італ. *opera seria* – серйозна опера) – жанр італійської опери, що з’явився на початку XVIII ст. у творчості композиторів неаполітанської оперної школи.

Опора співоча – складне м’язове-вібраційне відчуття, що відображає особливу організацію й оптимальний режим роботи голосового апарату. Забезпечує найкращу якість вокального звуку. Звучання голосу на опорі характеризується всіма необхідними вокальними якостями: дзвінкістю, округлістю, стійким вібрато та вільним виконанням різних видів вокальної техніки.

Партитура (італ. *partitura* – розподіл) – система роздільного запису всіх голосів багатоголосного твору на кількох нотоносцях, розташованих колонкою і поділених спільними тактовими рисками; для виконання ансамблем, оркестром або хором.

Партія (від лат. *pars* – частина, група) – у багатоголосній вокальній, вокально-інструментальній, ансамблевій та оркестровій музиці одна зі складових фактури музичних творів, призначених для виконання окремим голосом чи на окремому музичному інструменті.

Перекладення (*arrangement*) – обробка музичного твору для виконання іншими голосами або інструментами; інакше – аранжування.

Пісня (*song*) – найбільш поширений жанр вокальної музики, а також загальне позначення поетичного твору, призначеного для співу.

Позиція звуку – термін, що використовується у вокальній педагогіці для вираження впливу тембру на відчуття висоти звуку. Розрізняють високу та низьку позиції звуку.

Польотність звуку – властивість правильно поставленого співацького голосу поширюватися на велику відстань. Польотність залежить від наявності у тембрі голосу високої співацької форманти, особливо відчутної слухом.

Речитатив (італ. *recitativo*, від *recitare* – декламувати) – вид вокальної музики, наближений до природної мови.

Рок-опера (*fate-opera*) – музично-драматичний жанр, стилістичною основою якого є рок-музика.

Романс (*romance*) – камерний вокальний твір для голосу з інструментом.

Регістр (від лат. *registrum* – список, перелік) – 1. Пристрій на низці інструментів (акордеон, баян, чембало), який дає можливість змінювати силу і тембр звука. 2. Частина діапазону інструмента чи співацького голосу, що характеризується єдиним тембром.

Резонатор (від лат. *resonare* – відгукуватись) – пристрій, налаштований на певну частоту власних коливань, що під впливом коливань вібратора викликає інтенсивні коливання з такою ж або близькою частотою.

Репертуар (від франц. *repertoire* – перелік, список) – 1. Сукупність творів, які виконують окремі виконавці або колективи. 2. Перелік музичних творів, які знає і може виконувати певний виконавець, ансамбль чи колектив (хор, оркестр тощо).

Ритм (від грец. *rhythmos* – спокійна течія) – 1. Рівномірне чергування мовних, звукових, зображальних елементів у їх відповідній послідовності, періодичним рівномірним членуванням звуків, рухів, зображень за такими ознаками, як сила, тривалість тощо. 2. Один із трьох основних елементів музики, поряд із мелодією і гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язана з їх висотним положенням.

Соліст (італ. *solista*) – виконавець соло, тобто: 1. Виконавець музичного твору для одного голосу чи інструмента. 2. Співак – виконавець самотійної партії в опері, ораторії, кантаті, ансамблі, хорі та інших творах з одночасним звучанням супроводу. 3. Інструменталіст – виконавець твору для одного інструмента (скрипки, фортепіано, труби, арфи, віолончелі тощо) з супроводом або без нього.

Сопрано (італ. *soprano* – верхній, вищий): 1. Високий жіночий голос з діапазоном від до 1-ї – до 3-ї октави. Розподіляється на колоратурне, лірико-колоратурне, ліричне, лірико-драматичне, драматичне, що відрізняються силою звуку та тембром. 2. Партія у хорі чи вокальному ансамблі, яка складається з високих жіночих або дитячих голосів.

Стрій (*pitch*) – система найбільш типових звуковисотних співвідношень, що обумовлена національною та історичною своєрідністю музичних культур.

Тембр (від франц. *timbre*) – забарвлення звуку; одна з ознак музичного звуку (поряд із висотою, силою і тривалістю).

Тенор (лат. *tenere* тримати, спрямовувати): 1. Високий чоловічий голос з діапазоном: до малої – ми 2-ї октави. Основні різновиди тенора

розділяються за характером голосу на тенор-альтіно, ліричний, лірико-драматичний, драматичний і характерний. 2. Партія у хорі чи вокальному ансамблі.

Теситура (італ. *tessitura* – тканина) – звуковисотне положення мелодії музичного твору відносно діапазону співацького голосу або музичного інструменту.

Увертюра (від лат. *apertura* – відкриття, початок) – інструментальний вступ до великого твору (опери, балету, ораторії, театрального спектаклю), а також самостійний твір.

Фальцет (італ. *falsetto* – підроблений, штучний) – один із регістрів чоловічого співацького голосу. При фальцетному звучанні голосові зв'язки зникаються не повністю, коливаються лише краями, у наслідок чого фальцет звучить слабко, штучно.

Форсування звуку (фр. *force* – сила) – спів із надмірним напруженням голосового апарату, який порушує темброву окрасу максимальної сили звучання протягом тривалого періоду. Наслідком форсування звуку є тремоляція, не стійка інтонація та захворювання голосового апарату.

Фіоритура (*fioritura*) – віртуозні, технічно складні пасажі та мелізми у вокальній партії.

Хор (від грец. *choros* – хороводний танок зі співом) – великий колектив співаків, призначений для спільного виконання вокальної музики з інструментальним акомпанементом чи без нього.

Навчальне видання

Цехмістро Ольга Валентинівна
Смольнікова Ніна Федорівна
Фісун Марина Миколаївна

**Специфіка формування вокально-естрадних навичок
у майбутнього вчителя музичного мистецтва**

Методичні рекомендації

Комп'ютерний макет: Цехмістро О. В.

Редактори: Булгакова В. А.

Лісковацька Х. М.

Надруковано
в поліграфцентрі «Влавке», ФОП Панов А.М.
61002, м. Харків, вул. Раднаркомівська, 10, оф. 6
тел. +38(057)714-06-74, +38(050)976-32-87
copy@vlavke.com.ua, www.vlavke.com.ua
Свідоцтво серії ДК № 4847