ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
ФАКУЛЬТЕТ ДОШКІЛЬНОЇ, ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВ
імені Валентини Волошиної
КАФЕДРА МУЗИКОЗНАВСТВА, ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ
ТА ХОРЕОГРАФІЇ

МАГІСТЕРСЬКА Р О Б О Т А

ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ЕСТРАДНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

Студентки 2 курсу ММз групи
Галузі знань 02 Культура та мистецтво
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
ШВИДЬ Анастасії Олегівни

Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент
Бурська Олена Петрівна

Національна шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____
(підпис)

Члени комісії _____
(підпис)

_____
(підпис)

м. Вінниця – 2019 рік

ЗМІСТ

ВСТУП …….. 3
РОЗДІЛ 1. НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ В УМОВАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ …… 7

1.1. Теоретичне обґрунтування сутності та змісту поняття «естрадно-виконавська культура» ……..…….. 7
1.2. Вокальна майстерність як основа естрадно-виконавської культури співака ……...…….. 21
1.3. Культура сценічного образу та сценічна поведінка в структурі естрадно-виконавської культури ……...……. 32

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ЕСТРАДНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ……..... 41

2.1. Огляд сучасних методик навчання естрадного вокалу та методичних підходів до формування естрадно-виконавської культури учнів ……..……..……... 41
2.2. Методи роботи в класі естрадного вокалу, зорієнтовані на формування основ естрадно-виконавської культури учнів …….. 55
2.3. Робота над пісенним реперутаром та розробка сценічного образу в контексті завдань формування естрадно-виконавської культури учнів.. 67

ВИСНОВКИ ……. 73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ …… 76
ДОДАТКИ …… 93

ВСТУП

Актуальність дослідження. У наш час інтерес до вокального мистецтва в цілому і бажання навчати співу дітей самого різного віку є надзвичайно високими. Різноманітні вокальні студії та гуртки, школи естетичного профілю пропонують широкий вибір навчальних програм з академічного, естрадного, народного співу. Великими темпами розростається кількість та географія різного рівня вокальних конкурсів, що надають необмежені можливості проявити дитині її здібності та таланти, але й, часто, взяти участь, не зважаючи навіть на їх відсутність. Тому особливо важливим за таких умов є виховання у юних музикантів почуття «культуровідповідності» їхнього виконання, а відтак, повернення мистецької педагогіки до її одвічних цінностей, закладених на засадах високої культури виконавського музичного мистецтва.

Майстерність естрадного співу, естрадно-виконавська культура проявляються у характерних особливостях неповторного творчого стилю співака: індивідуальній тембрації його голосу, манері подачі музичної композиції та її художнього образу, емоційній енергетиці та харизмі виконавця. Маючи багато точок перетину з акторським мистецтвом, сучасне естрадне вокальне виконавство передбачає за своїм змістом складний комплекс художньо-професійних завдань, які виходять за межі суто музичних. У створенні художнього образу поряд із вокально-виконавською культурою суттєву роль відіграють і зовнішній вигляд, і манера поведінки співака, його емоційна культура тощо. Важливими показниками культури естрадного виконання при цьому стають *сценічний образ*, а саме його відповідність художньому змісту музики, та манера сценічної поведінки співака, в якій проявляються, зокрема, його артистичні якості.

У широкому колі мистецтвознавчих та педагогічних досліджень у галузі вокального мистецтва проблематика виконавської культури, шляхів її розвитку є однією з провідних. Так, питанням вокальної виконавської культури присвячені праці В.Антонюк, Л.Арутюнової, Н.Дрожжиної, О.Єрошенко, Л.Дмитрієва, Г.Ройзена, С.Гарелі, Л.Василевської-Скупої, О.Маргатової,

Т.Ткаченко, І.Швець, Ю.Юцевича тощо. Серед сучасних досліджень – дисертаційні роботи Л.Каменецької, У.Линсьсян, Ч.Цзюньцяо, В.Цзяньшу, Г.Цзінхена. Окремі питання сценічної культури співака розглядаються в працях І.Богданова, Р.Валькевич, С.Гмиріної, А.Цилінко, С.Казначеєва, М.Козлова, Л.Красовицького, І.Силантьєвої, Л.Хомутової, О.Алікіної та О.Унежської та ін. Методичні аспекти формування основ вокальної та сценічної культури школярів є предметом дослідження в працях Л.Гавриленко, Я.Кушки, Н.Голубєвої, Н.Гребенюк, Н.Євстігнєєвої, О.Чернової тощо.

У науково-методичній літературі в галузі вокально-естрадного мистецтва та педагогіки отримали всебічне дослідження феномени *сценічної культури* співака (Р.Валькевич, О.Кліпп, О.Маргатова, Г.Стулова, Т.Рябуха, Т.Ткаченко, Цзінхен Ген), *вокально-сценічної майстерності* (В.Жданов), *сценічного іміджу* (В.Горчакова, О.Петренко, В.Шпель), *сценічного образу* (С.Гмиріна, Н.Косінська, Л.Красовицький, Л.Хомутова, А.Цилінко), *виконавського артистизму* та *акторських якостей вокаліста* (М.Аксьонов, О.Алікіна, Н.Ануфрієва, С.Гмиріна, А.Долоза, С.Казначеєв, С.Пронін, Ван Чень), *пластичної культури співака* (Н.Дрожжина, М.Козлов, Л.Красовська) тощо. Дотичними до проблем формування сценічної культури співака є праці з режисури естрадних номерів І.Богданова. Методичні проблеми дитячої вокальної педагогіки в естрадному мистецтві досліджували Л.Гавриленко, Н.Голубєва, Н.Гребенюк, О.Ізюрова, І.Ісаєва, Л.Каменецька, Я.Курганова та ін.

Разом із тим, з огляду на невичерпність проблемного кола культури вокального виконання, її специфіку у вокальному мистецтві естради та практичні потреби сучасної вокальної педагогіки, теоретико-методична розробка ефективних шляхів розвитку естрадно-виконавської культури учнів в умовах початкової мистецької освіти зберігає свою актуальність. На сьогодні потребують науково-теоретичної розробки питання методичного удосконалення процесу формування естрадно-виконавської культури учнів на основі вивчення та уточнення змісту її структурних компонентів.

Практичні потреби сучасної початкової мистецької освіти і недостатня науково-методична розробка проблеми зумовили актуальність теми дослідження: **«Формування основ естрадно-виконавської культури учнів початкових мистецьких навчальних закладів».**

Мета дослідження – розробити і теоретично обґрунтувати методику формування основ естрадно-виконавської культури учнів в умовах початкової спеціалізованої мистецької освіти.

Об'єкт дослідження – процес навчання естрадного співу учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

Предметом дослідження є методика формування основ естрадно-виконавської культури учнів в умовах початкової спеціалізованої мистецької освіти.

Окреслені мета і предмет дослідження зумовили постановку таких основних **завдань**:

- На основі вивчення наукової літератури обґрунтувати сутність та зміст поняття естрадно-виконавської культури.
- Уточнити структуру та зміст структурних компонентів естрадно-виконавської культури співака.
- На підставі аналізу сучасних фортепіанних методик визначити особливості навчання гри на фортепіано у контексті творчого розвитку учнів.
- Розробити та обґрунтувати методику формування основ естрадно-виконавської культури учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

У магістерському дослідженні уточнено зміст поняття та структуру естрадно-виконавської культури співака, обґрунтовано методику формування основ естрадно-виконавської культури учнів на засадах синтезу їх вокальної та сценічної підготовки до концертного виступу. Авторська методика формування основ естрадно-виконавської культури учнів може бути використана в практиці викладання естрадного співу в початкових спеціалізованих навчальних мистецьких закладах.

Апробація результатів дипломної. Матеріали дослідження обговорювалися на Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя» (VII школа методичного досвіду) (м. Вінниця, 2018 р.), звітній науково-практичній конференції молодих учених і студентів «Актуальні проблеми сучасної науки і наукових досліджень» (Вінниця, 2019 р.).

За результатами магістерської роботи опубліковано 2 статті в збірках матеріалів конференцій.

Структура дипломної зумовлена логікою дослідження і складається зі вступу (с.3-6), двох розділів, висновків (с.73-76), додатків (с.94-106), списку використаних джерел (153 позиції). Загалом обсяг роботи складає 106 сторінок.

РОЗДІЛ 1. НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ В УМОВАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

1.1. Теоретичне обґрунтування сутності та змісту поняття «естрадно-виконавська культура»

Культура є накопичення найвищої Благодаті,
найвищої Краси, найвищого Знання.
Микола Реріх

Сутність виконавської культури ґрунтується на розумінні поняття *культура* в цілому. Із розумінням важливості значення цього феномену в житті людини і суспільства Микола Реріх писав: «Серед вузько матеріальних захоплень часто згасає світоч духу і тим самим заглушається саме величне поняття народу – Культура» [96, с.108]. У піднесено-духовному та поетичному баченні митець сформулював надзвичайно проникливі тези щодо змісту поняття культури, які торкаються різних граней і намагаються охопити її всеохоплюючу сутність: «Культура є справжнє просвітлене пізнання. Культура є наукове і натхненне наближення до вирішення проблем людства. Культура є краса у всій її творчій величі. Культура є точне знання поза забобонами і марновірством. Культура є утвердження добра в усій його дієвості. Культура є оспівування мирної праці в її нескінченному вдосконаленні. Культура є переоцінка цінностей для знаходження справжніх скарбів народу. Культура стверджується в серці народу і формує прагнення до творення. Культура сприймає всі відкриття і вдосконалення життя, бо вона живе в усьому мислячому і свідомому. Культура захищає історичну гідність народу» [95, с.212]. Світло Великої Реальності сяє там, де проросло просвітництво Культури… Якщо навіть тварини вклоняються перед звучанням, то наскільки ж потрібне воно серцю людей і в звукові, і в кольорі, і в формі» [97]. Милостивим є дотик крила Культури. У невимовній мірі облагороджується людина, від благословення над колискою до відспівування на виході у «просвітлену

свідомість», доторком Культури [97]. Події довели, на скільки потрібний людині щит культури… Світ через культуру – таким має бути девіз людства [98].

Близьким до реріховського є розуміння сутності і призначення культури академіком Д.Ліхачовим. «Важливо зрозуміти, - писав Д.Ліхачов, - що культура – це не тільки театр, література, естрада. Культура містить і багато такого, що є недосяжним для широких мас, але без чого культура була б немислима. Образно кажучи, культура повинна притягувати до неба <…>. Не спиратися на потреби малокультурних верств, а їх піднімати до вершин культури» [68, с.296]. Вчений зауважував що Культура є значним цілісним явищем, охоплюючи релігію, науку, освіту, моральні норми поведінки людей та держави, і робить людей, які населяють певний географічний простір, з простого населення - народом, нацією. Культура – це те, що значною мірою виправдовує перед Богом існування народу і нації [69].

За Ю.Лотманом, культура як засіб вироблення інформації, є антиентропійним механізмом людства. В статті «Феномен культури» (1976) вчений визначає культуру як «колективний розум», «надіндивідуальний інтелект». У послідовних міркуваннях щодо сутності культури вчений розкриває її комунікативну природу, особливість якої він бачить в механізмі заповнення інформаційних прогалин індивідуальної свідомості. Пояснюючи природний комунікативний механізм культури, Ю.Лотман пише: «Недостатність інформації, що знаходиться в розпорядження мислячої індивідуальності, робить необхідним для неї звернення до такої ж одиниці… Нормальною для людини ситуацією є діяльність в умовах недостатньої інформації. Як би ми не розширювали коло наших знань, потреба в інформації буде розвиватись, випереджуючи темп нашого наукового прогресу. Отже, в міру зростання знання незнання буде не зменшуватись, а зростати, діяльність, стаючи більш ефективною, - не полегшуватись, а ускладнюватись. У таких умовах недостатність інформації компенсується її стереоскопічністю – можливістю отримати зовсім іншу проекцію тієї ж реальності, переведення її на

зовсім іншу мову. Користь партнера по комунікації полягає в тому, що він інакший. Колективна вигода учасників комунікативного акту полягає в тому, щоб розвивати нетотожність тих моделей, у формі яких відображається зовнішній світ в їх свідомості… Щоб бути корисними, учасники комунікації повинні «розмовляти на різних мовах». Таким чином, із розвитком культури її механізм, що робить одну індивідуальність необхідною для іншої, буде працювати в бік збільшення своєрідності кожної з них… Особистісні індивідуальності, зберігаючи свою окремість і самостійність, будуть включатись в більш складну індивідуальність другого порядку – культуру. Очевидно, що та ж сама система відношень, яка з'єднує різні мови (семіотичні структури) у вищі єдності, з'єднує й різні індивідуальності в мисляче ціле. Сукупність цих двох – однотипних по структурі відношень і утворює надіндивідуальний інтелект – Культуру» [71, с.45].

Таким чином, Ю.Лотман дає поняття культури як певного середовища (семіосфери, за аналогією з ноосферою В. Вернадського), у якому відбуваються комунікативні акти взаємного збагачення «інформацією». Людина, як істота, що прагне розвитку, потребує «входження в культуру», в її інформативне поле, щоб увібрати в себе хоча б частину того, що накопичив «колективний розум». З іншого боку, згідно з «механізмом», описаним Ю.Лотманом, зберігатиметься і зростатиме індивідуальна своєрідність творчості особистостей, що наповнюють культуру результатами своєї праці, більш того, індивідуальність кожного з нас в умовах такого «культурного багатоголосся», оскільки того потребує розвиток культури. Ідучи від оберненого, можна заключити, що нівелювання особистісної індивідуальності і неповторності – шлях до занепаду культури, культурної ентропії. Про культуру, як свідому боротьбу зі світовим зрівнюванням, писали в свій час також П.Флоренський і М.Бердяєв.

За висловом Д.Граніна, мистецтво і культура – це завжди дотримання міри. Відомим є твердження Ю.Лотмана, що культура починається із певних *заборон*. У П.Флоренського ключовим смисловим орієнтиром розуміння культури виступає *канон* як «концентрована традиція, концентрований розум людства,

художнє зображення сутності речей, звільнення, а не закріпачення, дарунок від людства художнику» [129, с. 556-557]. С.Зінченко визначає канон як специфічну ціннісну категорію культури, в якій переплітаються завдання і художнього втілення, і змісту творів мистецтва, які безпосередньо залежать від різноманітних складових культури, яка створила той чи інший канон [цит. за 62, с. 106-108.]. Цікавим вважаємо тлумачення канону у Ю.Лотмана. Цікавлячись його інформаційно-семантичним аспектом, дослідник вважав, що канонізований текст організований не за зразком природної мови, а за принципом музичної структури і тому виступає не стільки джерелом інформації, скільки її збудником. Канонічний текст по-новому організовує наявну у суб'єкта інформацію, «перекодовує особистість» [72, с. 20]. В історії культури функціями канону наділені стильові та жанрові системи, які сформувались як сукупність певних художніх принципів та норм і визначають можливість адекватного (у відповідності з певною культурною традицією) прочитання художніх текстів.

Культура, як створена людиною «друга природа» (Г.Гегель), народжується з природних якостей, освіти і виховання і грунтується на наріжних каменях краси і знання (М.Реріх). Як пише В.Суханцева, «культура є простір індивідуалізації мислячої істоти», «істота обтяжена духом, є істота, «обтяжена культурою» [122, с.14-15]. У праці «Культура: метафізика трагедії» В.Суханцева дає досить проникливе визначення феномену культури як «простору індивідуалізації мислячої істоти». Культура, на думку філософа, завжди одинична і унікальна, вона не вписується в простір «масоподібності та колективізму», в її основі завжди покладається дещо одиничне і єдине: «Культура – це живий голос, що прорізує безособові масиви цивілізації, що одухотворює епохи і змушує безликих учасників колективної історії вслуховуватись у шум часу. <…> І за всім цим шумом і гулом взаємно резонуючих пр*о*сторів чується одинокий голос істоти, обтяженої духом. Голос власне Культури» [122, с.14-15].

За висловом Ф.Іскандера, культура – це не кількість прочитаних книжок, а кількість тих, які людина зрозуміла. Зв'язок культури і освіти є очевидним. Щоб стати культуротворчою, культуровідповідною, освіта повинна бути зорієнтована на формування людини творчої, мислячої і вільної духом, прагнучої вдосконалення та реалізації власних творчих ідей. Поряд із цим, функцією освіти є прищеплення особистості історично сформованих культурних цінностей, формування системи світоглядних уявлень, крізь які людина оцінює світ і себе відносно нього. За відомим висловом Оскара Уальда, людиною культури є та, яка в прекрасному може побачити прекрасне. Основою культурогенезу, як в проекції історії, так і окремої особистості, таким чином, виступає Мистецтво.

У контексті нашого дослідження важливим є розгляд естрадно-виконавської культури як окремої складової в системі понять *виконавської культури* загалом, *музичної* та *художньої культури* в їх особистісному ракурсі. Разом із тим, саме поняття естрадно-виконавської культури є інтегративним, об’єднуючи такі його складові, як *культура вокальна, сценічна, артистична* тощо.

Естрадно-виконавська культура як складова художньої культури особистості

У визначенні художньої культури Л.Рапацька підкреслює такі її ознаки, як «здатність розуміти мистецтво і насолоджуватись ним» [93, с.41]. За загальновідомим висловом Ю.Лотмана, звернення до мистецтва і художньої культури в цілому надає людині можливість «говорити з собою на різних мовах, по-різному кодуючи власне «Я», допомагаючи таким чином визначитись із осягненням своєї власної сутності [71].

За О.Єжовою, під художньою культурою особистості розуміють «інтегративне духовне утворення, що містить у собі духовно-цінніснісні культурні орієнтації, художньо-естетичну суб’єктну позицію та діалоговий спосіб комунікації» [39]. Динаміка розвитку особистісної художньої культури – це процес засвоєння людиною культурних норм, цінностей та традицій, «акумульованих» у мистецтві, осягнення специфіки відображення

навколишнього світу в його художніх образах [там саме, с.34]. Структуру художньої культури особистості складають, відповідно, розвинені художня свідомість, художній світогляд, довершений художній смак [144]. В широкому розумінні, як пише Л.Чистюхіна, під розвитком художньої культури особистості розглядають «цілеспрямоване конструювання в людині її естетичного ставлення до дійсності [144, с.59].

Вважається, що художня культура особистості – це певна проекція мистецьких образів на її індивідуальний внутрішній світ, що формує особливий погляд на зміст та характер відповідної художньої діяльності, творчої активності, зокрема у музичному виконавстві. Як окремий різновид індивідуальної художньої культури, *музична культура особистості* є інтегративною за своїм змістом якістю, яка обумовлює художній рівень результатів музичної діяльності особистості. Д.Кабалевський визначав музичну культуру особистості як здатність «сприймати музику як живе, образне мистецтво, народжене життям і неперервно з життям пов’язане, це особливе «почуття музики», що змушує сприймати її емоційно, відрізняючи в ній гарне від поганого, це здатність на слух визначати характер музики і відчувати внутрішній зв'язок між характером музики і характером її виконання, це здатність на слух визначати автора незнайомої музики, якщо вона характерна для цього автора, його творів, з якими учні вже знайомі» [цит. за 1].

Індивідуальна музична культура формується на основі художнього досвіду особистості і обумовлює високий ступінь її музичних потреб. Її показниками Ю.Алієв називав музичний розвиток і музичну освіченість: любов до музики, потребу музичної діяльності, музичну спостережливість; володіння способами музичної діяльності, знаннями, емоційно ціннісним ставленням до мистецтва, розвиток музично-естетичних ідеалів, художнього смаку, вибіркове ставлення до різноманітних музичних явищ [3].

На думку Ю.Алієва, одне з головних завдань у розвитку особистісної музичної культури дитини полягає в тому, щоб «поставити дитину в ті позиції,

без яких неможлива повноцінна музична діяльність, в позиції «слухача»[1] та «виконавця» [3]. У всіх різновидах музичної діяльності, за умови оволодіння необхідними знаннями, уміннями та навичками, формується те, що О.Радинова називає «ядром» поняття «музична культура особистості» - музично-естетична свідомість, яку дослідниця розглядає як естетичне ставлення до музики і виділяє в ній три компоненти: естетичну установку, цікавість до навчання; естетичні емоції, переживання; естетичну оцінку та музичний смак [92].

Здатність розкривати, відтворювати у процесі виконавської інтерпретації зміст музичного твору, доносити його до слухача у художньо досконалій формі визначають як окрему складову музичної культури особистості – *музично-виконавську культуру* [44].

Виконавство в музичному мистецтві, на думку М. Кагана, є повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю автора - композитора. Його відмінності зумовлені проявом особистісних якостей виконавця, специфічними особливостями виконавства як художньо-творчої діяльності, його цінністю як виду мистецтва [50]. Важливою особливістю музичного виконавства є його художньо-інтерпретаційна природа, як **зазначає** Є. Гуренко [30]. В інтерпретації музичного твору Ю.Капустін визначає два сутнісних аспекти: *«актуалізацію»* твору, його «переміщення» в ту епоху, соціальне середовище, до яких належить виконавець, і *індивідуалізацію*, тобто переосмислення твору, яке пов’язане з особистісним ставленням музиканта до того, що виконується. «Слухачу в музиці в першу чергу цікаво відчути особистість творця – як автора, так і виконавця, - пише Ю.Капустін, - і чим багатше вона, тим більш змістовним буде слухацьке сприймання» [цит. за 17, с.217].

У виконанні як художній інтерпретації музики проявляються особистісні якості виконавця, особливості його внутрішнього світу, мислення, світосприйняття, тобто все те, що визначає індивідуальну неповторність його

[1] Відомим є вислів Г. Когана: «В основі будь якої культури лежить культура сприймання. Там, де вона не розвинена чи втрачена, не може бути ніякої культури. Де не вміють читати – не вміють писати, де не вміють слухати – не вміють грати [56, с.214].

виконавської культури. Л.Баренбойм серед якостей, якими повинен володіти виконавець – актор, музикант, а саме - творчою пристрасністю, здатністю яскраво, емоційно сприймати художній твір, зосередженістю, рельєфним уявленням - внутрішнім «баченням» або чуттям, гнучкою уявою, технічною майстерністю, високим інтелектом та ін., називав і спеціальну, пов'язану зі специфікою даного мистецтва, культуру [13].

Згідно з теорією Б.Юсова, який визначав культуру як найвищий спосіб організації елементів буття, виконавська культура є складовою культури духовної і становить «духовноморальну цінність музично-виконавської творчості» [149].

Досліджуючи сучасні музикознавчі підходи до змісту виконавської культури музиканта, Р.Комурджи робить узагальнюючий висновок: «На сучасному етапі виконавська культура розглядається як цілісна комунікативна система, що містить в собі процеси інтерпретації і рецепції, які в свою чергу, породжують проблему розуміння автора та виконавця, виконавця та аудиторії в процесі відтворення музичного тексту [59].

Сутність виконавської культури була досить ретельно висвітлена у дослідженнях з музичної педагогіки. Зокрема, у підручнику з теорії музичної освіти Е.Абдуліна, О.Ніколаєвої (2004) вводиться поняття «виконавська культура учнів», показниками якої називаються: яскраво виражені інтереси, схильності, потреби до конкретного виду виконавської діяльності; володіння необхідними виконавськими знаннями, вміннями та навичками, які сприяють досягненню єдності інтонаційно-образного сприймання, відтворення у відповідності до характеру, стилю та жанру твору; ставлення до виконання як творчого процесу; вміння оцінити якість виконання музики на основі власних уявлень про красу вокального, інструментального звучання, виконавської інтерпретації музики [1, с.94]

Н.Мігунова та І.Кобозева доповнюють ці показники індивідуально-особистісними якостями виконавця, які відіграють у музично-виконавській діяльності основоположну роль: комплекс музично-творчих здібностей, куди

входить художньо-образне мислення, уява, фантазія, музична обдарованість тощо. Виконавську культуру автори трактують як сукупність особистісно-значущих якостей, які проявляються у процесі творчої музичної діяльності і розкривають міру засвоєння індивідом емоційно-образного змісту музичного твору. В її структурі дослідниці виділяють, відповідно, *досвід виконавської діяльності, виконавську компетентність* і *комплекс музично-творчих здібностей* виконавця. При цьому досвід виконавської діяльності передбачає наявність виражених інтересів, схильностей і потреб, мотивів звернення до певного виду виконавської діяльності; уміння оцінювати якість виконання музики на основі власних музично-слухових уявлень про звучання даного конкретного твору; наявність сформованого інтонаційно-слухового запасу, музичних вражень про жанрово-стильове різноманіття музичного мистецтва; здатність до музичного переживання, емоційну культуру виконання. Виконавська компетентність розглядається дослідницями як володіння необхідними виконавськими знаннями, уміннями та навичками, різними способами звуковедення, артикуляції; здатністю до аналізу і самоаналізу виконавської діяльності; слуховому контролю; володінню виконавським репертуаром; здатністю до читання нот з аркуша, артистичними якостями тощо. [77].

За визначенням Л.Файзрахманової, виконавська культура синтезує в собі історико-теоретичні знання та виконавські уміння і навички, в ній проявляється художній смак, інтелектуальна та емоційна вихованість особистості, реалізується її креативний потенціал [128, с.101]. До системи музичних знань, технічної майстерності як складових виконавської культури І.Рахімбаєва також додає досвід публічних виступів [94, с.88]. Р.Шамаєва під виконавською культурою розуміє професійно значущу якість особистості, яка характеризується музично-виконавською спрямованістю (включаючи фактори формування виконавської майстерності: любов до музики і потребу сценічного самовираження) і музично-виконавську активність [145].

Суттєвим для розуміння феномену виконавської культури є її безпосередні зв'язки зі стильовим відчуттям музиканта, що базується на відповідній компетентності. Так В.Іванова робить важливе щодо змісту виконавської культури уточнення: виконавську культуру музиканта складають найкращі риси авторської творчості, обумовленої необхідністю втілення композиторського задуму, передачі закладених у творі ідей та поглядів. Вона є відображенням не тільки манери виконання, але й стилю композитора, його епохи з властивими їй естетичними поглядами, інтересами, потребами, смаками тощо [46, с.180].

Пов'язана із розвитком особистісної культури музиканта, виконавська культура, на думку А.Івахненка, полягає у наявності в нього можливості розуміння смислу музики і втілення його у виконанні музичних творів. При цьому, наголошує А.Івахненко, найважливішою умовою для розвитку виконавської культури виступає ситуація, коли виконавець відкриває перед слухачем власне розуміння твору, інтерпретує його [47, с.259].

Проблема «розуміння» є, як вважає Р.Комурджи, досить важливою у проблематиці виконавської культури. Оскільки одним з її показників є здатність до художньої інтерпретації музичних текстів, рівень виконавської культури залежить від цілого комплексу знань та умінь музиканта, здатності сприймати та аналізувати інформацію, що дозволяє виконувати музичні твори відповідно до їх стильових особливостей та авторського задуму. В решті решт, на своєму найвищому рівні виконавська культура виступає як здатність особистості «свідомо засвоювати, формувати, зберігати, примножувати, актуалізувати, передавати професійно значущі цінності» з метою вдосконалення виконавської діяльності [59].

Вокально-виконавська культура

Ч. Цзюньцяо розглядає вокальну культуру як «здобуту та сприйняту особистістю сукупність професійно значущих компетенцій, які за рахунок власних індивідуально-особистісних якостей і вокально-технологічних

досягнень забезпечують ефективне самовдосконалення і перспективи творчої виконавської діяльності» [140, с.63]

У дослідженні сутності поняття виконавської культури в контексті навчання учнів народному співу А.Шибанова визначає її структуру і зміст як сукупність особистісного, творчого, емоційночуттєвого, технічного та вольового компонентів, що забезпечують готовність до творчої діяльності на основі спеціальних знань, розвинених виконавських умінь та навичок та сформованому високому рівні загальнокультурної компетентності особистості [147]. Основними серед показників розвитку виконавської культури дослідниця називає рівень загальної освіченості особистості, ставлення учня до вокальної творчості, технічну та художню складові майстерності вокаліста.

На основі проведеного аналізу вокально-виконавської практики в освітньому процесі майбутнього педагога-музиканта серед якостей вокально-виконавської культури Н.Нургаянова виділила:

- *музикальність*, яка проявляється у чистоті інтонування та художньому смаку;
- *сукупність вокально-виконавських знань, умінь та навичок*, що сприяють досягненню єдності інтонаційно-образного сприймання, відтворення у виконанні музичного твору у відповідності до його характеру, стильових та жанрових особливостей;
- *креативність* як ставлення до виконання як до творчого процесу, особливе уміння виконавського переживання музики, наповнення твору особистісним змістом;
- *артистизм*, що передбачає образне мислення, спостережливість, уміння володіти своїм тілом, мовленнєву виразність;
- *здатність до рефлексії* як професійне мислення та самосвідомість, уміння оцінити якість власного виконання на основі уявлень про красу співацького звуку, виконавської інтерпретації твору;

• *емпатійність* – вміння у процесі виконання викликати співпереживання слухача, володіння способами вираження емоцій через тембр голосу, динамічні відтінки тощо [80].

Вокально-виконавська культура, як зазначає Т.Смєлкова, інтегрує в собі численні складові професійного співу і є визначальним показником гарного співака і обдарованого музиканта: «Коли ми говоримо про високий рівень вокально-виконавської культури, маємо на увазі і міцну технічну базу, і яскраву виконавську майстерність, і загальне відчуття співмірності всіх музичних елементів і якісних характеристик, об'єднаних в художню цілісність» [114, с.57]. Це й культура співочого звуку, і розуміння музичної стилістики, і знання історії вокального мистецтва і педагогіки, загальна ерудиція в гуманітарній сфері, насамкінець, культура спілкування з публікою [114, с.59].

Досліджуючи проблему формування вокальної культури учнів музичних шкіл, Л.Гавриленко визначає її поняття як «здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання вокально-виконавських навичок: точна вокальна інтонація; атака звука, що відповідає характеру твору; нижньореберно-діафрагмальне співацьке дихання з використанням кантилени, висока співацька позиція; чіткість вимови та виразна артикуляція; точність передачі ритму, темпу, з урахуванням указівок автора твору; вільне та природне звукоутворення; правильне фразування; емоційність та музикальність виконання; тембральне забарвлення звука; відчуття стилю виконуваного твору та художньо-виконавська культура» [цит. за 116].

О.Маргатова визначає виконавську культуру естрадного співака як найвищу форму його професійної діяльності та інтегративну особистісну якість, яку складають володіння вокальною технікою, хореографією, акторською майстерністю як різними видами сценічного втілення образа твору, що виконується; знання вокальної музики і сталевих особливостей різних напрямів в естрадному вокальному мистецтві, вміння аналізувати художній рівень музики і оцінювати якість виконання; потребу постійного самовдосконалення у вокально-технічній та художньо-виконавській

майстерності; художній смак, який проявляється у виборі високохудожнього репертуару, творчій інтерпретації і сценічному втіленні художнього образу виконуваних творів; ступінь емоційного та інтелектуального розвитку особистості співака; вільне спілкування з аудиторією тощо [75, с.106].

*Безпо*середнім показником виконавської культури співака є характер його поведінки на концертній естраді під час виступу – *сценічна поведінка*. Лі Даньс вважає концертний виступ однією з основних форм удосконалення виконавської культури, яка передбачає «мобілізацію зусиль виконавця використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок» [65]. Окрім того, як зазначає науковець, концертний виступ акумулює в собі виконавську надійність – якість музиканта-виконавця безпомилково, стійко та необхідно-точно виконувати музичний твір. Важливим є зауваження Лі Даньс щодо ролі естетичної свідомості у структурі виконавської культури, а саме естетичних інтересів, потреб, смаків, здібностей, ціннісних орієнтацій, світогляду тощо. Естетична свідомість, як стверджує Лі Даньс, відіграє винятково важливу роль у виконавському акті, проникаючи в художньо-образну концепцію твору та спрямовуючи налаштування виконавських (або сценічних – *А.Ш.*) рухів [65].

Грунтуючись на художньо-естетичній, музичній, загальній виконавській культурі, *естрадно-виконавська культура* співака є відображенням його особистісних та професійно значущих для вокального виконавства якостей у їх індивідуально неповторному переломленні. Маючи багато точок перетину з акторським мистецтвом, естрадне вокальне виконавство за змістом передбачає складний комплекс художньо-професійних завдань, які виходять за межі суто музичних. Майстерність естрадного співака проявляється не тільки у його вокальній культурі. У створенні художнього образу суттєву роль відіграють і зовнішній вигляд, і манера поведінки співака, його емоційна культура тощо.

Таким чином, естрадно-виконавська культура – це складний, інтегративний феномен, показниками якого є: *вокальна культура*, основу якої становить глибина розуміння і витонченість відчуття художньо відповідного

виконання; *культура сценічної поведінки*, що грунтується, з одного боку, на досвіді концертної діяльності, сформованих уявленнях про норми та особливості високохудожнього виступу на естраді, з іншого – на артистизмі та емоційній культурі виконавця. Сутнісною складовою в структурі естрадно-виконавської культури є також *культура сценічного образу* співака (як мети і результату виконавського процесу), яка системно доповнює структурну модель досліджуваного феномену (див. Рис.1.1).

Структурно-змістова модель естрадно-виконавської культури

Рис. 1.1.

1.2. Вокальна майстерність як основа естрадно-виконавської культури співака

Естрадно-виконавську культуру співака визначає, в першу чергу, рівень його вокальної майстерності, обумовлений, з одного боку, загальновиконавськими вокальними уміннями, з іншого – володінням специфічними прийомами співу, характерними для того чи іншого вокально-естрадного стилю.

У дослідженні сутності і специфіки вокальної майстерності естрадного виконавця важливими є праці Н.Дрожжиної, О. Кліппа, В. Ємельянова, К. Лінклейтера, С. Ріггса, Г.Стулової та ін. Жанрово-стильові особливості естрадного вокального мистецтва висвітлюються У. Саржентом, Р. Паулсом, В. Семеновим, М. Львовим, В. Тімохіним, Г. Гараняном, А. Симоненко та ін. Історія розвитку української пісенної естради досліджувалась в працях М.Мозгового, Т.Рябухи, В.Тормахової.

Особливості української пісенної естради історично склались на традиціях фольклорної і професійної музичної культури України. Як стверджує Т.Рябуха, упродовж свого розвитку, особливо з періоду «другого народження» у 70-і роки минулого століття, українська естрадна пісня «набула свого неповторного стилістичного «обличчя», асимілювала найкращі традиції зарубіжної музики в галузі неакадемічного музикування, по-особливому втілила фольклорні та «третьопластові» (побутові – *А.Ш.*) традиції нашого народу, різних регіонів України з їх оригінальною пісенно-танцювальною музикою» [103, с.15].

Важливими з кута зору специфіки вокальної естрадної майстерності є виділені Т.Рябухою сталі ознаки української естрадної пісні: акцент на кантиленності, перевага мелодизму над метро-ритмікою, яскравість і доступність інтонаційних формул [103, с.15]. Національна українська співацька традиція, як пишуть дослідники, зумовлена цілим рядом чинників, зокрема, фонетичним складом мовлення, нашою ментальністю, етнопсихологічними особливостями тощо. Історично сформованою нормою співу в Україні стала співацька манера, якій властиві «природна невимушеність роботи голосового

апарату, дикція та артикуляція, відмінний слуховий контроль і, головне, українська кантилена, яка дає підстави називати Україну «північною співацькою Італією» [37, с. 18]. Враховуючи це, І.Швець заключає: естрадна манера співу має формуватись на основі базової класичної вокальної підготовки у поєднанні зі специфічними навичками звукоутворення та виконавськими прийомами, характерними для естрадного співу, а саме: грудночеревного дихання, високої позиції звучання голосу, що «забезпечує характерні для всіх голосів норми коливань нижньої та верхньої формант, змішування головного та грудного резонування з переважною участю кожного з них для різної висоти звуків, вільне положення гортані, звільнення м'язів надставної труби (губи, щоки, язик тощо) від надмірного напруження» [146]. Тобто, як наголошує І.Швець, важливим аспектом методики викладання естрадного співу є співвідношення технології класичної та власне естрадної манер виконання.

Естрадно-виконавська вокальна майстерність, в основі своїй, побудована на загальних принципах вокальної техніки та резонансній теорії мистецтва співу, як відзначає О.Цехмістро. Дослідниця зауважує, що незважаючи на жанр вокально-виконавського мистецтва, вокальне звукоутворення полягає в правильному виборі імпедансу (оптимальне співвідношення тиску повітря, яке діє на голосові зв’язки під час співу) та стабілізації гортані при співі. При естрадній техніці співу, як техніці слабкого імпедансу, гортань стабілізується у нейтральному положенні [135, с.135].

Важливою особливістю естрадного вокалу є *спів у мовленнєвій позиції*. Така манера співу, як стверджує О.Кліпп, відрізняється невимушеним звуковидобуванням і супроводжується відчуттям легкості та комфорту, вона є визначальною для оптимального режиму фонації у естрадних співаків. Спів у мовленнєвій позиції, як зауважує О.Цехмістро, не тотожний мовленню, щоб створити враження легкої фонації необхідна досконала робота голосового апарату, зокрема дихання як основи співу, якому належить головна роль у створенні ілюзії легкості та невимушеності процесу фонації [135, с.135].

Описуючи умови вільної роботи голосового апарату співака, Л.Дмітрієв визначає принципи правильного вокального дихання: спокійний, помірний за кількістю глибокий вдих, невелика затримка перед початком звуку, плавна подача дихання та вміння його розподіляти тощо [135, с.134].

Про спільність фізіологічних механізмів звукоутворення для всіх жанрових напрямів у вокальному мистецтві говорить і Г.Стулова. Дослідниця зазначає, що це стосується природної координації в роботі всіх систем голосоутворюючого комплексу: енергетичного (дихання), генераторного (гортань), резонаторного (артикуляційний апарат) і нервового апарату, що забезпечує зв'язок мозку з руховою периферією. Серед *загальних вокальних навичок*, які лежать в основі майстерності як естрадного, так і академічного співу, Г.Стулова називає володіння:

- співочим диханням, особливо співом на специфічному «утриманому» диханні;
- широким звуковисотним діапазоном, який у професійного співака має сягати до двох октав;
- різними видами атаки звука;
- довільним керуванням голосовими регістрами;
- стабілізацією положення гортані у співі, незалежно від типу голосного, висоти і динаміки звуку;
- різними видами нюансування;
- плавністю звуковедення;
- кантиленою, що залежить від швидкості перехідних процесів при зміні складів і висоти тона;
- чіткістю дикції;
- довільним керуванням озвученості резонаторів;
- емоційною виразністю виконання у відповідності до змісту художнього образу твору та ін. [121, с.124-125].

Спільними для усіх видів співу є особливості співацького дихання. Аналізуючи професійне дихання оперних співаків, В.Юшманов описує

феномен так званого *«парадоксального дихання»*, відкритого на початку 30-х років минулого століття Л.Работновим. Як відомо, спів відбувається в момент видиху повітря, яке має природно призводити до зменшення об'єму легенів, спаданню грудної клітини і підняттю куполу діафрагми. Натомість, у майстрів, навіть при тривалому співочому видиху, грудна клітина не спадає. Вона продовжує залишатись упродовж усього співу в стані співочого вдиху. «На відміну від співаючих «на видиху» ненавчених співаків, - пише В.Юшманов, - досвідчені співаки співають на так званому «утриманому» диханні, причому під час співу у них дійсно з'являється і зберігається ясне відчуття (враження) продовженого видиху» [152, с.72]. Численні висловлювання співаків, як зазначає В.Юшманов, свідчать про те, що при співі регулюються не потоки повітря, що видихається, а *енергетичні потоки* опору видиху, а рівність і свобода звучання стає результатом знаходження стійкого динамічного співвідношення між створюваним ними опором диханню і самим диханням. Важливою при цьому є здатність контролювати і корегувати витрати повітря і оптимально використовувати енергетичні та резонаторні можливості голосового «інструменту». Природно, що усвідомлені потоки, які створюють враження тривалого вдиху, сприймаються співаками як саме дихання. Тому досвідчені майстри співу говорять не по контроль видиху, а про збереження «проточності дихання» і необхідність «постійного притоку повітря в грудну клітку [152, с.73].

Відмінності у співі естрадних співаків, як зазначає Г.Стулова, проявляються, зокрема, у характері відкриття роту – переважно горизонтального, як при посмішці. «Звукообраз тембрового звучання» (Г.Стулова) при цьому визначається вирівняністю звучання за типом фонічної вимови голосних [і] - [е], тоді як в академічному співі – за зразком голосних [у] - [о]. На основі узагальнення співацького досвіду О.Кліпп робить висновок про те, що, не дивлячись на різноманіття напрямів вокального естрадного мистецтва та їх специфіку з кута зору репертуару, способу звукоутворення і використання різноманітних звукових ефектів, більшість естрадних співаків як

техніку співу використовують *співу мовленнєвій позиції,* при якому голосовий апарат співака функціонує при співі з таким же ступенем свободи, як і в процесі спокійного мовлення, незалежно від умов фонації, з природністю звукоутворення, ясністю дикції, які супроводжуються відчуттям комфортності і зручності [55].

Естрадний спів відрізняється від академічного й особливостями атаки звуку. Так, Т.Самая пише про використання в естрадному вокалі, поряд із м'якою та твердою, *придихової атаки*, яка є основою сучасного вокального прийому «субтон» [104, с.135]. І.Ульєва вказує на різницю якості вокального звуку при різних видах атаки: «При твердій атаці співак співає сконцентровано в силовій манері. При м'якій атаці – розслаблено, м'яко, ніжно, іноді навіть плаксиво» [127, с. 5].

Техніка естрадного вокалу відрізняється від академічної своїми особливими прийомами, такими як спів на придиху, рецитація у мовному регістрі, лемент (крик), шепіт, підкреслено ритмізоване дихання, які практично відсутні в академічному співі (І.Швець). Специфічними прийомами інтонування в естрадному співі О.Чернова називає: *слайд* (плавний перехід з ноти на ноту), *бендінг* («під'їзд» до ноти), *glissando* (як голосове «ковзання» по нотам), *вібрато* (інтонаційне розкачування звука з певною пульсацією), спів так званих «блюзових» нот тощо. Художньо важливе значення в естрадній манері має також особливе виконання мелізмів – трелей, форшлагів, мордентів, групетто - техніка, яка, як відомо, прийшла у вокально-естрадне мистецтво зі стилю *соул.* До голосових нюансів цього стилю належать також пасажі *running* – розспівування в проміжках між довгими нотами або на паузах, які надають більшої емоційної виразності вираженню закладеної в пісні думки. Прийом running властивий виконавському стилю Стіві Уандера (*Stevie Wonder*), Ети Джеймс (*Etta James*), Іоланди Адамс (*Yolanda Adams*), гра тембрів – *«компресований голос»* (прийом, що допомагає прикрити завдяки стисканню або компресії різкий звук на середніх та високих нотах, коли вони мають бути більш ніжними і таємничими), *субтон* (м'який, приглушений спів з придихом,

ніби впівголоса або пошепки, що використовується для вираження певних емоцій – болю, хвилювання, суму тощо) [143].

Серед специфічних засобів звуковидобування в естрадно-джазовій манері співу А. Арутюнова називає також *гроул* (з англ. - *Growling)* або *флаттер* (гортанний спів, «ричання»), *розщеплення* (додавання до чистого звуку певної долі іншого звуку, часто немузикального характеру), *фальцет* (спів без «опори», що дозволяє розширювати діапазон в бік високих нот), обертонів спів («горловий спів», як його ще називають), *штробас* (з нім. *Strohbass* - «солом'яний бас», специфічний прийом співу дуже низьких нот, тип фонації, при якому голосові зв'язки вібрують, але зовсім при цьому не напружуються), *йодль* (відомий як «тірольський спів» з різким переходом з «опорного» співу на фальцет), філіровка звука (плавна зміна динаміки звучання) тощо [12, с.97].

Поряд із «криковим співом», як екстатичною вокальною манерою, в естрадному виконавстві широко використовують спів в дусі *крунінга* – тихого, інтимного, розрахованого на підсилюючу звукову апаратуру. Як пише Г.Стулова, особливістю біомеханізму звукоутворення при «криковому співі», на відміну від крунінгу, є завищене (відносно нейтрального) положення гортані. З кута зору акустичного ефекту, така манера характеризується як спів «відкритим звуком» [121, с.124]. Така відкрита манера подачі звука, характерна для естрадного вокалу, зближує його, як відзначає Г.Стулова, із народним вокалом.

Вокальні ефекти - розщеплення (*distortion*), хрип (*rattle*), гарчання (*growl*), вокальний злам(*vocal break*), субтон (*air added to the voice*), вереск/крик (*screams*), клацання і скрип (*hoarse attacks and creak*), вібрато (*vibrato*), техніка орнаментики (*ornamentation technique*) - К.Садолін відносить до шумових звуків, що не відносяться до мелодії або тексту, але до голосових засобів виразності, характерних для індивідуальної манери самого виконавця. Зосереджуючись загалом на експресії та динаміці звукоформування, дослідниця відзначає, що голосові ефекти у кожного співака завжди будуть

індивідуальними, з огляду на фізіологічні особливості голосового апарату, фізичну підготовку співака, його енергетику і темперамент [104, с.161].

Суттєвим для естрадного співака, як зазначає Г.Стулова, є також володіння особливою ритмічною технікою, що ґрунтується на синкопованій основі музичного матеріалу: «У відповідності з такою ритмічною структурою мелодії метричні одиниці діляться не на рівні і не на тріольні долі, а на дещо середнє між цими двома полюсами. При цьому величина співвідношення метричних одиниць не задається, а залежить від теми композиції і характеру імпровізації» [с.124].

Т.Самая серед характерних відмінностей естрадного співу, у порівнянні з академічним, виділяє його ритмічні особливості, які проявляються у феномені *«драйву»*. Останній дослідниця визначає як «невід'ємну складову формування естетичного стилю, яка є витонченою передачею/сприйняттям нашими органами почуттів музично-часового компоненту на ментальному рівні» [121]. Драйв створюється через метроритмичні сполучення, як пише Т.Самая, і є «найвитонченішою синкопованою ритмікою, поліхронними, симультанними ритмами» [106]. Це «елемент» емоційного стану виконавця, «метро-ритмічна «гра» між статичними і динамічними часовими потоками, які конфліктують між собою, доповнюючи чуттєві контрасти, без чого неможливий прояв будь-якого емоційного підйому» [104, с.131]. Він належить до імпровізаційної складової виконання, впливаючи на загальні динамічні характеристики звучання.

У виконавській майстерності співака основним засобом виразності вважається тембр його голосу як особлива якість звучання, що має надзвичайно виразні і різнопланові можливості. Створення художнього образу безпосередньо залежить від уміння співака добиватись правильного природного звуку голосу, багатства його інтонацій. Тембральні особливості звучання естрадного голосу, його «індивідуальна тембрація» (Т.Самая) цілісно відображаються в понятті *саунду*. Він є, як зазначає Т.Самая, своєрідним «маркером», що «дистанціює» академічного та естрадного співака. Сучасний естрадний вокальний саунд, на думку дослідниці, є синтезом найкращих

досягнень національної та західної співацьких культур, сучасних технічних можливостей, зокрема, звукопідсилювальної та освітлювальної апаратури. Він визначає готовність співака до концертно-студійної діяльності, вміння працювати з технічним звуковим обладнанням, вміло застосувати його для досягнення естетичної привабливості звучання голосу [104, с.140]. Вокальний саунд, таким чином, трактується Т.Самая як індивідуальний просторово-звуковий образ, що забезпечує співаку «творчу перспективу». Естетика саунду естрадного співака забезпечується його креативністю, компетентністю в галузі музичної електроніки, акустики, досвіді контролю та діагностики звучання, володінням колористичними звуковими ефектами тощо [с.5].

Відповідно до того чи іншого саунду може формуватись окрема композиція, альбом і навіть, як стверджує О.Савицька, цілий напрям у вокальному естрадному мистецтві. За О.Савицькою, саунд «матеріально втілює “енергетичну” сутність, емоційний настрій, внутрішній творчий нерв виконавців», їх світосприйняття, що виражається в «характері звукоутворення, манері “подачі”, у тому звуковому “повідомленні”, яке музикант посилає своїй аудиторії» [цит. за 104, с.140]. У саунді немає загальноприйнятого «звукового ідеалу», на який прийнято орієнтуватися або сприймати як еталонний вокальний звук. Саунд поєднує всі професійні якості вокаліста, які, окрім власне вокалу, передбачають вміння користуватися звукопідсилювальною апаратурою, орієнтування в будь-яких акустичних умовах залу тощо.

Тембрацію співу формує спектр гармонічних обертонів, характерних для того чи іншого голосу. В цьому полягає різниця вокального звукоутворення від мовленнєвого, Характер тембрального забарвлення, як справедливо зауважує Т.Самая, змінюється на основі використання відповідних резонаторів – *головного*, *міксту* і *грудного*, та відповідних дій м’язів голосової і артикуляторної моторики – шумових і голосових ефектів [104, с.159]. Застосування голосових резонаторів у естрадного співака має свою специфіку. Дослідниця пише: «Вже на постановочному етапі для естрадного співака визначаються три резонаторні області: грудний, мікст (середній), головний. В

естрадному вокалі голосові резонатори використовуються більше не для збільшення гучності звучання, як у академічних виконавців (в естраді ця функція покладена на звукопідсилювальну апаратуру), а для насичення якості голосової палітри (саунду), оформлення колористикою тембральних барв та відповідних прийомів. Так, добре розвинений грудний резонатор насичує звук густотою, забезпечує «щільність тону», гармонійну стійкість тембрації виконавця. Головна резонація надає голосу інтонаційної легкості, «польотність» звуку, гнучкість та витонченість. У міксті голос співака плавно поєднується в монолітну рівну тембрацію, що залишає голосову подачу «попереду» («мовленнєва позиція»), надаючи вокальному звуку природності» [104, с.160].

Таким чином, відмінності академічного та естрадного співу полягають не тільки в естетичних характеристиках голосу, але й особливостях звукоутворення. Зокрема, нові засоби виразності, що з'явились в естрадній вокальній музиці, зумовили перегляд поглядів щодо кількості голосових регістрів. Так, до регістрів традиційної вокальної школи (нижній, середній та верхній) додаються, як пише Т.Самая, ще два – *суб-регістр* (звукові ефекти «*growl*», «*rattle*», «*creak*») і *флейтовий регістр* (звукові ефекти «вокальні флажолети», «*scream*») [104, с.162].

Суто естетичний підхід до вокального саунду дозволив датській дослідниці К.Садолін (*C.Sadolin*) виділити чотири режиму «вокально-динамічної естетики» (Т.Самая): нейтральний (*Neutral*), стриманий (*Curbing*), інтенсивний (*Overdrive*), ударний (*Belting*), які відрізняються між собою кількістю «металу» в голосі [104, с.163].

Провідною відмінністю естрадно-вокального виконання є застосування технічних засобів, що підсилюють голос: мікрофон, динаміки, електронна обробка голосу тощо (О.Кліпп). Як стверджує І.Стулов, «сучасні концертні реалії естрадних співаків передбачають роботу з досить потужними акустичними системами», що ставить перед співаками ряд нових, у порівнянні

з традиційною вокальною школою, завдань у використанні вокальної техніки, особливо стосовно техніки співацького дихання [119, с.105].

Звук голосу, що проходить через мікрофон, є фактично певним сигналом, звуковим джерелом, що діє на коливання мембрани мікрофону, а не кінцевий результат, як це є в академічному співі. «Оскільки якість зовнішнього резонансу регулюється штучними параметрами використовуваних технічних засобів, - пише Н.Дрожжина, - то, вочевидь, голос естрадного співака повинен мати максимум обертонів вже на виході з голосового апарату» [33, с. 57].

Важливими умовами технології співу з мікрофоном є стабільність подачі «сигналу», врахування зміни акустичних властивостей співочого звуку залежно від відстані між його джерелом і мікрофоном. Останнє впливає не тільки на зміни гучності, але й частотних характеристик звуку: якщо на виході потрібний насичений низькими частотами теплий та об'ємний звук – мікрофон має бути піднесений ближче до губ, при віддаленні мікрофону звук стає більш пласким, з меншою кількістю «низів» [119].

Стосовно технології регулювання гучності і якості звуку при співі з мікрофоном Т.Самая зазначає, що вокальні мікрофони, на відміну від мовних, розробляються саме урахуванням їх близької відстані використання. Близька відстань до мікрофону забезпечує повну передачу тембрального спектру голосу вокаліста. Роль звукової апаратури полягає у регулюванні звуку відповідно до акустичних особливостей залу, збагаченні і синтезуванні його. Але при близькій відстані до мікрофону слід враховувати можливість виникнення «дратівливих сибілянтів (свистячих, від лат. *sibilo* – свищу) на звуки «с», «з» та інших передньоязикових щілинних фрикативних приголосних («ш», «ф»), що найбільш яскраво виявляються при роботі з мікрофоном через недосконалу фонетичну та артикуляційну базу. Оскільки мікрофон – чутливий прилад, який уловлює будь-які побічні звуки, не слід допускати сопіння, поппінгу (англ. *popping* – шумові поштовхи глухих приголосних, запльовування) та інших небажаних фонаці» [104, с.144].

За умови співу з мікрофоном немає сенсу співати голосно, зауважує І.Стулов, оскільки гучність так чи так прийдеться компенсувати або віддаленням мікрофона від співака, або зменшенням чутливості лінії, що негативно позначиться на якісних характеристиках звуку: «Занадто дзвінкий голос, пропущений через звукопідсилювальний тракт, звучить на виході різко і неприємно» [119]. У випадку дуже тихого співу виникає необхідність підсилення голосу через збільшення чутливості мікрофону, а це може призвести до проходження через мікрофон вокаліста сторонніх звуків, шумів. Враховуючи такі особливості співу за допомогою зукопідсилюючої апаратури, І.Стулов приходить до методично важливого висновку: «Ідеальним в сучасних умовах роботи зі звукопідсиленням є голос, що володіє м'якістю, гнучкістю, рівністю і стабільністю по всьому діапазону, при цьому не розвиваючий особливо сильної звучності. Тут не важко прослідкувати *аналогію зі співацькими завданнями та ідеалами часів bel canto і ранньої італійської опери* (виділення наше – *А.Ш.*) [119].

Таким чином, естрадно-виконавську культуру співака визначає його вокальна майстерність, а саме: володіння правильною вокальною технікою на загальних засадах для всіх виді співу, специфічними прийомами співу та голосовими ефектами, характерними для того чи іншого вокально-естрадного стилю, широким звуковисотним діапазоном та індивідуально неповторними тембральними особливостями. Важливими для культури вокально-естрадної майстерності є спів у мовленнєвій позиції, використання «утриманого дихання», довільне керування озвученості резонаторів, рівне та стабільне володіння голосом у різних висотних регістрах, витончене відчуття метроритму музики різних естрадних жанрів та стилів тощо.

Естрадно-виконавська культура проявляється і в характерних особливостях неповторного творчого стилю співака, який складають індивідуальна тембрація його голосу, манера подачі музичної композиції та її художнього образу, емоційна енергетика та творча харизма виконавця. Важливими показниками культури естрадного виконання при цьому стають

сценічний образ, а саме його відповідність художньому змісту музики, та манера *сценічної поведінки* співака, в якій проявляються, зокрема, його артистичні якості.

1.3. Культура сценічного образу та сценічна поведінка в структурі естрадно-виконавської культури

Поряд із майстерністю вокальної техніки у культурі естрадного виконання в умовах концертного виступу важливу роль відіграють обрані співаком сценічні засоби виразності. Сценічна культура естрадного виконавця визначається багатьма чинниками. Естрадний спів є одним із тих жанрових напрямів естрадного мистецтва, які базуються на синтезі мистецтв, зокрема, акторській майстерності, вокалі і сценічному мовленні, засоби виразності яких допомагають розкрити художній образ пісні. Відповідно до обраних сценічних засобів втілення художнього образу твору, його змісту та стилю буде проявлятись й виконавська культура співака.

Окреслюючи традиції і специфіку функціонування естрадної пісні в культурі «шоу»-бізнесу Т.Рябуха виокремлює, серед інших суттєвих моментів, її сценічну репрезентативність, яка розвивалась у вокальному мистецтві естради від «концертного показу до «пісенного театру» і відповідної аудіо- та відеопродукції» [103].

У численних дослідженнях мистецтва вокальної естради феномен сценічної культури визначається як синтез вокальної майстерності, драматичної акторської гри і танцю [75, с.105]. При побудові методики навчання естрадному співу О.Кліпп наголошує на необхідності врахування відчуття повної свободи на сцені; поєднання співу з танцювальними рухами; «видовищності за рахунок світлових ефектів, димових завіс, фонтанів, незвичних і навіть іноді екстравагантних туалетів; масових танцювальних сцен, що створюють фон для соліста» тощо [55].

Серед основних виконавських особливостей вокального естрадного жанру Г.Стулова виділяє: сольний спів у поєднанні із супроводом музикантів-

інструменталістів та танцювальної групи; видовищність сценічної дії; ексцентричність поведінки виконавців на сцені; драматичну завершеність; оригінальність і неповторність; синтез виразових засобів (спів, танцювальні рухи з малими амплітудами, театралізація виконання, світлові ефекти тощо, які формують «особливу манеру подачі музичного матеріалу» [121, с.126]. Важливими завданнями дослідниця вважає розвиток акторських здібностей виконавця, які допоможуть йому повною мірою реалізувати творчі задуми; оволодіння специфікою естрадного жанру; формування власного неповторного іміджу артиста, в якому він буде мати можливість виявити індивідуальні особистісні якості.

В.Шепель та В.Горчакова подають ряд рекомендацій щодо формування індивідуального іміджу естрадного співака, а саме: виявлення та співвіднесення індивідуальних, особистісних і професійних характеристик виконавця з уявними особистісними характеристиками художнього персонажу твору; особистісний настрой, вмотивованість артиста на створення образу персонажа твору; «фейсбілдінг» - «створення» обличчя (міміка, макіяж, грим, зачіска), відповідного задуманому образу; кінестетика і жести як пластична «мова» тілесних рухів у створенні цілісного образа; дизайн одягу, орієнтація стильових рішень у виборі концертного костюму на особливості жанру та змісту твору тощо [85].

Сценічний імідж – це й вміння у спілкуванні з аудиторією «зачарування звуком» (В.Шепель) через красу голосу і майстерність співу поєднувати із «зачаруванням словом» - культурою спілкування, його манерою, умінням донести основну думку, смисл твору. Це енергетика та харизматичність виконавця як здатність утримувати увагу публіки упродовж виступу, «допомогти слухачу «прожити долю» персонажа твору» [85].

Специфіка естрадної драматургії передбачає глибоке переживання співаком процесів “життя людського духу”, - пише Т.Ткаченко, - тому у процесі виконання (а в жанрі естрадної пісні це досить невеликий проміжок часу) мають бути відтворені всі найвитонченіші відтінки людських емоцій.

Концентрація творчих зусиль для втілення художнього образу при цьому є максимальною. Співак на концертній естраді має впливати на зал, налагоджувати пряме спілкування з аудиторією, він є наче «співбесідником, здатним примусити себе слухати, підпорядковувати собі глядачів під час виступу» [125].

Сценічний образ є певним засобом передачі слухачу чуттєвого досвіду артиста і створюється для найбільш повного розкриття «художньої дійсності твору» (А.Цилінко, Л.Красовицький). Він є естетичною категорією, в якій, з кута зору культури, «перетинаються поняття об'єктивне і суб'єктивне, інтелектуальне та емоційне, дійсність і уява, соціальне та особистісне, повторюване і неповторне, пізнавальне і ціннісне» [136]. Як категорія естетична, він є, в широкому розумінні, специфічною формою відображення дійсності за допомогою мистецьких сценічних засобів, у вузькому розумінні – це «конкретний зміст картини життя або характеру персонажу, відтворені драматургом, режисером, акторами або митцем», - пишуть А.Цилінко і Л.Красовицький []. Створення сценічного образу є головною метою акторської частини роботи над музичною композицією. Усі елементи внутрішньої і зовнішньої характеристики образу безпосередньо підкорюються художньому задуму, відображаючи цілісність твору [136].

Як пише С.Гмиріна, створення яскравого сценічного образу пов'язане з «надзвичайною достовірністю виконання», увагою виконавця до власного внутрішнього стану, використанням засобів невербальної комунікації (зовнішній вигляд співака – сценічний костюм, зачіска, аксесуари; рух по сцені – специфічна хода і постава, міміка, жести, уклін тощо) [23]. Поряд з інтерпретаційними завданнями в реалізації творчого задуму композитора і автора поетичного тексту виконавець створює також «модель сценічного образу». С.Гмиріна виділяє ряд факторів, важливих для процесу створення моделі сценічного образу, серед яких: індивідуальні психологічні особливості виконавця, його темперамент, експресивність та емоційність, творчу уяву і фантазію; інтуїцію, здатність до сугестивного впливу; комунікативність,

емпатійність, артистичність як особистісні якості співака тощо [23]. У реалізації моделі сценічного образу в умовах концертного виступу дослідниця приділяє велику увагу феномену акторського перевтілення, звертаючись до авторитетного вислову К.Станіславського: «Оскільки кожен артист має створювати на сцені образ, а не просто показувати себе самого глядачеві, то перевтілення і характерність стають необхідними всім нам. Іншими словами, усі без винятку артисти – творці образів – повинні перевтілюватися й бути характерними» [цит. за 22]. Тому, заключає С.Гмиріна, сценічний образ співака – це є «новий живий характер», який народжується в результаті «озвучення» вокального твору й одночасного акторського втілення особистісних якостей персонажа. Новий живий характер персонажа твору є результатом акторського перевтілення артиста, а сам процес створення сценічного образу здійснюється за формулою «стати іншим, залишаючись самим собою», дотримання якої призводить до перевтілення [23].

У дослідженні феномену вокально-виконавського артистизму студентів музично-педагогічних ВНЗ Ван Чень спирається на визначення Ю.Цагареллі. Автор відомої праці з психології музичної діяльності розглядає артистизм як «здатність впливати на слухачів засобами талановитого вираження внутрішнього змісту художнього образу на засадах сценічного перевтілення», «спроможність музиканта діяти за логікою змісту музичного образу, змінювати стан емоційної напруги, відтворювати динаміку змін емоційних переживань засобами музично-виконавської виразності» [цит. за 142, с.68]. Умови концертного виступу співака, на відміну, зокрема, від музиканта-інструменталіста, передбачають особливі вимоги до його артистизму, наголошує Ван Чень. Оскільки співак вступає у безпосередній візуальний контакт з публікою, він справляє художнє враження не тільки завдяки вокальному виконанню, але й зовнішнім засобам: костюму, виходу на сцену, співочо-сценічній поставі, характеру жестикуляції, міміки, поглядів тощо. Відтак, заключає Ван Чень, співак має досконало володіти як «музично-виражальним артистизмом» (через експресію та художні якості звукового

образу), так і «артистизмом зовнішньо-театралізованого типу», досягати «цілісності художнього враження за рахунок природного злиття вокально-інтонаційного вираження динаміки розгортання художньо-образного змісту твору та майстерності його сценічно-драматичного втілення» [142, с.68].

Як справедливо відзначає О.Ізюрова, для вокального мистецтва естради надзвичайно важливим є зовнішнє оформлення концертного номера, спрямування усіх сценічних засобів на створення цілісного, синтетичного образу, тобто поєднання вокального виконання, танцювальних рухів і акторського втілення образного строя і змісту пісень засобами міміки і пластики, оформлення номера яскравими, барвистими костюмами» [48, с.186]. У характері пластичного оформлення пісенної композиції проявляється *культура сценічної поведінки* співака. Жести і рухи співака є, більшістю, проявом його природної манери поведінки, і лише в другу чергу – продуманості з кута зору їх художньої доцільності. Вони виражають ставлення артиста, що перебуває «в образі», до аудиторії та того, що відбувається на сцені.

У дослідженні особливостей формування сценічної культури студентів засобами естрадного співу Цзінхен Ген наголошує на необхідності розвитку у співаків сценічної техніки, оволодіння комплексом засобів сценічної виразності, таких як рух, жест, міміка, мізансцена. Науковець спрається на відомий вислів Франческо Ламперті, який пропонував не робити рухів, якщо вони неприродні, і не забувати, що драматичне красномовство полягає в русі та виразі очей. Коли очі правильно передають внутрішні відчуття, то й рухи тіла відповідатимуть виразності співу [138]. «Не кожен виконавець з високою технічною підготовкою може показати гарний результат виконавського уміння, якщо не володіє мистецтвом рухів», - пише Цзінхен Ген. Проблема сценічних рухів полягає в тому, що вони так само як і емоції, що їх породжують, ніколи не закріплюються, а з'являються і зникають при кожному новому повторенні тематичної лінії, і в цьому є, як стверджує науковець, їх сценічна цінність [138]. До сценічних жестів, як зовнішніх проявів почуттів співака, Цзінхен Ген

відносить погляд, поворот голови, рух плечей, рук, танцювальні рухи, які посилюють значення поетичного тексту.

Головним критерієм вибору того чи іншого жесту є його художня доцільність, виправданість стосовно художнього та емоційного змісту образу. Виразні, логічні рухи рук під час співу як сценічні жести мають надзвичайну художню силу. Показовим щодо цього є вислів Ф.Шаляпіна, якого цитує Цзінхен Ген: «Жест є не рух тіла, а рух душі», що підкреслює почуттєву природу жеста як засобу невербальної, художньої комунікації [цит. за 138]. Жести у пластичній «лексиці» співака, як стверджує О.Плаксіна, виконують завдання конкретного повідомлення, готують до сприймання емоційно-смислової інформації через пластику. «Іноді подібно до вигуків він робить відчутним психологічне утримання – нерішучість, радість, страх. Відібраний, осмислений, він демонструє нам оголені конструкції відтворюваних об'єктів» (Є.Маркова) [цит. за 86, с.364].

До виразових сценічних засобів, що мають бути логічно продуманими і співвіднесеними з емоційним змістом твору, належить *міміка* обличчя. Вона, як зауважує Цзінхен Ген, є одним із найвитонченіших засобів акторської виразності і розкриває без слів величезну гаму людських почуттів [137, с.195]. Серцевиною пластичної лексики М.Козлов називає *позу* як пластичну виразність у статиці, найлаконічніший елемент пластики, що здатна виражати образ, сенс, характер, емоційний стан [57, с.133]. Саме через позу, як пише І.Богданов, «вибудовується кульмінаційний пік дії, події» [15].

Усі пластичні засоби виразності в їх поєднанні сприяють образній, смисловій, емоційній та стильовій своєрідності сценічної інтерпретації пісенної композиції. Створюється певний музично-пластичний образ як результат змістового осмислення музичного образу. «Будь-який рух тіла може стати складовою сценічного образу естрадного співака, якщо буде драматургічно і асоціативно пов'язаний з музичним твором, – пише М.Козлов. – Обраний *руховий мотив* (виділення наше – *А.Ш.*), залежно від його стилістичного тлумачення стає засобом створення характеру персонажу, від імені якого

співається пісня. Рух, як складова частина сценічного образу, живе і розвивається подібно музичному матеріалу і створює стан, який здатний виражати тему, ідею твору, його емоційно-змістовну структуру» [57, с.132].

Щодо танцювальних рухів у пластичному вирішенні концертного номеру О.Плаксіна відзначає: вони можуть ритмічно зливатись з музичним фразуванням, або розгортатись «паралельно» йому, ніби дублюючи музику, або ж танцювальний малюнок отримує власну форму незалежно від музичної, і тоді він утворюватиме своєрідний контрапункт до музичного матеріалу [86, с.365]. У цих своїх міркуваннях авторка статті повністю повторює думку російського дослідника М.Козлова, у якого знаходимо більш точне визначення цим особливостям пластичного оформлення номера: «В одному випадку можна слідувати неухильно за музичним матеріалом, повторюючи в *пластичній партитурі* (виділення наше – *А.Ш.*) структуру музики, де співак якби відображає в пластиці побудову музики вокального твору. Тоді тут – повна метро ритмічна єдність між музикою і пластичним рухом. В іншому випадку – засобами пластичної лексики вибудувати загальний художній образ музики вокального твору, тобто дати йому пластичну інтерпретацію [57, с.132].

Цікавим за своєю художньою виразністю є прийом *пластичної паузи,* коли танцювальні рухи «завмирають у скульптурній статиці» (О. Плаксіна) тощо.

Для завершеності, цілісності сценічного образу необхідним є врахування виразових можливостей *мізансцени* – продуманих з кута зору естетичної та драматургічної доцільності розташування та картини руху артистів на сцені. Обумовлено це сюжетно-драматургічним змістом та стилістикою сучасної естрадної пісні, як справедливо зауважує Цзінхен Ген [137, с.240]. Відомий оперний режисер Б. Покровський вважав, що співак «…повинен пластично, усім тілом відчувати музику, оскільки жест, поступ, будь-який рух виконавця є відлунням музичної інтонації» [цит. за 60]. Вокально-сценічний образ має створюватись із врахуванням сценічної дії і форми, як бачить їх режисер. Тому головною умовою у створенні виконавського синтезу самої музики, вокалу, руху і дії Б. Покровський уважав «систематичні тренування виконавця зі

сценічного руху, пластики, танцю для його органічного існування в музиці, втілення сценічного образу» [Там саме].

Трактування вокально-сценічного образу, як зауважує Н.Косінська, визначається жанровостильовими ознаками твору, характерними рисами персонажа, зумовленими естетикою відповідної історичної епохи, етнічними, ментальними особливостями, віком, статтю персонажа, його індивідуальними особливостями тощо. Відповідно й пластичнохореографічне вирішення створення художньо-сценічного образу передбачає пошук його в контексті жанрової та сюжетно-образної специфіки твору [60].

Таким чином, характерні відмінності естрадного вокального мистецтва, а саме синтетичність, поліхудожність його виразових засобів, зв'язок вокалу із експресивними можливостями сценічних рухів і хореографічної пластики, драматургія сценічного втілення, що передбачає драматичну акторську гру, дозволяють говорити про сценічну культуру як важливу, сутнісну складову естрадно-виконавської культури співака. Провідною категорією сценічної культури виступає *сценічний образ*, який, з одного боку, обумовлюється індивідуальними творчими якостями співака, його артистичним іміджем, з іншого, - є результатом осягнення художнього, життєвого змісту пісні, проникнення в переживання її ліричного героя, акторського перевтілення відповідно до образу персонажа тощо.

Сценічний імідж артиста, як і адекватність сценічного образу, значною мірою залежать від культури його *сценічної поведінки*, яка проявляється, зокрема, у характері пластичного оформлення пісенної композиції на основі обраних жестів і рухів співака. Важливою умовою у виборі пластичної «лексики» є її художня доцільність, відповідність змісту пісенного образу, природність, органічність у відношенні до індивідуальної манери поведінки артиста.

Оволодіння комплексом засобів сценічної виразності є важливою складовою процесу формування естрадно-виконавської культури на будь-якому етапі навчання естрадному співу. Рівномірний розподіл уваги до проблем

формування виконавської майстерності і сценічної культури, як культури сценічного образу та сценічної поведінки, у роботі з дітьми в умовах початкової мистецької освіти закладає підвалини для природного розвитку естрадно-виконавської культури юних співаків.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ЕСТРАДНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

2.1. Огляд сучасних методик навчання естрадного вокалу та методичних підходів до формування естрадно-виконавської культури учнів

В естрадно-вокальній педагогіці існує два протилежних методичних підходи до змісту початкового навчання. Прихильники одного з них наголошують на тому, що в основі будь якого співу (академічного, естрадного, народного) лежать загальні засади класичної вокальної техніки звукоутворення. І естрадна манера співу має формуватись на основі базової класичної вокальної школи у поєднанні зі специфічними навичками звукоутворення та виконавськими прийомами, характерними для естрадного співу, вона поєднує в собі техніку академічного вокалу та народного співу (Л. Дмитрієв, В. Ємельянов, Р.Юссон, Ю.Кузнєцов, В.Морозов В. Юшманов та ін.).

За іншим підходом, естрадний вокал, з його особливим комплексом виразових засобів, манерою звучання голосу тощо, не вписується в естетичні норми класичного академічного виконавства, тому естрадного співу не слід навчати в рамках «канону академічної традиції» (Т.Самая) [104, с.147].

«Сьогодні все частіше говорять про дискретність підходу до системи навчання естрадного і класичного співака, - зауважує Ю.Дерський, - Тут мається на увазі, насамперед, різний підхід до звуковидобування при академічному співі (оперному, камерно-вокальному) і при естрадному співі. Такі методики виключають можливість однаково добре та вільно співати класику і співати естраду. Методика навчання вокалу, що дозволяє володіти голосом у будь-яких музично-вокальних напрямах – це відносно нова тенденція у вокальній педагогіці, що має, втім, уже велику практичну базу та завойовує все більшу популярність. На жаль, мало хто із сучасних педагогів дійсно володіє такою унікальною методикою навчання вокалу» [31, с.281].

Академічний спів ґрунтується на виконавській традиції італійського *bel canto* XVII–XVIII ст. Фундаментальна вокальна система, розроблена ще в трактатах IV–XVIII ст. Луїджі Аверсу, Джіакомо Гальвані, Беніаміно Кореллі, Франческо Ламперті, передбачає принципи, на яких дотепер ґрунтується система підготовки співака, а саме: «звук на опорі» – специфічне поняття, що характеризує координовану роботу всіх частин голосоутворюючого апарату; костоабдомінальний (грудо-черевний) тип подиху, при якому діафрагма бере активну участь у регуляції фонаційного видиху; вироблення вібраційних відчуттів в області «маски» (мається на увазі маскарадна маска), що є індикатором «польотності» звуку, що стало необхідним для того, щоб перекривати звучання оркестру при величезних просторах оперних залів та ін.» [31, с.283]

Так чи інакше, базовими для навчання співу і формування основ вокальної культури дитини є правильне вокальне дихання, рівний діапазон голосу, чисте вокальне інтонування, вокальний слух як здатність розрізняти напрям і характер мелодичного руху, запам’ятовувати пісенну мелодію за слухом тощо (Є.Лепська, Е. Максимюк, С.Следзінські) [134]. Базовими для естрадної вокальної школи Ю.Дерський визначає знання естрадного сольфеджіо, складні специфічні прийоми дихання, звуковидобування, володіння мікрофоном, ритмо-пластичний імідж, театралізовано-емоційні сприйняття та передачу інформації слухачеві [31, с.286].

Важливими у вокалі є вироблення техніки рухливості й кантилени, плавного та рівного звукоутворення, досягнення виразного звучання, розвиток звуковисотних можливостей, краси вокального тембру тощо [138, с.32]. Ген Цінхен докладно описує специфіку естрадного співу, особливістю якого є «відкритий, але округлий звук на основі змішаного регістру». Оскільки відкритий спів тільки в грудному регістрі, характерний для виконання в низькій теситурі та в межах невеликого діапазону, є «безперспективним», як стверджує Г.Цзінхен, оскільки звучить глухо та важко, необхідним є включення в процес співу головних резонаторів, які забезпечать звучання голосу в «близькій і

високій вокальній позиції» [138]. Дослідник зауважує, що специфічні способи звукоутворення, характерні для естрадного співу – фальцет, субтон, мікст, гучний спів (крик) – вимагають відповідної спеціальної техніки. Фальцет (від італ. – Falsetto) – верхній головний регістр співочого чоловічого голосу, який за тембром відповідає жіночому сопрано, використовується в кульмінаційних моментах для підкреслення ефекту особливого почуття. У співі субтоном з наданням голосу віддітнків м'якості і чуттєвості, іноді з додаванням сипу, яке може використовуватись у різних звуковисотних діапазонах (мішане звукоутворення), голосові зв'язки змикаються не повністю, пропускаючи повітря. При цьому одночасно рівною мірою можуть працювати головний і грудний резонатори, забезпечуючи спів у змішаному (середньому між грудним регістром низького голосу і головним регістром високого голосу) регістрі [138].

У процесі навчання есрадному співу потрібно враховувати також особливості відкриття голосних звуків. Як пише Г.Цзінхен з посиланням на Г.Стулову, «установка артикуляційного апарату на широкі відкриті голосні дає динамічно яскравий звуковий ефект, але обмежений звуковий діапазон. Установка на більш вузьке, «зібране» звучання голосних розширює звуковисотний об'єм голосу, але обмежує динамічні можливості виконавця, голос втрачає яскравість» [138]. Спосіб артикуляції при цьому пов'язаний із настройкою голосу на певний тип «регістрового біомеханізму» (Г.Цзінхен), що потрібно враховувати в естрадному співі, використовуючи обидва варіанти подачі звуку.

Базування методики навчання естрадному співу на загальних принципах вокальної педагогіки та резонансній теорії мистецтва співу підкреслює О.Цехмістро. З кута зору фізіології звукоутворення, пише О.Цехмістро, сутність постановки голосу, незважаючи на жанр вокально-виконавського мистецтва, полягає в правильному виборі імпедансу та стабілізації гортані при співі. Рівень гортані при цьому залежить як від індивідуально-фізіологічних особливостей, так і від обраного жанру. При естрадній техніці співу, як техніці слабкого імпедансу, гортань стабілізується у нейтральному положенні [135].

Процес постановки голосу естрадного виконавця має бути побудований за принципами «співу у мовленнєвій позиції», як такого, що створює враження легкої фонації, невимушеності та природності співу (О.Кліпп). Під час такого співу гортань зберігає своє положення, як при мовленні. На співі у мовленнєвій позиції ґрунтуються відомі методики Сета Ріггса («Як стати зіркою», 2000), Крістін Лінкдейтер. Її особливість полягає в тому, що за умови розслабленої та стабільної гортані резонатори теж залишаються стабільними, що дозволяє голосу «підтримувати відповідний баланс верхніх, середніх і нижніх гармонічних складових, незалежно від діапазону, в якому співаємо» [135, с.135]. Як писав американський вокальний педагог Сет Рігс, здатність утримувати звукоутворення у мовленнєвій позиції дозволяє об'єднати різні регістри діапазону. Спів відрізняється від мовлення, проте при звукоутворенні необхідно формувати таку ж зручну, просту позицію, як при розмові так, щоб не приходилось «витягувати» верхні тони і «видавлювати» нижні» [цит. за 104, с.150]. Таким чином, співати можна на будь-якій частині діапазону, ніби розмовляючи на певній висоті звуку. Як вважає І.Ульєва, С.Ріггс будує свою методику на завуальованому методі класичної школи – м'якій атаці [127, с.20].

Український співак і педагог XIX- поч. XX ст. О.Мишуга порівнював спів з «продовженою мовою» та рекомендував виразно вимовляти слова на одному безперервному звукові. Як пише Т.Самая, «в італійській школі «bel canto» пропонований О. Мишугою термін «продовжена мова» має назву «близький звук», що відповідає поняттю «тихе звучання» з точки зору розповсюдження звуку в акустичному середовищі. В естрадному вокалі таке формування звукоподачі слід утримувати у всіх динамічних режимах виконання» [104, с.150].

Розробляючи «фонетичний метод» роботи над співом, В.Морозов писав: «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 у висококваліфікованих співаків суттєво різні» [79, с.79]. Зовнішня

легкість при співі у мовленнєвій позиції є лише поверхневим враженням, заключає О.Цехмістро, оскільки передбачає досконалу роботу голосового апарату, зокрема правильно поставленого дихання [135, с.135].

Працюючи над співацьким диханням, Л.Дмитрієв приділяє провідну увагу не типу вдиху (грудному, черевному), а організації видиху і правильному звучанню голосу при цьому. За Л.Дмитрієвим, принципи, яких потрібно дотримуватись у процесі навчання вокалу – це спокійний, помірний за кількістю глибокий вдих, невелика затримка перед початком звуку, плавна подача дихання та вміння його розподіляти [135, с.134]. В частині техніки дихання І.Стулов віддає перевагу старій італійській вокальній школі, вважаючи недоцільним навчати сучасних естрадних співаків на основі принципів вокальної методики XIX століття. «нерідко приходиться зустрічати у сучасних вокальних педагогів спроби виробити у своїх учнів навички співу на глибокому диханні, – пише І.Стулов. – Однак, <…> для естрадного співака більш функціональним і виправданим є спів на малому диханні, характерному для епохи bel canto» [119, с.105].

Спільним для мовлення та співу виступаї резонанс, як справедливо зауважує О.Цехмістро, - «характеристичні тони у мовленнєвих звуках, що утворюються завдяки підсиленню резонатора» [135, с.134]. І саме використання вокального мовлення та резонансного звуковидобування, що відкриває «голосові резерви», «додаткові джерела органічного звуку», є на думку дослідниці, тим, що дозволяє естрадним виконавцям витримувати складні голосові навантаження, зокрема, під час співу в рок-стилі. Але, скажімо, використовувати методику резонансного співу, розроблену В.Морозовим, вважає Т.Самая, слід з великими уточненнями. Для естрадного вокалу вона потребує значного корегування з огляду на специфіку естради та акустичних умов виконання [104].

В.Ємельяновим була створена власна вокальна система на основі «фонопедичного методу» розвитку голосу. Навчання за фонопедичним методом В.Ємельянова базується на критеріях акустичної ефективності, енергетичної

економності та біологічної доцільності. Розуміючи велику роль психологічного фактора у процесі виконання, педагог відзначав роботу голосовго апарату під час співу «саморегулюючою, самонастроювальною, самонавчальною системою» [135].

Французський оперний співак, психолог і фізіолог Р.Юссон, що досліджував механізми голосоутворення, виділив п’ять груп методів роботи у постановці співацького голосу, серед яких: методи організації роботи м’язів голосового апарату (дихання на опорі, використання фізіологічних особливостей гортані, форми відкриття рота тощо); методи «впливу на тембр», (забарвлення голосних, фонічна якість звуку та тонус гортані при цьому); «інтероцептивні» методи (суб’єктивні відчуття подачі та спрямованості звуку); методи роботи над тембровою, артикуляційною та ін. виразністю на основі емоційної настройки співака; методи, що передбачають активну роботу тембрального слуху співака [135].

В основі методики навчання естрадного співу народної артистки України І.Швець лежать принципи природності, невимушеності і комфортності виконання. Основними вокальними завданнями у процесі навчання дослідниця визначає необхідність використання м’якої атаки, співу відкритим округлим звуком, формування навичок вокальної артикуляції, координації голосового апарату з властивостями співочого голосу тощо. Педагогічними завданнями при цьому І.Швець визначає: розвиток вокального слуху учня, його мовленнєвого апарату, співочого дихання, рухливості мякого піднебіння, розширення діапазону голосу, а також артистичної сміливості та вміння природно триматися на сцені, формування практичних навичок роботи з мікрофоном та звукопідсилюючою апаратурою [146].

Спів у мовленнєвій позиції є тим, що суттєво відрізняє естрадний спів від академічного. Т.Самая вказує на різницю у звукоутворенні естрадної та академічної манер виконання на основі відеозаписів виступів Л.Паваротті з рок- та поп-зірками. У запису чітко помітно, що у Л.Паваротті звук формується «вгору», у високу позицію, тоді як естрадні вокалісти, співаючи у мовленнєвій

позиції, спрямовують голос «донизу» [104, с.161]. Спів у мовленнєвій позиції, заключає Т.Самая, є «універсальною основою для вдосконалення естрадної вокальної техніки, що формує оптимальний режим фонації для розвитку голосу. Якісне звукоформування вокаліста повною мірою передає весь обертоновий спектр діапазону його голосу, зберігаючи його ресурс, не ризикуючи м'язовими затисками та фізичним зношенням зв'язок» [104, с.160].

У дисертаційному дослідженні, присвяченому методиці навчання естрадного співу студентів, О.Кліпп системно формулює основні завдання розвитку голосу естрадних співаків: вдосконалення слухо-рухової координації за принципами оберненого зв'язку «слух-голос»; розвиток основних вокальних навичок: співацького дихання, різних способів звукоутворення, правильній артикуляції, озвучуванню грудних і головних резонаторів, емоційній виразності виконання; вдосконалення звучання голосу (тембра, звукового і динамічного діапазонів), чистоти інтонування, рухливості голоса, чіткості дикції тощо. Щодо побудови методики навчання естрадного співу дослідник вважає необхідним враховувати основні стильові риси виконання естрадної вокальної музики: її імпровізаційність, ритмічну своєрідність, експресивність та емоційну виразність, природну артикуляцію в мовленнєвій манері співу з ясною та осмисленою подачою поетичного тексту, спів з мікрофоном, у поєднанні з танцювальними рухами, уміння використовувати різноманітні звукові ефекти, сценічну свободу тощо [55].

Методика формування навичок естрадного вокалу, розроблена П.Свірідовим, базується на комплексі вокальних вправ, спрямованих на вироблення базових прийомів і способів співу. Так, серед прийомів співу автор методики називає «відкрите горло» (вільне відкрите відчуття горла упродовж процесу голосоутворення), «підтримку» (коли робота дихання забезпечує неперервну підтримку співочого звука), «вільну щелепу, губи та язик» (забезпечення свободи артикуляційного апарату. Серед базових способів естрадного співу, розроблених в методиці, називаються режими звукоутворення, характерні для різних стилів естрадної вокальної музики:

нейтральний – придихальний або ясний, що використовується в джазовій і поп-музиці, характеризується відсутністю металу в голосі, може використовуватись по всьому діапазону голосу без обмежень у динаміці; *кьорбінг* – подібний до плачу і стогону, що зустрічається в стилях соул і R&B, характеризується невеликою кількістю метала у звучанні і можливістю використання на всьому діапазоні голосу при середній динаміці гучності; *овердрайв* – голосний, кричущий, що використовується в рок-музиці, з великою кількістю метала в звукові; *белтінг* – різкий і пронизливий, зі стилю хеві-метал і госпел, з великою кількістю метала в голосі, використовується переважно у високій теситурі на великій гучності. Усі способи співу мають як свої переваги, так і обмеження по діапазону, динаміці та забарвленню звука. Можна оволодіти усіма способами співу, або одним із них [108].

Методика П.Свірідова базується на принципах безпечного голосоутворення, коли спів у будь якому стилі не наносить шкоди голосовому апарату; послідовності і наступності, руху «від простого до складного»; універсальності методів, їх здатністю активізувати цілісну роботу усіх механізмів голосового апарату учня; позитивного емоційного настрою учнів, що сприяє більш активній роботі м’язів та природній координації усіх частин голосового апарату і, відповідно, ефективності процесу навчання; самостійності художнього вибору стосовно виконавського репертуару. Вокально-педагогічними методами роботи виступають установка (певні мязові установки, спрямовані на досягнення необхідного звукоутворення, що стосуються положення щелепи, гортані, м’якого піднебіння та язика); уява та уявлення (спрямованого на активізацію асоціативного мислення у пошуку бажаного характеру звукоутворення); наслідування та звукоімітація (наслідування звуків, що мають аналогічний бажаному принцип звучання); візуалізація (використання ілюстрацій, що зображають будову голосового апарату, особливості положення гортані, язика, мякого піднебіння).

Важливим питанням методики навчання у класі естрадного вокалу, спрямованої на формування естрадно-виконавської культури учнів, є

вибудовування репертуару. О.Маргатова зазначає, що обовязковою умовою формування виконавської культури учнів є знання різностильових вокальних творів. Стильові особливості вокальних композицій різних напрямів проявляються в першу чергу в їх музичній мові, зокрема, як пише дослідниця, «у синкопованих ритмах остинато на тлі чіткої метричної пульсації, своєрідності мелодії імпровізаційного характеру, гармонії з перевагою септакордів всіх ступенів ладу і модуляціями в тональності другого ступеня родства» тощо [75]. Оскільки музична мова ускладнювалась із розвитком стильових напрямів, найбільш простими з кута зору вокальної техніки є ранні композиції – народні пісні, романси, архаїчний народний блюз, більш складними – нью-орлеанський джаз, свінг, мейнстрим, бі-боп, R&B, соул, рок-н-ролл, біг-біт, поп-музика, мюзікл тощо. Відповідно до ієрархії стильових напрямів в естрадному вокальному мистецтві і вибудовується послідовність їх засвоєння у навчанні, узагальнює О.Маргатова.

Як стверджує Г.Стасько в монографії «Психотехніка співу у вокальній педагогіці», узагальненою рисою сучасного підходу до роботи з голосом в практиці вокалістів-новаторів є, передовсім, виховання свободи і вивільнення голосу виконавця від напруження та різних психологічних гальм, інтелектуальний підхід у розумінні процесу голосоутворення та співацької діяльності в цілому [117]. Так, у вокальній методиці з метою розвитку координації слухових і голосових аналізаторів успішно використовуються різні види тілесних рухів. Новітні методики (Т.Павленко, П.Тютюнник) рекомендують використовувати рухові елементи не тільки для зняття напруги, а й для формування потрібного звучання, розвитку слуху, його координації з голосом тощо. Зокрема, методика П.Тютюнника («Школа чарівного співу», м.Макіївка) побудована на принципі єдності звука і моторики. Педагог надає багато уваги розкриттю внутрішніх резервів співака за допомогою рольових і вольових вправ, мотиваційних заохочень, ілюстрацій. Спів, як стверджує П.Тютюнник, це стан «стресу, горіння, політ, непереборне бажання, що «неначе

виходить з берегів». Співати - вводити себе у той стан...Спів має «литися» з виконавця» [цит. за 117].

Виходячи з принципової відмінності академічного та естрадного співу, яка полягає у необхідності пошуку власного оригінального звучання (на відміну від дотримання певного канону в академічній або народній манері співу), характерної, легко впізаваної манери поведінки, сценічного образу, Г.Китайгородська вказує на необхідність у процесі навчання пошуку та формування власної неповторної, унікальної манери виконання вокаліста. Копіювання естрадних зірок, наслідування їх манери співу у цьому випадку не є ефективним засобом [53].

Вважаючи, що у роботі з дітьми не бажано одразу починати роботу над динамікою, драматургією, звуком тощо, Г.Китагородська вибудовує послідовний поетапний алгоритм процесу роботи над вокальним твором таким чином: спочатку аналізується та вивчається мелодія пісні. Робота над інтонацією проходить паралельно з аналізом характеру дихання, яке необхідно брати з урахуванням фразування. Одночасно опрацьовується текст пісні, у якому визначаються дикційні складнощі. Дикційно складні місця виокремлюються і завчаються за принципом скоромовки з доведенням темпу вимови до максимально швидкого. Текст промовляється з виразною інтонацією з наданням йому «змістового забарвлення», емоційних та фонічних відтінків, наближених до мелодії пісні. На етапі з'єднання елементів в ціле, який є самим тривалим, важливо зберігати досягнуту якість інтонації та вимови. Запис в аудіо чи відео форматі слугуватиме формуванню об'єктивної оцінки виконання з подальшою його корекцією та вдосконаленням [53].

На важливість ролі психологічних факторів у процесі розвитку вокальної культури учнів вказує Л.Гавриленко. Її педагогічна концепція ґрунтується на тлумаченні вокальної культури як здатності до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання комплексу вокально-виконавських навичок, серед яких дослідниця називає: точне вокальне інтонування; відповідну характеру твору атаку звука; кантиленне звуковедення

на нижньореберно-діафрагмальному співацькому диханні, у високій співацькій позиції; чіткість вимови та виразну артикуляцію; точність передачі ритму, темпу, з урахуванням указівок автора твору; вільне та природне звукоутворення; правильне фразування; емоційність та музикальність виконання; тембральне забарвлення звука; відчуття стилю виконуваного твору тощо. Серед педагогічних умов, які забезпечують ефективність процесу навчання, Л.Гавриленко виділяє: створення позитивного настрою як емоційно-психологічної основи навчання, систематичність занять, орієнтування учнів у вокальному репертуарі та їхню спрямованість на публічні виступи [20].

Лінь Сяо відзначає, що в теорії та методиці навчання співу дітей різного шкільного віку існують різні точки зору стосовно послідовності набуття вокально-виконавських умінь і навичок. Педагоги розходяться в питаннях початку роботи над диханням та основ звуковедення. Зокрема, І.Левідов та Є.Малініна вважають, що підходити до виховання правильного дихання є доцільним після того, як у дитини вже сформовані базові навички і уміння співу та коли подолані недоліки співу: дитина чітко вимовляє слова, спокійно стоїть під час невимушеного співу. Відповідно до протилежної думки до формувати уміння правильного співочого дихання потрібно одразу, паралельно виправляючи недоліки співу [70, с.26]. Успішність формування умінь правильного дихання залежить від реперутару (на початковому етапі – спів протяжних пісень), підбору вокальних вправ, характеру організації та тривалості занять (Є.Малініна, А.Свєшніков). О.Гембіцька, А.Свешніков і В.Соколов вважають, що засвоєння правильного дихання пов’язане з умінням користуватися різним характером звуку і різною атакою – твердою, м’якою, залежно від змісту і настрою твору [70, с.27].

У контексті навчальних завдань процесу формування вокально-виконавської культури Т.Смєлкова цитує слова відомого вокального педагога Камілло Еверарді: «Спілкування з учнями не обмежується лише постановкою голосу: потрібно вчити розумінню форми твору, виразному виконанню кожної музичної фрази, осмисленню поетичного тексту, насамкінець, акторському

проживанню ролі, образу, тобто, всьому тому, що визначається словом «школа» [114]. «Інтегративне занурення» у вокальне мистецтво, а саме різноманітні творчі форми навчання – відкриті уроки, майстер-класи, творчі майстерні, навчальні концерти, конкурси та ін., Т.Смєлкова називає головним способом формування виконавської культури майбутніх співаків. Поряд із культурою співочого звуку і розумінням музичної стилістики, загальною ерудицією та знаннями вокального мистецтва дослідниця виділяє культуру спілкування із публікою як складову вокально-виконавської культури, яка входить до поняття «школи».

Значна частина методичних праць з естрадного вокалу присвячена проблемам розвитку сценічної культури співака. С.Гмиріна пише, що пошуки органіки та внутрішніх мотивів сценічної поведінки вимагає апеляції до акторських якостей учня, його «включення його акторського «Я» у репетиційний процес. <…> Для того, щоб відтворити характер виконуваної композиції, вокалістові необхідне власне «прочитання» авторського задуму, своє розуміння дійсності, зображеної у творі, своє ставлення до сьогодення» [22]. Звідси, у процесі підготовки до концертного виступу слід акцентувати увагу на створенні сценічного образу на основі спостережень, художніх асоціацій, емоційного сприйняття дійсності, відображеної у творі [там саме]. Бачення виконавцем художнього образу має бути чітким і ясним, як у цілому, так і деталях. У зв’язку із цим С.Гмиріна наводить цитату з К.Паустовського: «Існує свого роду закон впливу письменницького слова на читача. Якщо письменник, працюючи, не бачить за своїми словами того, про що пише, то й читач нічого не побачить за ними. Але якщо письменник добре бачить те, про що пише, то найпростіші, навіть затерті слова набувають новизни, діючи на читача з разючою силою і викликаючи в нього ті думки, почуття й емоційні ситуації, які письменник прагнув передати» [22].

Досліджуючи методичні засади формування вокально-виконавського артистизму, Ван Чень зауважує, що процес оволодіння вокально-технічними прийомами в тому чи іншому творі має одухотворюватись через втілення

художнього образу та прагнення створення певного художньо-естетичного враження на слухачів. Пошук виконавських прийомів має завжди пов'язуватись з уявленням про їх естетичну цінність, художню змістову виразність і спрямовуватись на досягнення яскравого образного вираження [142].

Завдання вокаліста, як зазначає О.Чернова, полягає в тому, щоб мислити образно, за законами театрального мистецтва, одночасно працюючи і над вокальною технікою, і над художнім образом. Увага педагога має бути зосереджена на тому, щоб зовнішні засоби виразності – жести, міміка, пластика, елементи танцювальних рухів – виглядали природно. Вони мають народжуватись на основі емоційного переживання художнього образу твору [143].

Формування сценічної культури, як відзначає Ген Цзинхен, забезпечує сюжетнодраматургійний зміст естрадної пісні та її стилістика [138, с.240]. Посилаючись на визначений І.Богдановим поділ вокального репертуару на твори, в яких можна використовувати ігрові прийоми і створювати «пісні-сценки», та твори, у виконанні яких акторська майстерність виконавця відноситься виключно до внутрішніх процесів проживання пісні без яскравих зовнішніх засобів акторської виразності, О.Чернова зауважує, що у використанні виразових засобів театрального мистецтва слід враховувати не тільки жанрові і стилістичні особливості музичного твору, але й акторські здібності співака [143].

Педагог має сприяти виробленню в учня своїх власних способів «входження в образ», емпатії, ототожнення тощо (Ліо Сянь), стимулювати прагнення до «сценічної самореалізації» (С.Гмиріна). Важливим у розвитку артистичності співака є акторська техніка перевтілення у сценічний образ як «динамічне злиття уявного персонажу із психофізичним станом виконавця-вокаліста» [22]. За Б.Захавою, у формуванні творчого сценічного почуття важлими є такі елементи, як *сценічна увага*, *сценічна воля*, *сценічна віра* [109]. Створення сценічного образу, за С.Сгібнєвою, відбувається на основі вибудовування його вокальної драматургії. На першому етапі поряд із

вокальними завданнями відбувається «заглиблення в авторський образ завдяки сполученню вокально-технічних і драматичних виражальних засобів»; другий етап передбачає безпосереднє виконання твору на сцені перед глядачем, «який стає учасником вокально-сценічної дії»; на третьому етапі вдосконалюються вокально-технічні та вокально-сценічні навички на основі того, що «вокально-сценічний образ народившись живе своїм самостійним життям і вимагає подальшої роботи вдосконалення» [109].

Важливим моментом у створенні естрадної композиції є робота вокаліста з мікрофоном, тому спів з мікрофоном є окремою складовою методики навчання естрадного вокалу. Стосовно формування вокального саунду Т.Самая пише що, оскільки контроль звуку естрадного вокаліста не орієнтований на акустичний простір залу та його резонанс, а лінійно синхронізований моніторами безпосередньо з голосовим сигналом, співак чує лише природне звучання свого голосу, не обробленого процесорами. Опорним при цьому є орієнтування на роботу моніторів, спрямованих на соліста, оскільки є істотна різниця як в самому саунді, так і у часі (ефект реверберації, затримки звуку), між звучанням моніторів і звуком, що лине у зал. «Щоб синхронізувати ці особливості, коригувати і керувати ними через свої відчуття, необхідна певна практика і професійні навички», - зауважує дослідниця [104, с.145]. Мікрофон, таким чином, стає не тільки інструментом посилення звучності, а «голосовим акустичним інструментом» (Т.Самая) з великим динамічним діапазоном передачі вокальних можливостей, тому технологія співу з мікрофоном та професійних умов його використання вимагає спеціального навчання.

Т.Самая відзначає також актуальну для дитячої вокальної педагогіки проблему форсування співацького звуку. Інтенсивне використання вокалістом порогів звукової гучності вважається в методиці вокальним дефектом і призводить до жорсткості звучання, проблем верхнього регістру, тремоляції голосу, негативно впливає на тембр тощо [104, с.158].

Культура вокального звучання передбачає, таким чином, знання основ природного, невимушеного співу, спрямованість на створення художнього

образу пісні. Досягнення культури співу є провідною метою у виборі методичних засобів. Органічне поєднання вокальної школи з артистичним розвитком учня, формуванням його сценічної культури (художньо доцільної пластики, виразності жестів тощо) забезпечуватиме ефективність процесу навчання, спрямованого на формування в юних співаків естрадно-виконавської культури.

2.2. Методи роботи в класі естрадного вокалу, зорієнтовані на формування основ естрадно-виконавської культури учнів

На основі вивчення науково-методичної літератури та досвіду викладацької роботи в класі естрадного вокалу Ярмолинецької дитячої школи мистецтв Хмельницької обл. нами було розроблено поетапну методику навчання естрадного співу, спрямовану на формування основ естрадно-виконавської культури учнів. Упродовж 2015-2018 рр. за розробленою нами методикою навчалось 22 учні молодшого та середнього шкільного віку.

Основу методики складає робота над розвитком *культури естрадного співу* (художньо-відповідної вокальної техніки) та *сценічної культури учнів*: умінь роботи над сценічним образом, пластичного оформлення вокального образу, художнього підходу до створення артистичного образу (підбір костюму, зачіски, за необхідності гриму тощо).

Робота над розвитком культури естрадного співу ґрунтувалась на поєднанні класичних методів постановки співацького голосу із навчанням специфічних прийомів естрадної вокальної техніки.

На початковому етапі навчання у віці 6-8 років у дитини ще не сформований голосовий апарат – тонкі зв’язки, малорухоме піднебіння, слабке поверхневе дихання. Часто трапляються порушення координації між слухом і голосом. Співоче звучання характеризується легкістю, але недостатньою дзвінкістю і потребує обережного ставлення.

Для подолання труднощів початкового етапу важливим є педагогічно грамотний, продуманий підбір репертуару відповідно до вікових особливостей дитини. У підборі репертуару ми враховували діапазон голосу, в межах якого він звучить найкраще. Як правило, це діапазон d^1- h^1, в межах якого учні легко і без напруги відтворюють мелодію, що приносить їм задоволення і, відповідно, бажання працювати далі.

З перших кроків навчання ми знайомимо учнів з вокальними співочими навичками: особливостями дихання, звукоутворення, дикції тощо. За класичною вокальною методикою ми притримуємось таких основних принципів вокального навчання: головною умовою гарного володіння голосом є відчуття повної свободи голосового апарату. Не повинно бути жодного затиску ні в області голосових зв'язок, ні зовні (міміка учня при співі повинна вільно змінюватись). При цьому слід уникати витягування шиї або тіла на високих нотах, що буде свідчити про затиск голосового апарату і призведе до швидкої утоми, фальшивого звучання і навіть неприємних відчуттів у горлі.

Під час співу слідкуємо за тим, щоб дитина правильно тримала корпус і голову під час співу, природно відкривала рот, стояла прямо, не втягуючи шию, але й не піднімаючи підборіддя, не напружуючи м'язи шиї. Руки краще вільно опустити вниз під час співу стоячи. Язик та губи не повинні бути млявими і скутими, а навпаки – рухливими і пружними. Під час вдиху слідкуємо, щоб не підіймались плечі, оскільки це викликає поверхневе дихання, недопустиме при співі.

Дихання – це основа співу, тому йому ми приділяємо на заняттях досить багато уваги. Слідкуємо за тим, щоб дихання було спокійним і рівномірним. Пояснюємо, що вдих повинен бути коротким, енергійним з невеликою затримкою, яка слугує передумовою вступу. Видих при цьому рівномірний, поступовий і тривалий. Правильне дихання формується поступово, тому на початковому етапі навчання в репертуар ми увключаємо пісні з короткими фразами, або фразами, розділеними паузами, пояснюючи при цьому, що дихання безпосередньо залежить від характеру твору.

Серед декількох типів співацького дихання – ключичного, реберного (грудного), діафрагмального (черевного), зміщаного грудно-черевного, віддаємо перевагу найдоцільнішому нижньореберному діафрагмальному диханню, яке найбільш відповідає природному диханню людини та дозволяє легко оволодіти рівним тривалим співочим звуком. При цьому типі дихання набирається найбільша кількість повітря, що дає змогу довший час не робити нового вдиху, а у видиху участь беруть м'язи черевного пресу, найсильніші та найбільш еластичні.

Вдих перед початком співу має бути завжди організованим і відповідати характерові виконуваного твору. За швидкого темпу та енергійного характеру музики вдих має бути коротким, швидким, а в творах ліричних, наспівних – м'яким і спокійним.

Діафрагмальне дихання повинно бути доведене до автоматизму, тому ми рекомендуємо юним вокалістам дихати «черевом» завжди, не лише співаючи. Цього типу дихання притримуються професійні співаки, спортсмени, лектори, оратори. Окрім того, як найбільш природний, він має користь для людського організму, є складовою лікувальної гімнастики, йоги, східних бойових мистецтв тощо.

Дихальні вправи, що використовуються нами на заняттях з учнями-вокалістами, мають подвійну функцію: 1) розігріву і налаштування голосового апарату дитини до роботи і 2) розвитку вокально-технічних навичок, досягнення якісного та красивого звучання у виконанні творів. Лише навчившись правильно дихати, можна навчитись надавати голосу сили, звучності, рухливості, польотності та інших необхідних якостей.

Вправа 1: Прямий корпус. Стопи трохи розведені, носки в різні боки. Руки на стегнах. Рот закритий. На «раз» - піднятись на носки, при цьому вдихнути через ніс, на «два» опуститись на п'яти з видихом через рот. Повторити 3-5 разів.

Вправа 2. Вихідне положення, як у вправі 1. При вдиху через ніс на «раз» - піднятися на носки, на «два», «три» - повільніше опуститися на п’яти з більш повільним видихом.

Вправа 3: Вихідне положення, як у вправі 1. При вдиху через ніс – крок вперед з перенесенням центру ваги на передню ногу, а при видиху – крок назад з опусканням на п’яти.

Вправа 4. За знаком вчителя робиться вдих, на якусь мить повітря затримується і на рахунок «раз, два, три, чотири, п’ять» поступово видихається. Вправу можна поступово ускладнювати, заповільнюючи темп рахування і збільшуючи таким чином тривалість видиху.

Для вироблення правильного дихання ми використовуємо також спеціальні розспівки, зокрема, зі співом на довгому диханні (Рис.2.2.1) та короткому (Рис.2.2.2):

Рис.2.2.1

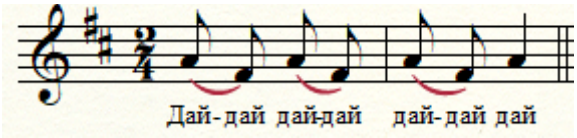


Рис.2.2.2

Вправи на розвиток дихання для естрадних вокалістів мають здійснюватись і під час уявного сценічного руху, оскільки важливим завданням є запобігання задишки під час сценічного виступу та формування уміння користуватись дихальним апаратом у будь-якому положенні корпусу, вільно співати під час танцювальних рухів, переходити з танцю на спів тощо. Координаційні навички одночасних руху і співу формуються цілеспрямовано і потребують тривалої спеціальної роботи, зокрема, щодо вміння прогнозувати рух по сцені відповідно до характеру музики, її темпо-ритму тощо. Така підготовка має вокально-руховий характер і сприяє формуванню органічності сценічної поведінки відповідно до характеру відтворюваного образу.

Після вправ на дихання можна переходити до розспівувань. На початковому етапі окальних занять розспівування займає значну частину навчального часу – 20-30 хв. Метою розспівувань є не тільки приведення голосового апарату в робочий стан, але й розвиток культури *вокального творення звука.* Правильне звукоутворення насамперед залежить від уміння володіти своїм голосом. Найпоширенішою учнівською помилкою є, так би мовити, «наспівування» - спів без опори на діафрагму, що має сиплуватий характер звуку. Правильно сформований звук є дзвінким, тембрально забарвленим і викликає відчуття резонування голосу – вібраційних процесів всередині нас (для зрілого голосу, залежно від його висоти, характерною є дія грудного, головного резонаторів тощо). Звукоутворення на диханні (точніше, на тривалому видоху) є вільним, ненапруженим.

У вправах на звукоутворення використовується легке *staccato* з переходом до кантиленного співу. Як вважається, вокальний прийом *staccato* активізує м’язи голосового апарату, приводячи їх в момент атаки звуку у правильний робочий стан, який зберігається у наступному кантиленному співі. Не менш важливим є врахування вокальної позиції при звукоутворенні: для початківців вважається необхідним спів у «глотковій», задній позиції (на відміну передньої «губної»), що характерна для вимови голосного «у» і зберігається при співі інших голосних.

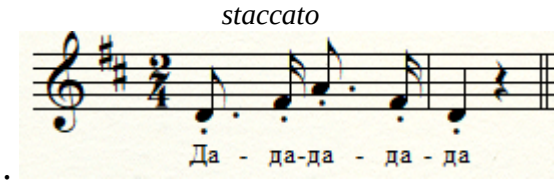


Рис.2.2.3

Рис.2.2.4

Складність звуковедення при співі полягає у регістрових переходах голосу. Важливим є формування в учнів уявлень про особливості співу в грудному регістрі, фальцетом у високому регістрі та змішаного співу, вмілого налаштування голосу на спів у різних регістрах і плинного, непомітного переходу через «перехідні» регістрові зони з поступовим полегшенням звуку при русі у верхній регістр. Важливим для вокальної фонації є також співацьке вібрато на протяжних звуках, у якому розкривається природний тембр голосу співака.

Об'ємний співацький звук залежить від правильності вокальної позиції (при цьому нижня щелепа є вільною, язик опущений вниз). Співаючи естрадним голосом, ми не прикриваємо звук як у академічній манері, а, навпаки, «висвітлюємо» його за рахунок співу «на усмішці». Вокальна позиція не повинна змінюватися, слідуючи за інтонуванням руху мелодії, вона завжди залишається збереженою. Вокальна мелодія при цьому сприймається рівною, немов на одній лінії.

Спів – єдиний вид музично-виконавського мистецтва, в якому музичне втілення органічно переплітається з донесенням мовного тексту. Перед голосовим апаратом постає завдання не тільки формування гарного співочого тону, а одночасно й ясного та чіткого промовляння поетичного тексту – виразної і чіткої *артикуляції.* Велике значення для правильного звукоутворення має чітке формування голосних звуків. Якість голосних залежить від того, як вокаліст відкриває рот. Для академічної манери співу необхідно вільно опускати нижню щелепу, утворюючи губами коло (рупор), звук виходить округлений, «прикритий». В естрадній манері, для якої характерним є відкритий вокальний звук, співаємо подібно до того, як і говоримо.

Для вправ на артикуляцію голосних найзручнішою є послідовність «а-е-і-о-у», оскільки кожний наступний голосний не викликає особливих змін у позиції рота, губ, язика (Рис.2.2.5).

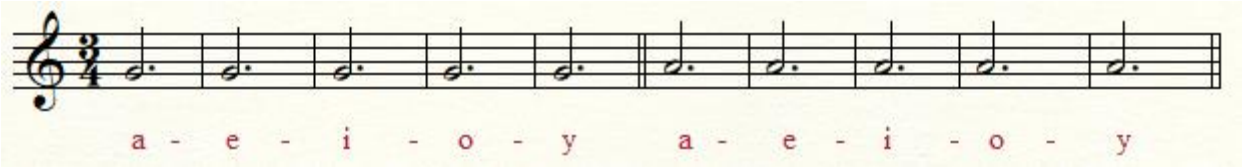


Рис. 2.2.5

Щоб полегшити дітям формування правильного співочого звука, ми пропонуємо до кожного голосного додавати той чи інший приголосний, для прикладу – «м» або «л», тоді порядок голосних дещо змінюється і вправа матиме такий вигляд: «мі-ме-ма-мо-му», «лі-ле-ла-ло-лу» (Рис.2.2.6).

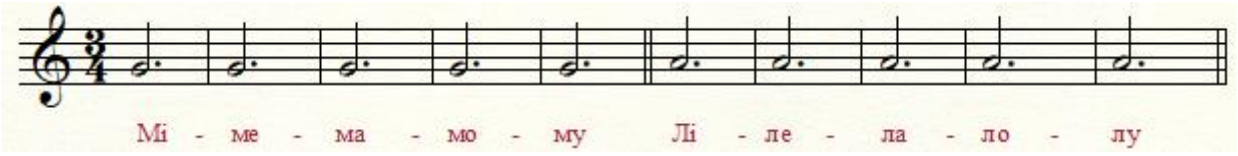


Рис. 2.2.6

Голосні о, у, і , е потребують особливої уваги. Артикулюючи голосний «о», слід витягувати губи трохи вперед («округляти» їх). Для артикуляції голосного «у» треба більше витягувати губи вперед. Артикулюючи голосний «і», рот слід тримати майже закритим, а гуми мають трохи відкривати передні зуби. Щоб вільно артикулювати звук «е», треба надати ротові позиції напівусмішки. Приголосні при співі і у вимові формуються майже однаково, але при співі промовляються більш чітко і легко.

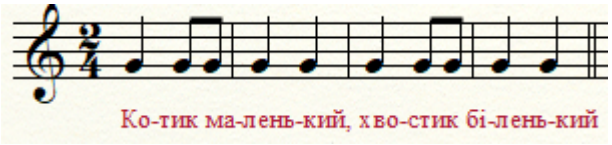


Рис. 2.2.7

Важливе значення при донесенні поетичного тексту вокального твору до слухача має *дикція* співака. Тому у процесі вокальних занять мають бути засвоєні базові дикційні навички. Умовою гарної дикції є підкреслена, утрирувана вимова приголосних звуків. У переважній більшості випадків кожний приголосний звук вокалісти повинні вимовляти як подвоєний. Учні повинні набувати навички формування голосних звуків з правильним для кожного звука положенням рота, губ, язика. Приклад розспівки на вироблення чіткої дикції див. на Рис.4.

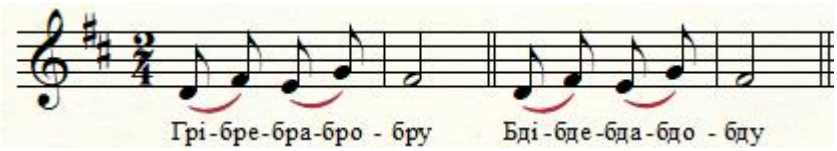


Рис. 2.2.8

Для ансамблевого співу (вокальний дует, ансамбль) важливою вокальною навичкою є дотримання строю – точного за висотою відтворення музичної інтонації. У роботі з вокальною групою формування інтонаційно чистого строю є одним із провідних завдань, мінімальне заниження чи завищення мелодії є неприпустимим. Важливим у виробленні почуття строю є розвиток в учнів здатності до внутрішньо-слухових уявлень звучання; тембрового слуху як відчуття особливого забарвлення співзвуччя (гармонічного інтервалу, акорду, їх послідовностей); почуття цілого, коли слухова увага зосереджена не на власній партії, а на цілісному ансамблевому звучанні тощо.

Культура співу безпосередньо залежить від *слухової культури учня,* його здатності витончено чути інтонаційні особливості мелодії і відтворювати їх з відповідним нюансуванням. Культура вокального слуху формується вже під час розспівування з використанням спеціальних інтонаційних вправ, як правило, кантиленного характеру, зокрема:

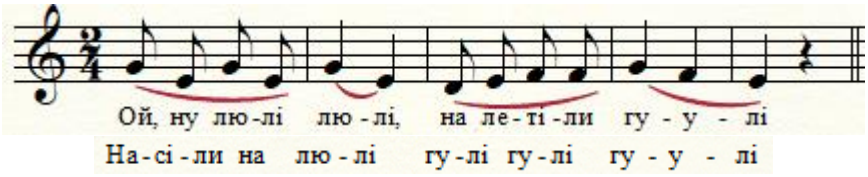


Рис. 2.2.8

Як відомо, чистота інтонування найлегше досягається на тихому звучанні, оскільки таким чином співаку легше себе слухати, чути супровід або фонограму, легше підлаштувати голос під акустичний фон тощо [54]. Вивчення правильної інтонації полегшується також при співі закритим ротом із слідуванням за фортепіанним виконанням мелодії.

Важливими для культури співу якостями є вокальна технічність, гнучкість голосу, що дозволяє виконувати складні за мелодичним малюнком твори. Для

розвитку рухливості та гнучкості голосу використовуємо розспівки, подібні до поданої на Рис.2.2.9.

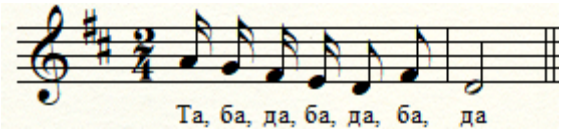


Рис.2.2.9

Розспівки, що містять широкі стрибки у мелодії, якнайкраще підходять до розширення голосового діапазону (Рис.2.2.10). При співі стрибків на високі звуки необхідно слідкувати за збереженням вокальної позиції, зручних, як для природного регістру, м'язових відчуттів; щоб учень не «допомагав» собі підняттям голови, не тиснув при співі на горло, не переходив на крик, співав на повному диханні тощо.

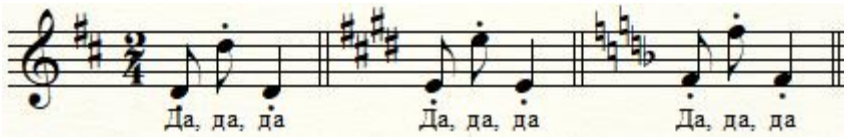


Рис.2.2.10

Послідовність роботи над музичним твором. Вокальний твір опановується невеликими частинами: фразами, реченнями, а то й мелодичними зворотами. У процесі такого розучування твору голос міцнішає, спів стає більш впевненим, активним. Значно швидше відбувається вивчення мелодії твору, якщо звернути увагу учня на її гармонічний супровід. Мелодія при цьому відображає неперервний рух за інтонаційною логікою гармонічного розвитку фрази.

Поетичний текст опрацьовується за послідовністю розгортання сюжету. Аналізуються відмінності між куплетами, динаміка вибудовування художньої драматургії, ключові слова і фрази, навколо яких концентрується основний смисл художнього тексту. Відповідно до цього організовується й музична драматургія, загальний динамічний профіль твору, його кульмінаційні точки. Останні можуть розгортатись не лише на посиленні звучності, але й виступати своєрідними «тихими» кульмінаціями з посиленням емоційної напруги в моментах найбільш проникливого виконання на *pianassimo*.

Особливістю роботи над вокальним твором в естрадному класі є велика увага до *аналізу художнього образу* твору та розробка/створення на його основі цілісного сценічного образу. Аналіз художнього образу починається з уважного прочитання поетичного тексту пісні, виявлення цезурних моментів, смислової інтонаційної кривої у вигляді різноманітних графічних, розділових знаків тощо (інтонаційний профіль мелодії) тощо. Відповідно до художнього образу вибудовується драматургічний план майбутнього концертного номеру, намічаються основні моменти мізансцени, загальний характер сценічних рухів тощо.

Робота над музичним образом, характером звучання, витонченим нюансуванням і виразною вимовою поетичного слова тісно пов'язана із проникненням у художній образ, входженням у особливий творчий стан, що торкається вже суто акторських завдань. Артистизм, глибина переживання підсилюються «акторською грою», яка є невід'ємною складовою виконання вокального номеру. В художній частині роботи над вокальним твором нами використовується цілий ряд методів, запозичених з акторської майстерності: *метод сценічного етюду,* що розвиває навички сценічної виразності учня-співака (комплекс вправ, за допомогою яких відбувається пошук логіки сценічної поведінки, яка виходила б не лише з позиції майбутнього концертного номеру, а й, з огляду на культуровідповідність, максимально відповідала б індивідуальності учня); *метод емоційно-образного навіювання* (шляхом різноманітних художніх та життєвих асоціацій, що полегшують учню «входження в образ»); *метод танцювальної пантоміми* (синтезу виразних рухів, міміки і жестів) тощо.

Особливості вибору тих чи інших методів роботи визначаються, передусім, характером твору: ліричний твір передбачає велику внутрішню роботу співака, що відображається переважно в міміці і вимагає мінімуму зовнішніх засобів сценічної поведінки; хара*к*терна пісня потребує, навпаки, активних сценічних, танцювальних рухів, виразної жестикуляції тощо.

Складністю підготовки вокального естрадного номера є, передусім, необхідність «максимальної концентрації засобів виразності, вкладених у мінімально можливий відрізок часу» (С.Гмиріна) [23]. Разом з учнем продумується художня програма вокального номеру: 1) образна драматургія твору, динамічний профіль музичного тексту; 2) мізансцена, загальні особливості сценічної поведінки; 3) характер сценічних рухів, пластична композиція вокального номера; 4) художньо відповідний зовнішній образ (костюм, зачіска тощо).

Образна драматургія і динамічний профіль твору. Вивчення пісні з учнем-початківцем – це складний процес засвоєння, перед усім, її мелодики та поетичного тексту. Аналіз мелодії, її інтонаційного контуру, структури фраз та мотивів, цезур, ритмічних та агогічних особливостей, динамічних відтінків відбувається у постійній апеляції до поетичного слова. С*а*ме слово, його виразна вимова, побудова поетичної фрази з виділенням її смислового центру (ключового слова, на яке приходиться наголос у реченні, що одразу робить смисл вимовленого максимально рельєфним) диктують особливості побудови мелодичних зворотів, фраз, речень тощо.

Поетичний текст розбирається з декількох позицій: 1) дикційні труднощі вимови (рельєфна вимова приголосних, їх протяжність, зокрема, наприкінці слів); 2) сюжетна лінія; 3) зміна настроїв; 4) смислові зв’язки між опорними словами, що вибудовують певну лінію розвитку тощо. Намічається, таким чином те, що ми називаємо динамічним профілем твору: кульмінаційні точки, зони динамічного напруження (рух до кульмінації, модуляційні моменти) та розрядки, заспокоєння; співвідношення ступеня динамічності фраз за їх смисловим значенням для поетичного сюжету тощо.

У вибудовуванні форми пісні ми використовуємо *метод образної драматургії* за сюжетною лінією поетичного тексту та відповідним їй асоціативним візуальним рядом. У роботі з молодшим школярами ефективним є при цьому «малювання пісні», змальовування її провідного образу, який надихає на відповідний настрій, характер музики.

Мізансцена, загальні особливості сценічної поведінки. Режисерська розробка мізансцени, драматургії вокального номера покликана зробити учнівське виконання більш виразним, ефектним, цікавим для публіки, але вона не є домінуючою. Зовнішня «картинка» не повинна виходити на перший план, замінюючи, або компенсуючи недоліки вокальної майстерності. Ідея пісні має реалізовуватись передусім через музику. Якщо ж у виконанні вокального твору драматургія стає основним компонентом і учень більше «грає» роль, ніж виражає зміст пісні через її звучання, це справляє негативне враження. Таким чином, сценічна драматургія виконує функцію допоміжного засобу розкриття художнього образу твору і творчого самовираження юних артистів.

Пластична композиція вокального номера. Провідним критерієм у виборі тих чи інших сценічних рухів, жестів, танцювальних елементів є їх відповідність музичному образ, віку дитини, її характеру та індивідуальності тощо. Культура сценічного образу проявляється, передусім, в його природності. Сценічні рухи підбираються у відповідності до характеру художнього образу вокального твору, настрою, темпу-ритмічних особливостей музики тощо. В пластиці жестів відображається ступінь проникнення виконавця в сценічний образ, його здатність встановлювати емоційний контакт з публікою.

Таким чином, основу авторської методики формування естрадно-виконавської культури учнів складає робота над розвитком *культури естрадного співу* (художньо-відповідної вокальної техніки) та *сценічної культури учнів*: умінь роботи над сценічним образом, пластичного оформлення вокального образу, художнього підходу до створення артистичного образу (підбір костюму, зачіски, за необхідності гриму тощо). Як ефективні засоби вокальної роботи нами використовуються різноманітні дихальні вправи, розспівки, спрямовані на формування культури вокального творення звука, чіткої дикції та артикуляції, вправи на розвиток вокальної техніки тощо. Культура вокального слуху формується на основі спеціальних інтонаційних вправ, як правило, кантиленного характеру.

В художній частині роботи над вокальним твором нами використовуються *метод сценічного етюду,* що розвиває навички сценічної виразності учня-співака; *метод емоційно-образного навіювання* (шляхом різноманітних художніх та життєвих асоціацій, що полегшують учню «входження в образ»); *метод танцювальної пантоміми* (синтезу виразних рухів, міміки і жестів) тощо.

У вибудовуванні виконавської форми вокального твору використовується *метод образної драматургії* за сюжетною лінією поетичного тексту та відповідним їй асоціативним візуальним рядом.

У підготовці естрадного вокального номера ефективним є створення спільно з учнем художньої програми вокального номеру з розробкою: 1) образної драматургії твору, динамічного профілю музичного тексту; 2) мізансцени, загальних особливостей сценічної поведінки; 3) характеру сценічних рухів, пластичної композиції вокального номера; 4) художньо відповідного зовнішнього образу (костюм, зачіска тощо).

Важливим у формуванні естрадно-виконавської культури юних співаків є правильний підбір пісенного репертуару, який враховує цілий ряд факторів: вік учня, голосові та загально-музичні дані, тип темпераменту, жанрові вподобання тощо. Для більш докладного розкриття змісту авторської методики висвітлимо особливості роботи над естрадним пісенним репертуаром.

2.3. Робота над пісенним репертуаром та розробка сценічного образу в контексті завдань формування естрадно-виконавської культури учнів

Відповідно до представленої в підрозділі 2.2. методики формування основ естрадно-виконавської культури учнів нами проводились заняття в класі вокалу з юними співаками різних вікових категорій. До пісенного репертуару входили обробки українських народних пісень, твори українських та зарубіжних композиторів різного рівня складності, жанрів та стилів. Перелік програм

академічних концертних виступів учнів класу подається в додатках (див. додаток А.2).

Особливості методики роботи над вокальним репертуаром розглянемо на прикладі української народної пісні «Ой, ходить сон» в обробці В.Барвінського та О.Кошиця. У збірці хорових творів для молодшого складу «Співай, Україно», підготовленій Львівською державною чоловічою хоровою капелою «Дударик» (2008 р.), міститься варіант пісні в аранжуванні для голосу та фортепіано Е.Кобулея, який ми й використовували у роботі з ученицею Анастасією Л. (5 клас).

Обробка колискової В.Барвінського в Празі під впливом вражень після перегляду драми Оскара Уайльда «Саломея» з трагічною сценою колискової, яку виконувала головна героїня. В.Барвінським був написаний фортепіанний варіант твору та варіант для голосу і фортепіано в тональності es-moll, відомій за своєю семантикою як найтрагічніша тональність, що асоціюється, зокрема, з біблійними образами Прелюдії N8 з І тому ДТК Й.С.Баха, його «Пасіонів за Матвієм» тощо.

Для легендарного українського хору О.Кошиця композитором був створений хоровий варіант у d-moll для співу a capella. Вважається, що цей варіант був майстерно аранжованим самим О.Кошицем і містив неймовірно гарне мереживо підголосків, інкрустованих у витончені гармонічні барви. Цей хоровий варіант колискової став всесвітньо відомим шедевром і навіть, як відомо, надихнув американського композитора українського походження Дж.Гершвіна на створення його знаменитої «Summertime». У виконанні хору О.Кошиця колискова починалась співом на *mormorando*, який навіював атмосферу засинання, а сама коливальна поспівка (хід на велику терцію спершу вниз і угору) звучала у кришталево чистому соло сопрано, як мамин ніжний голос над колискою з немовлям. (Хоровий варіант пісні за обробкою В.Барвінського в загальноприйнятій сьогодні тональності f-moll (фрагмент) подано в додатку А.2).

Текст колискової розкриває трепетний світ її образів: *Сон* і *Дрімота* як втілення чоловічого та жіночого праобразів, *кіт-воркотун*, які сприймаються як своєрідні дитячі обереги; *образ матері*, що втомлено схилилась над колискою; *немовляти*, що на мить стає ніби центром Всесвіту:

Ой ходить сон коло вікон,
А дрімота коло плота.

Питається сон дрімоти:
"Де ж ми будем ночувати?"

"Там ми будем ночувати,
Де хатина теплесенька.

Там ми будем ночувати,
І дитину колисати".

Ой на кота та й воркота,
На дитину та й дрімота.

Котик буде воркотати,
Дитинонька буде спати!

Обговорюючи образи колискової з ученицею, підбираємо найбільш відповідні за настроєм ілюстрації (приклади див. в додатку А.3). Важливо, щоб ілюстровані образи зберігали відчуття національного українського колориту і надихали на пошук відповідного звукового забарвлення, настрою. Критеріями відповідності тут виступають простота сюжету (що відображає простоту мелодичних по співок); спільний загальний настрій – «атмосфера», пронизана спокоєм та любов'ю; «дитячість» малюнків, як і грайлива умовність музичного «дійства».

Мелодія колискової надзвичайно проста за своєю будовою. Оспівування в мелодії V і I ступенів тонічного тризвуку, що ніби «коливаються» у терцовій і квартовій поспівках, із завершенням на поступовому низхідному заповненні квінтового ходу (розв'язок терцового тону тонічного тризвуку в основний тон) є своєрідними інтонаційними архетипами українського народного мелосу і викликають стійкі асоціації з дорогими для кожного образами дитинства.

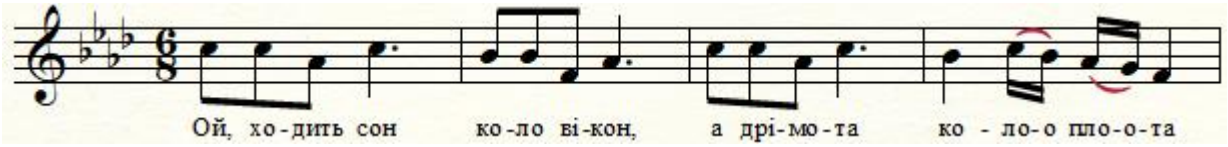


Рис.2.3.1

Характерним прийомом, який допомагає В.Барвінському створити ілюзію уявного діалогу між поетизованими казковими персонажами, є перемінний розмір та співставлення мінору – паралельного мажору (фраза-відповідь звучить у As-dur, повертаючись знову в f-moll).

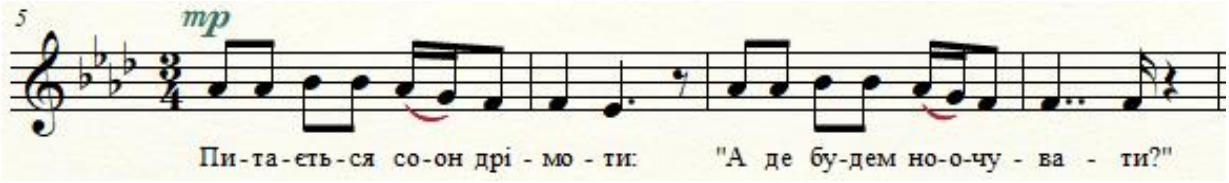


Рис.2.3.2

Мелодичні поспівки лише на перший погляд видаються простими для вивчення. Вокальне інтонування тонів однієї висоти на кантиленному legato (перших дві восьмих кожного із мотивів) у їх русі чи то вверх, чи донизу вимагають особливої техніки співу в різній висотній позиції: виникає ілюзія своєрідного чвертьтонового руху, тобто руху вверх або вниз в межах однієї висоти. Інакше мікромотив буде звучати як просте повторення одного й того самого тона і ефект кантиленного руху зникне. Для прикладу, перший мотив у такому мікроінтонуванні буде мати такий вигляд:

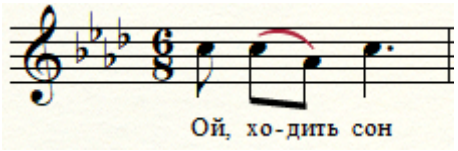


Рис. 2.3.3

Рух інтонації в звороті можна зобразити у вигляді такої кривої:

c^2 c^2 as^2 c^2

де зона «c^2 c^2» - це зона висхідного руху. І, навпаки, у наступному мотиві початковий хід «b^2 b^2» буде ілюзорно ходом вниз. Такими самими якостями ілюзорного руху позначені і четвертні, на яких повисають поспівки: кінець мотива не є сталим, у довгому тоні має відчуватись рух до наступного; кінець

замикається (бажано, на довгому диханні) з наступним початком, об'єднуючи два мотиви у плинну фразу.

У мажорній частині мелодії з'являється відчуття легкої танцювальності, яка ніби застигає при поверненні мелодії до тонічного f^1. Це легке зависання «в повітрі» останньої шістнадцятої має бути спеціально відпрацьовано як художній ефект.

Особливої уваги потребують динаміка і темброві особливості виконання: прозоре *piano* на словах «Ой, ходить сон коло вікон» має нагадувати ефект скрипкового *divisi*, підкреслюючи загадковість образу; *mezzo piano* на *As-dur* співається більш «матеріальним» звуком як своєрідне протиставлення світу казкового і реального. Увага до таких нюансів виконання надає вокальній мелодії особливої трепетності, виразності і динамічності у розвитку сюжетної лінії. Саме динамічність сюжету має диктувати характер виконання кожного з трьох куплетів колискової: з динамічним центром у другому куплеті і заспокоєнням в останньому. Таким чином пісня буде вибудувана за формою і сприйматись цілісно.

Виокремлюємо *дикційні завдання*, опрацьовуючи рельєфну, «дзвінку» вимову усіх приголосних, особливо наприкінці довгих звуків. Опрацьовуємо артикуляцію окремо від мелодії, проговорюючи текст з перебільшеною виразністю. Пропонуємо учениці проговорювати текст «в ролях», уявно перевтілюючись у героїв пісні. Природна артистичність дівчинки дозволяє їй легко справлятись з таким завданням, реагуючи на зміни образів і в міміці і в жестах. Рухи під час виконання заповільнені і відображають темп і характер виставленого в нотному тексті *Andantino.* Пропонуємо учениці самостійно віднайти необхідні жести рук і характер рухів у співі. Звертаємо увагу на важливість міміки у входженні в образ твору.

У підборі моделі сценічного костюму розглядаємо декілька варіантів, відштовхуючись, зокрема, від уже відомих виконань: стилізований український образ – Квітка Цісик (костюм має містити елементи українського національного

вбрання); етно-образ – Ніна Матвієнко (національний український костюм); класична академічна сукня з легких тканин світло-ніжного кольору тощо.

На репетиціях відпрацьовуємо початок пісні – входження в образ під час інструментального вступу, зосереджену поведінку під час програвань між куплетами як перебування в образі і вихід з нього наприкінці твору. Адже будь які моменти сценічного виходу з образу позначатимуться на сприйнятті форми, руйнуючи її цілісність. Вступ, дві інструментальні зв'язки між куплетами і кода мають бути по-різному «прожиті» на сцені, однаковість у поведінці співака сприйматиметься як така, що руйнує динаміку драматургії сценічного дійства.

Таким чином, процес роботи над репертуарним твором, його підготовка до сценічного виступу здійснюються у синтезі вокальної та артистичної частини завдань, що дозволяє ефективно працювати над труднощами виконання, йдучи не тільки від вокальної техніки, але й з позицій пошуку і розкриття художнього образу. У роботі з учнями-початківцями робота над художнім образом, особливостями сценічної поведінки, продумування сюжетної лінії змісту пісні, робота над артикуляцією поетичного тексту має іноді більш ефективний результат, ніж суто вокальні заняття.

Приділення спеціальної уваги формуванню в учнів культури естрадного виконання і застосування на заняттях з вокалу відповідних методів роботи сприяють досягненню принципово інакших, більш високих результатів і, відповідно, підвищують навчальну мотивацію і активно стимулюють бажання виступів на концертній сцені.

ВИСНОВКИ

Одним з важливим завдань сучасної початкової музичної освіти є виховання у юних музикантів почуття «культуровідповідності» їхнього виконання, а отже, повернення мистецької педагогіки до її одвічних цінностей, закладених на засадах високої культури виконавського музичного мистецтва.

На основі вивчення наукової та науково-методичної літератури в роботі здійснено аналіз категорії вокальної *естрадно-виконавської культури*. З'ясовано, що, ґрунтуючись на художньо-естетичній, музичній, загальній виконавській культурі, вона є відображенням особистісних та професійно значущих для вокального виконавства якостей співака в їх індивідуально неповторному переломленні. Показниками естрадно-виконавської культури, як складного, інтегративного феномена, є: *вокальна культура*, основу якої становить глибина розуміння і витонченість відчуття художньо відповідного виконання; *культура сценічної поведінки*, що ґрунтується, з одного боку, на досвіді концертної діяльності, сформованих уявленнях про норми та особливості високохудожнього виступу на естраді, з іншого – на артистизмі та емоційній культурі виконавця. Сутнісною складовою в структурі естрадно-виконавської культури є також *культура сценічного образу* співака (як мети і результату виконавського процесу), яка системно доповнює структурну модель досліджуваного феномену.

Естрадно-виконавську культуру співака визначає його вокальна майстерність, а саме: володіння правильною вокальною технікою на загальних засадах для всіх видів співу, специфічними прийомами співу та голосовими ефектами, характерними для того чи іншого вокально-естрадного стилю, широким звуковисотним діапазоном та індивідуально неповторними тембральними особливостями. Важливими для культури вокально-естрадної майстерності є спів у мовленнєвій позиції, використання «утриманого дихання», довільне керування озвученості резонаторів, рівне та стабільне володіння голосом у різних висотних регістрах, витончене відчуття метроритму музики різних естрадних жанрів та стилів тощо.

Естрадно-виконавська культура проявляється і в характерних особливостях неповторного творчого стилю співака, який складають індивідуальна манера подачі музичної композиції та її художнього образу, емоційна енергетика та творча харизма виконавця. Синтетичність, поліхудожність виразових засобів естрадного вокального мистецтва, зв'язок вокалу із експресивними можливостями сценічних рухів і хореографічної пластики, драматургія сценічного втілення, що передбачає драматичну акторську гру, визначають сценічну культуру як сутнісну складову естрадно-виконавської культури співака. Провідною категорією сценічної культури виступає сценічний образ, який, з одного боку, обумовлюється індивідуальними творчими якостями співака, його артистичним іміджем, з іншого, - є результатом осягнення художнього, життєвого змісту пісні, проникнення в переживання її ліричного героя, акторського перевтілення відповідно до образу персонажа тощо. Сценічний імідж артиста, як і адекватність сценічного образу, значною мірою залежать від культури його сценічної поведінки, яка проявляється, зокрема, у характері пластичного оформлення пісенної композиції на основі обраних жестів і рухів співака. Важливою умовою у виборі пластичної «лексики» є її художня доцільність, відповідність змісту пісенного образу, природність, органічність у відношенні до індивідуальної манери поведінки артиста.

Оволодіння комплексом засобів сценічної виразності є важливою складовою процесу формування естрадно-виконавської культури на будь-якому етапі навчання естрадному співу. Рівномірний розподіл уваги до проблем формування виконавської майстерності і сценічної культури, як культури сценічного образу та сценічної поведінки, у роботі з дітьми в умовах початкової мистецької освіти закладає підвалини для природного розвитку естрадно-виконавської культури юних співаків.

Культура вокального звучання передбачає, таким чином, знання основ природного, невимушеного співу, спрямованість на створення художнього образу пісні. Досягнення культури співу є провідною метою у виборі

методичних засобів. Органічне поєднання вокальної школи з артистичним розвитком учня, формуванням його сценічної культури (художньо доцільної пластики, виразності жестів тощо) забезпечує ефективність процесу навчання, спрямованого на формування в юних співаків естрадно-виконавської культури.

Основу авторської методики формування естрадно-виконавської культури учнів складає робота над розвитком культури естрадного *співу* (художньо-відповідної вокальної техніки) та *сценічної культури учнів*: умінь роботи над сценічним образом, пластичного оформлення вокального образу, художнього підходу до створення артистичного образу (підбір костюму, зачіски, за необхідності гриму тощо). Як ефективні засоби вокальної роботи нами використовуються різноманітні дихальні вправи, розспівки, спрямовані на формування культури вокального творення звука, чіткої дикції та артикуляції, вправи на розвиток вокальної техніки тощо. Культура вокального слуху формується на основі спеціальних інтонаційних вправ, як правило, кантиленного характеру.

В художній частині роботи над вокальним твором використовуються *метод сценічного етюду,* що розвиває навички сценічної виразності учня-співака; *метод емоційно-образного навіювання* (шляхом різноманітних художніх та життєвих асоціацій, що полегшують учню «входження в образ»); *метод танцювальної пантоміми* (синтезу виразних рухів, міміки і жестів) тощо. У вибудовуванні виконавської форми вокального твору використовується *метод образної драматургії* за сюжетною лінією поетичного тексту та відповідним їй асоціативним візуальним рядом.

У підготовці естрадного вокального номера ефективним є створення спільно з учнем художньої програми вокального номеру з продумуванням: 1) образної драматургії твору, динамічного профілю музичного тексту; 2) мізансцени, загальних особливостей сценічної поведінки; 3) характеру сценічних рухів, пластичної композиції вокального номера; 4) художньо відповідного зовнішнього образу (костюм, зачіска тощо).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для студентов высш. пед. учеб. заведений. Москва: Академия, 2004. 336 с.
2. Аксенов М.Н. Формирование артистических навыков у будущих эстрадных вокалистов в процессе профессиональной підготовки. *Художественное пространство культуры третьего тысячелетия: проблемы науки и образования* : сб. науч. тр. / отв. ред. И.А. Корсакова, Н.С. Ющенко. М., 2017. Вып. 3. С. 320-323.
3. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. М.: ВЛАДОС, 2000. 336 с.
4. Аликина Е.В. Взаимосвязь актерского и вокального искусства в воспитании профессионального артиста. *Стратегии развития образовательного пространства в контексте интеграции культуры и искусства* : коллектив. моногр. / науч. ред. О.В. Грибкова ; науч. конс. Л.И. Уколова]. М., 2016. С. 26–31
5. Алпатова О.Е. Синтез искусств в подготовке эстрадных вокалистов. *Поволжский педагогический вестник*. 2014. № 3 (4). С. 62-64. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/sintez-iskusstv-v-podgotovke-estradnyh-vokalistov (дата звернення: 29.10.2019)
6. Андреев И.А., Долженкова М.И. Современные методические подходы к формированию навыков эстрадного вокала. *Педагогический опыт: теория, методика, практика*. Т.1. №3 (4) . Чебоксары, Издательство: Общество с ограниченной ответственностью "Центр научного сотрудничества "Интерактив плюс" , 2015. С. 135-138.
7. Андрианова Н.З. Особенности методики преподавания эстрадного пения. Научно-методическая разработка. М., 1999. 168 с.
8. Антипова Л. А. Сценические формы воплощения репертуара и создание концертной программы педагога. *Вокальное образование начала XXI века.* Москва : Новый ключ, 2008. С. 11–17.

9. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. К.: Віпол, 2007. 176 с.
10. Андтуладзе Н. Homo cantor. Очерки вокального искусства. М.: Аграф, 2003. 240 с.
11. Ануфриева Н. И. Психолого-педагогические основы формирования артистических навыков будущего эстрадного вокалиста в системе профессионального музыкального образования. *Художественное пространство культуры третьего тысячелетия: проблемы науки и образования* : сб. науч. тр. М., 2017. С. 384-389.
12. Арутюнова А. Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов). *Известия ВГПУ*. 2011. № 8 (62). С. 94-98.
13. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство Л.: Музыка, 1974. 336 с.
14. Богданов И.А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания : дис. … д-ра искусствовед СПб., 2005. 398 с.
15. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера : учеб. пособие. СПб. : С.-Петерб. гос. акад. театрального искусства, 2013. 329 с.
16. Болгарський А. Г. Музична культура в системі підготовки майбутнього вчителя музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*: збірник наукових праць. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. – Київ : НПУ, 2004. Вип. 1(16). С. 7–14
17. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Классика–XXI, 2006. 352 с.
18. Валькевич Р. Сценічна культура та виконавська діяльність. *Зібрання статей з питань культури сценічно-виконавської діяльності майбутнього вчителя*. Наукове видання. Кіровоград, 2011. С. 50-53
19. Гавриленко Л. М. Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв : автореф. … канд. пед. наук, спец: 13.00.02: / Нац. університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 20 с.

20. Гавриленко Л. М. Психологічний фактор як домінуючий у процесі вокального виховання дитини. *Теоретичні та практичні питання культурології*: зб. наук. праць НМАУ / Мелітопольський держ. педаг. університет. Мелітополь : Сана, 2005. Вип. 20. С. 86–92.
21. Гарина З. Полный курс эстрадного майстерства. М.: АСТ, 2015. 123 с.
22. Гмиріна С.В. Сценічне перевтілення студента-вокаліста як педагогічна. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова.* Серія №14. Теорія і методика мистецької освіти. 2013. № 14 (19). С. 46–50. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/3513/1/Gmirina%20S.PDF (дата звернення – 29.10.2019 р.)
23. Гмиріна С.В. Постановка концертного номера як засіб фахової підготовки студента-вокаліста. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі.* 2017. № 2. С.136-140. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/23217/1/S_Gmyrina_MMOD_2_2017_IM.pdf (дата звернення: 29.10.2019)
24. Голубева Н. А. Проблема формирования сценической культуры у школьников в процессе занятий в кружке эстрадного пеня. URL: https://scienceforum.ru/2017/article/2017035645(дата звернення: 29.10.2019)
25. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: Секреты вокального майстерства. Серия "Любимые мелодии". Метод, пособие. Ростов - на -Дону: Феникс, 2006. 155 с.
26. Грачова О. О. Українське естрадне виконавство другої половини XX століття (тенденції розвитку). *Вісник КНУКіМ.* Серія: Мистецтвознавство. 2011. Вип. 25. С. 17-23.
27. Гребенюк Н. Є. До проблеми формування вокально-виконавських навичок у співаків-початківців : методична розробка. Харків: ХГП, 1998. 17 с.
28. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.

29. Григорьев В. Ю. Исполнитель и естрада. М.: Классика-XXI, 2006. 256 с.
30. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ. Новосибирск : Наука, 1982. 198 с.
31. Дерський Ю. Постановка вокального апарата естрадного співака та її роль у вихованні індивідуальної виконавської манери. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Ред.-упоряд. Шаповалова Л. В. Харків : «С. А. М.», 2011. Вип. 33. С.281-288.
32. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М. : Музыка, 2000. 368 с.
33. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 218 с.
34. Дрожжина Н. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. *Проблеми педагогіки мистецтва*: зб. ст. Вип. 1. Серія: Музична педагогіка і мистецтвознавство. Ялта: РВВ КГУ, 2007. С. 118-129.
35. Дрожжина Н. В. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук, праць. Вип. 15. Х.: ХДУМ ім. Котляревського, 2005. С. 77-86.
36. Дрожжина Н. В. К проблеме сочетания эстрадного вокала с хореографией и пластикой. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Вип. II. Х.: Стиль-Іздат, 2003. С. 107-114.
37. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки. К., 1987. 254 с.
38. Євстігнєєва Н.І. Особливості процесу голосоутворення та розвиток вокальних навичок молодших школярів: Методичні рекомендації. Полтава: Видавництво ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2004. 44 с.

39. Ежова, Е.Ю. Художественная культура личности в дискурсе поликультурного пространства: монографія. Ряз. гос. ун–т им. С.А. Есенина. Рязань, 2010. 260 с.
40. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг. М. : Лань, 2015. 176 с.
41. Емельянов В. В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: метод. рекомендации для учителей музыки / Отв. ред. Л. П. Маслова; Новосиб. обл. ин-т усоверш. учителей. Новосибирск : Наука, 1991. 41 с.
42. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музичноестетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.
43. Жданов В.Ф. Артист музыкального театра: принципы формирования вокально-сценического мастерства. М.: Олма-пресс Гранд, 1996. 400 с.
44. Згурська Н.М. Формування музично-виконавської культури майбутнього вчителя : Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02. Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. К., 2001. 16 с.
45. Економова Е. К. Методика психолого-педагогічної підготовки співаків до концертного виступу в класі камерного співу. *Молодий вчений.* 2014. № 3 (06) С. 90–96.
46. Иванова В. В. Структура и содержание исполнительской культуры музиканта. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 2 (40). С. 179-183.
47. Ивахненко А. А. Развитие исполнительской культуры педагога-музыканта как путь защиты от профессиональной деквалификации. *Теория и практика общественного развития*. 2015. № 11. С. 258-261.
48. Изюрова О. С. Детская вокальная эстрада в системе дополнительного образования. *Известия российского государственного педагогического университета им. Герцена.* 2009. № 102. С. 184-186.

49. Исаева И.О. Эстрадное пение. Экспресс- курс развития вокальных способ-ностей. М.: АСТ: Астрель, 2007. 320 с.
50. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л. :Искусство, 1970. 440 с.
51. Казначеев С.М. Актерское мастерство в классе вокальной підготовки. *Стратегии развития образовательного пространства в контексте интеграции культуры и искусства* : коллектив. моногр. / науч. ред. О.В. Грибкова ; науч. конс. Л.И. Уколова. М., 2016. С. 150-154.
52. Каменецька Л. М. Формування культури виконання популярної вокальної музики у старшокласників: автореф. дис. … канд. пед. наук. 13.00.02: Теорія та методика навчання музики і музичного виховання. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2009. 20 с.
53. Китайгородська Г. Сучасні методи розвитку вокальної майстерності майбутніх учителів музики. *Проблеми підготовки сучасного вчителя.* 2015. № 12. С.27-32
54. Кірсанов В.В. Двадцять практичних рекомендацій з розвитку вокальної техніки естрадних співаків-початківців. URL: http://www.knukim.edu.ua/old/www_u/scientific/artucles/kirsanov/1.html (дата звернення - 29.10.19 р.)
55. Клип О. Я. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: дис. на соискание учёной степени канд. пед. наук 13.00.02. М., 2003. 197 с.
56. Коган Г.М. Избранные статьи. 3-е доп. изд. М.: Музыка, 1979. 182с.
57. Козлов Н.И. О пластической культуре эстрадного вокалиста. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.* 2007. Т. 22, № 53. С. 132-137. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/o-plasticheskoy-kulture-estradnogo-vokalista (дата звернення: 29.10.2019).

58. Комиссаров О. В. Фонетичекий метод в формировании вокальноартикуляционных навыков у учащихся младших классов (на материале школ УССР) : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02. Москва, 1984. 15 с.
59. Комурджи Р. З. Содержание исполнительской культуры музиканта. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2017. № 11(85) С. 93-95. URL: www.gramota.net/materials/3/2017/11/23.html (дата звернення: 29.10.2019).
60. Косінська Н.Л. Формування сценічного образу майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-виконавської підготовки. *Наукові записки*. Вип. 155. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С.134-139.
61. Красовська Л. О. Про пластику та постановку номера естрадного співака. *Культура України.* Вип. 61. 2018. С.149-156.
62. Кузнецова Е. А. Художественный канон в изобразительном искусстве. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов: Грамота, 2012. № 1 (15): в 2-х ч. Ч. II. С. 106-108. URL: www.gramota.net/materials/3/2012/1-2/26.html (дата звернення: 29.10.2019).
63. Курганова Я.О. Естрадно-вокальне виконавство та освітня система в сучасному Харкові**.** *Культура України*. Вип. 54. 2016. С. 76-86
64. Кушка Я. С. Методика навчання співу : посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2010. 288 с.
65. Лі Данься. Удосконалення виконавської культури студента-піаніста у процесі концертної діяльності. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. № 8. Ч. 1. Умань: УДПУ імені Павла Тичини, 2013. С. 186–191.
66. Линклэйтер К. Освобождение голоса / пер. с англ. Л. В.Соловьевой. М. : ГИТИС, 1993. 176 с.

67. Линсьсян У. Развитие исполнительской культуры студентов вокалистов в вузе : автореф. дис. … канд. пед. наук : спец. 13.00.08: Теория и методика профессионального образования. Московский государственный университет культуры и искусств. Москва, 2010. 24 с. URL: http://files.msuc.org/ avtoreferats/210.010.03_avtoreferatks_linsyanpd. (дата звернення: 29.10.2019).
68. Лихачёв Д.С. Избранное. Мысли о жизни, истории, культуре. М.: Искусство, 2006. 336 с.
69. Лихачев Д. Культура как целостная середа. *Новый Мир*. 1994, №8. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/8/lihach-pr.html (дата звернення: 29.10.2019).
70. Лінь Сяо Методичні засади формування вокально-виконавських умінь учнів підліткового віку в школі мистецтв: Дис… канд. пед. наук. 13.00.02. К., 2017. 215 с.
71. Лотман Ю.М. Феномен культуры. *Избранные статьи в трех томах*. Т. I. *Статьи по семиотике и топологии культуры*. Таллин: «Александра», 1992. С.34-46. URL:: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Toc509600918 (дата звернення: 29.10.2019).
72. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс. *Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. - М.: Наука, 1973. С. 16-22.
73. Лымарева Т.В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2009. 192 с.
74. Матвєєва О.В. Сценічне хвилювання як детермінанта вокальновиконавської надійності майбутніх учителів музики. *Наука і сучасність* : зб. наук. праць Національного пед. університету імені М. П. Драгоманова. – Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. Т. 55. С. 64–71.

75. Маргатова Е. Исполнительская культура эстрадного певца как высшая форма его профессиональной деятельности. *Наука и школа.* М.: Московский педагогический государственный университет, 2012. №5. С.103-106.

76. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению : учебное пособие для студентов пед. институтов. Москва : Просвещение, 1987. 95 с.

77. Мигунова Н.И., Кобозева И.С. Развитие исполнительской культуры в процессе музыкально-инструментальной деятельности как научная проблема. *Международный студенческий научный вестник.* 2015. № 5-3. С.471-472. URL: http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=13838 (дата звернення: 29.10.2019).

78. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу : навчально-методичний комплекс. Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. 80 с.

79. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Изд. МГК, ИП РАН, 2002. 496 с.

80. Нургаянова Н.Х. Структурно-содержательная характеристика вокально-исполнительской культуры учителя музики. URL: httpsdspace.kpfu.ruxmluibitstreamhandlenet105951musiskobr2016171_176.pdfsequence=-1&isAllowed=y (дата звернення: 29.10.2019).

81. Овчаренко Н. А. Основи вокальної методики: наук.-метод. посібник. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. 116 с.

82. Овчаренко Н. А. Основні етапи роботи над вокальним твором. *Проблеми сучасної педагогічної освіти.* Сер. : Педагогіка і психологія : зб. наук. пр.; голов. ред. О. В. Глузман. Ялта : РВВ КГУ, 2010. Вип. 28. С. 214–218.

83. Остапенко Л.В. Естетичні аспекти естрадно-вокального мистецтва. *Молодий вчений.* № 8 (48). Серпень, 2017 р. С.64-67.

84. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес : навч.-метод. посіб. Вінниця : Нова книга, 2013. 368 с.

85. Петренко Е.В. Формирование сценического имиджа эстрадных певцов. *Преподаватель XXI века.* 2015. №3. С.108-116.

86. Плаксіна О.Ф. Необхідність використання пластичної культури естрадного вокаліста. *Актуальні проблеми державного управління, педагогіки та психології*. 2013. Вип. 2. С. 361-366. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apdyptp_2013_2_79 (дата звернення: 29.10.2019).
87. Плеханова О.Е. Технология формирования вокально-педагогической культуры учителя музыки в процессе вузовской подготовки: Автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.08. Екатеринбург, 2006. 23 с.
88. Плужников К. И. Механика пения: Принципы постановки голоса. Санкт-Петербург : Композитор Санкт-Петербург, 2004. 88 с.
89. Пляченко Т.М. Методика викладання вокалу: навчально-методичний посібник для студентів мистецького факультету (Спеціальність «Музична педагогіка і виховання»). Кіровоград : КДПУ, 2005. 80 с.
90. Пронин С.С. Техника актерского мастерства и вокальная підготовка. *Музыкальный журнал Европейского Севера.* 2015. № 4. С. 73-82. URL: http://muznord.ru/images/issue/4/4Pronin.pdf (дата звернення: 29.10.2019).
91. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв ПІ-IV рівнів акредитації. Вид. 2-е. Вінниця: Нова книга, 2006. 384 с.
92. Радынова О.П. Формирование основ музыкальной культуры у дошкольников : автореф. Дис… докт. пед. наук. 13.00.01. М., 1999. 52 с.
93. Рапацкая Л.А. Формирование художественной культуры учителя музыки в условиях высшего музыкально-педагогического образования: Дис. … докт. пед. наук.: 13.00.02; 13.00.01. М., 1991. 450 с.
94. Рахимбаева И.Э. Профессиональная педагогическая культура учителя музыки: проблемы и перспективы. *Тенденции развития региональных систем общего и профессионального музыкального образования*. Саранск, 2003. С.84-88.
95. Рерих Н.К. Нерушимое. Рига: Виеда, 1991. 238 с.
96. Рерих Н. Держава Света. Священный дозор. Рига: Виеда, 1992. 287 с.
97. Рерих Н.К. Твердыня пламенная. М. : Сфера, 1999. - 457 с.

98. Рерих Н.К. Друзья! 24 сентября 1945 г. URL: http://rerich9.sitecity.ru/ltext_0204005540.phtml?p_ident=ltext_0204005540.p_1605113719 (дата звернення: 29.10.2019).

99. Риггс С. Как стать звездой. М. : Guntar College, 2000. 104 с.

100. Риггз С. Пойте как звезды. СПб.: Питер, 2007. 120 с.

101. Романова Л.В. Школа эстрадного вокала: Учебное пособие. СПб.: Лань, 2007. 40 с.

102. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблема сучасної педагогічної освіти : навчальний посібник.Київ : ІЗМН, 1998. 248 с.

103. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 263 с.

104. Самая Т.В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття: Дис. … канд. мистецтвознавства. 26.00.01: Теорія та історія культури (Мистецтвознавство). К., 2017. 199 с.

105. Самая Т. В. Естетичні проблеми саунду у естрадному вокальному виконавстві. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*: наук. журн. Київ: Міленіум, 2015. № 2 (5). С. 193–199.

106. Самая Т. В. Современные тенденции в эстрадном вокальном исполнительстве (к вопросу теоретического осмысления базовых понятий вокальной педагогики). *Образование в сфере искусства: современный контекст:* науч.-інформ. журн. Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория им. М.И.Глинки, 2013. № 1. С. 84–92.

107. Сахнова И.В. Вокальная подготовка специалистов музыкальной эстрады: исторический и теоретический аспекты. *Вестн. Моск. гос. ин-та культуры.* 2008. № 1. С. 194-196.

108. Свиридов П.В. Формирование навыков эстрадного вокала (на материале работы с молодежью в культурно-досуговых учреждениях): автореф. дис… канд. пед. наук, специальность 13.00.02: теория и методика обучения и воспитания (музыка). М., 2014. 28 с.

109. Сгібнєва С. С. Вокальна творчість актора драматичного театру: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: Автореф. дис.. канд.. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків 2009 17 с.

110. Сетдикова Ю.Б. Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества: генезис и современные тенденции: Автореф. дис. … канд. философ. наук: 09.00.04. М., 2006. 25 с.

111. Сидорова М. Б. Формирование профессиональной культуры вокалистов в вузе культуры и искусств: педагогические приоритеты современности. *Вокальное образование начала XXI века* : сборник научных трудов. Москва : Новый ключ, 2008. С. 160–163.

112. Силантьева И. И. *Путь к интонации:* Психология вокальносценического перевоплощения. Москва : КМК, 2009. 644 с.

113. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения в вокально-сценическом искусстве : автореф. дис. .. д-ра искусствозн. : 17.00.00. М. : МГК, 2008. 42 с.

114. Смелкова Т.Д. Вокально-исполнительская культура в современном образовательном пространстве**.** *Universum:* Вестник Герценовского университета. №2. 2014. С.56-60.

115. Смелкова Т.Д., Савельева Ю.В. Методические основы формирования вокально-исполнительской культуры в классе сольного пеня. *Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен*: Сборник статей: В 2 ч. Ч. II. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. С. 256–260.

116. Соболева О. Д., Цехмістро О. В., Дубовська О. Л. Інноваційні тенденції у формуванні співацької культури майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей. *Наукові записки кафедри педагогіки*: Харківська гуманітарно-педагогічна академія. Вип. 40. 2017. С.152-156.

117. Стасько Г. Психотехніка співу у вокальній педагогіці: монографія. Івано-Франківськ: ПНУ ім. В.Стефаника, 2011. 176 с.

118. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Курс лекцій : навч. пос. для студ. дир.-хор. фак. муз. та пед. вузів. Ч. 1. Природно-наукові теорії сольного співу. Харків : ХДАК ; Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.

119. Стулов И.Х. Некоторые особенности работы с голосами эстрадных певцов. *Наука и школа:* общероссийский научно-педагогический журнал. 2014. №6. С.105-108.

120. Стулова Г. П. Акустические основы вокальной методики: учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. 144 с.

121. Стулова Г.П.Сущностные характеристики эстрадного вокального искусства и задачи учебного процесса. *Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование»*. №2. 2013. М.: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет». С.123-127.

122. Суханцева В.К. Метафизика культуры. К.: Факт, 2006. 368 с.

123. Теория и практика педагогики музыкального образования в средних профессиональных учебных заведениях: Учебное пособие. Науч. ред. Р.Г.Шитикова и М.Р.Чёрная. СПб: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2012. С. 110-122.

124. Ткаченко Т.В. Теоретико-методичні основи формування вокальнозвукової культури майбутнього вчителя музики у процесі професійної підготовки: автореф. дис. … д-ра пед. наук : 13.00.04 / Київський національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 43 с.

125. Ткаченко Т. В. Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів : монографія. Х. : ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2016. 307 с.

126. Тормахова В.М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / В. М. Тормахова. – К., 2007. – 17 с.

127. Ульева И. Плюсы и минусы вокальной методики Сета Риггса. URL: http://www.belcantoschool.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=189&Itemid=79 (дата звернення: 29.10.2019).

128. Файзрахманова Л.М. Формирование исполнительской культуры школьного учителя музыки в курсе «Вопросы истории фортепианного искусства и исполнительства». *Музыкальное образование: проблемы методологии, национально-региональный подход, педагогические технологии.* Вып. 2. Саранск, 1998. С.100-103.

129. Флоренский П. Иконостас. *Христианство и культура.* М., 2001. С. 521-626.

130. Фоломєєва Н.А. Інноваційні надбання сучасної вокальної педагогіки у викладанні спецкурсів естрадного спрямування на факультеті мистецтв. Збірник наукових праць. Вип. 617. Педагогіка та психологія. Чернівці: Чернівецький нац. у-т, 2012. С. 184 – 189.

131. Фоломєєва Н.А. Особливості використання сучасних авторських методик в практиці виховання голосу студентів спеціалізації «Керівник шкільного естрадного колективу». *Наукові праці вищого навчального закладу «Донецький національний технічний університет»,* Серія: «Педагогіка, психологія і соціологія». 1 (16). Красноармійськ, 2015. С.178 – 184.

132. Ховард Э. Техника пения. Вокал для всех. М.: Смолин К.О, 2007. 62 с.

133. Хомутова Л. Г. Создание художественного вокально-сценического образа : метод. пос. для певцов. Дніпропетровськ : Пороги, 1995. 50 с.

134. Цапик С.В. Методичні засади розвитку дитячого співацького голосу (зарубіжний досвід). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка* (36). С. 212-215.

135. Цехмістро О. В. Методологія постановки естрадного голосу: стан розробки проблеми. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. №9-10. 2015. С.132-135

136. Цилинко А.П., Красовицкий Л.С. Сценический образ как выражение внутреннего мира актера-вокалиста. *Культура, искусство, образование в информационном пространстве третьего тысячелетия: проблемы и перспективы*: Сб. науч. тр. факультета искусств и социокультурной деятельности РГСУ. Вып. II. М.: Буки-веди, 2015. URL: https://docplayer.ru/33311194-A-p-cilinko-l-s-krasovickiy.html (дата звернення: 29.10.2019).

137. Цзінхен Ген. Формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного співу : дис. … канд. пед. наук : 13.00.02. Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгманова. Київ, 2015. 204 с.

138. Цзінхен Ген. Формування сценічної культури майбутніх естрадних співаків. *Проблеми підготовки сучасного вчителя.* № 8. (Ч. 1). 2013. С.239-244.

139. Цзяньшу Ван. Формування вокально-виконавської культури майбутніх учителів музики в процесі фахової підготовки : автореф. дис. … канд. пед. наук, спец. : 13.00.02. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2013. 20 с.

140. Цзюньцяо Ч. Формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійної підготовки: Дис. …канд. пед. наук. 13.00.00: теорія і методика професійної освіти. К., 2016 - 299 с.

141. Цокол В.А. Актерское мастерство в системе подготовки студента-вокалиста. *Инновационная стратегия развития фундаментальных и прикладных научных исследований: опыт прошлого - взгляд в будущее* : материалы науч.-практ. конф. СПб., 2016. С. 64-67

142. Чень Ван. Формування вокально-виконавського артистизму студентів магістратури у музично-педагогічних ВНЗ. *Наука і освіта*. №6. 2016. С.65-70.

143. Чернова О.С. Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертно-исполнительской деятельности. *Педагогическое образование в России.* 2014. № 12. С. 227-231. URL: journals.uspu.ru/attachments/article/826/CT-46.pdf (дата звернення: 29.10.2019).

144. Чистюхина Л.П. Художественная культура как необходимый компонент формирования личности детей и подростков. URL: files.scienceforum.ru/pdf/2016/26343.pdf (дата звернення: 29.10.2019).

145. Шамаева Р. М. Формирование исполнительской культуры будущего педагога-музыканта: теоретические аспекты. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. № 3 (39). С.152-156.

146. Швець І. Б. Педагогічні основи виховання співочих навичок на заняттях з естрадного співу у студентів музично-педагогічного факультету. *Наукові записки.* Вип. 15. Вінниця: ВДПУ, 2005. С. 158- 159. (Серія: Педагогіка і психологія).

147. Шибанова А.А. Сущность, содержание и структура исполнительской культуры музыканта. *Человеческий капитал*. №7 (67). 2014. -Москва: Объединённая редакция. С.123-125

148. Шкуляр О. Д. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія. У 2 ч. Ч. 1. Івано-Франківськ : Вид-во ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. 351 с.

149. Юсов Б.П. Пространство культуры и духовное развитие ребенка URL: http://kzref.org/b-p-yusov-prostranstvo-kuleturi-i-duhovnoe-razvitie-rebenka.html (дата звернення: 29.10.2019).

150. Юссон Р. Певческий голос / Р.Юссон. - М., 1974. 264 с.

151. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навч.-метод. посібник для викладачів і студентів

мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. Київ : ІЗМН, 1998. 160 с.

152. Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы : монографія. 2-е изд. Санкт-Петербург : ДЕАН, 2002. 128 с.

153. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Denmark, 2000. 255 p.

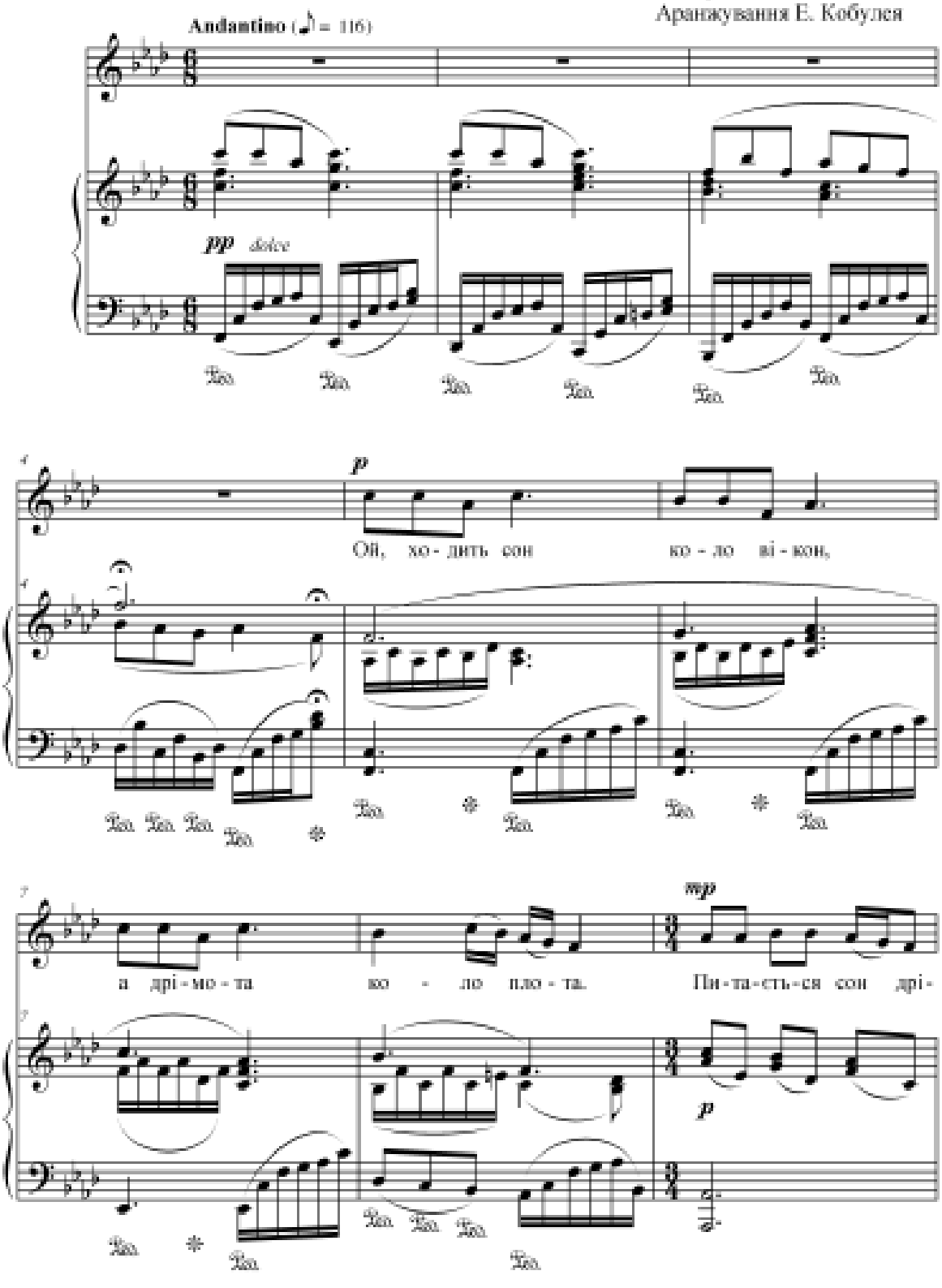
ДОДАТКИ

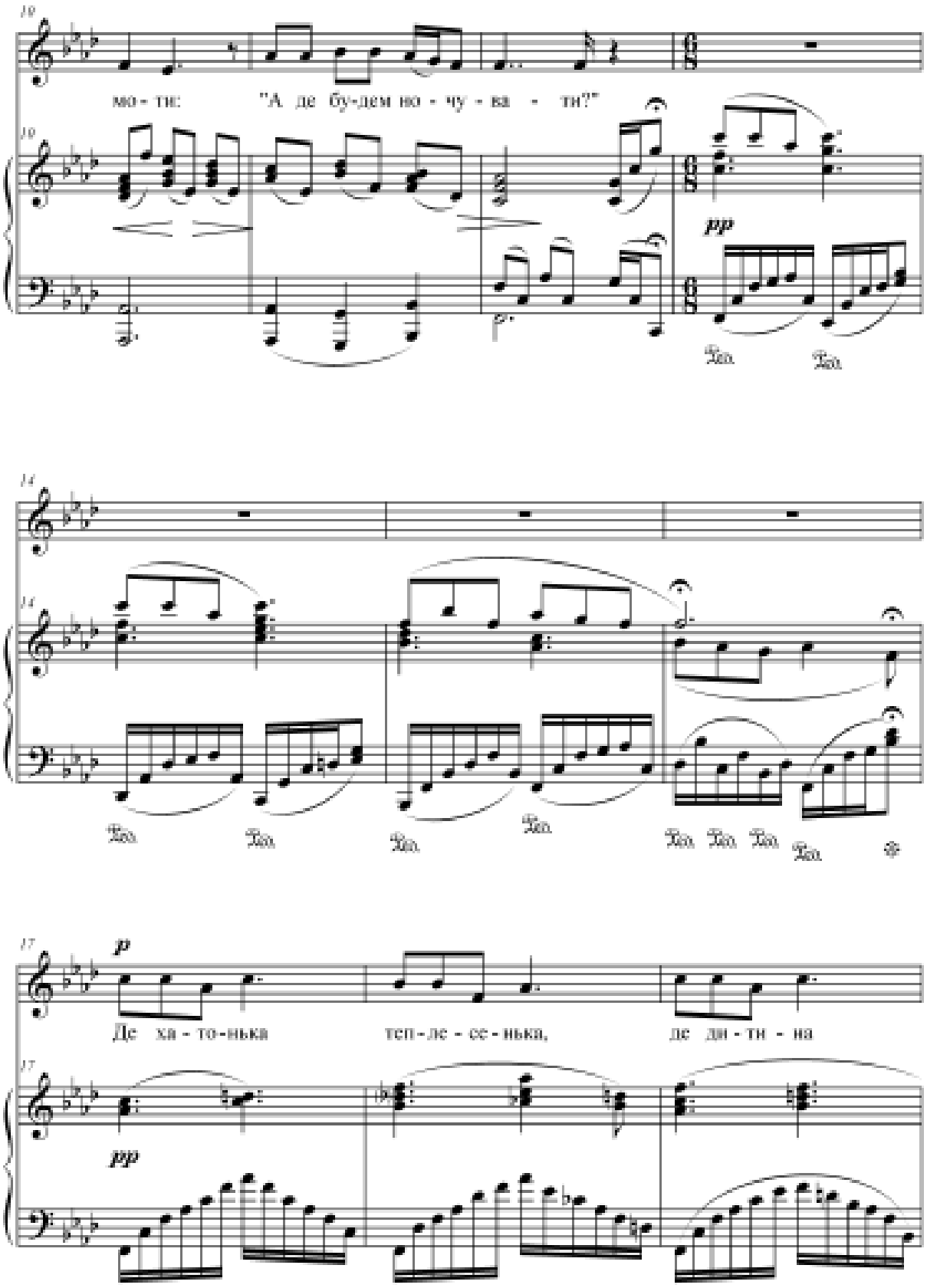
Додаток А.1

Ой, ходить сон

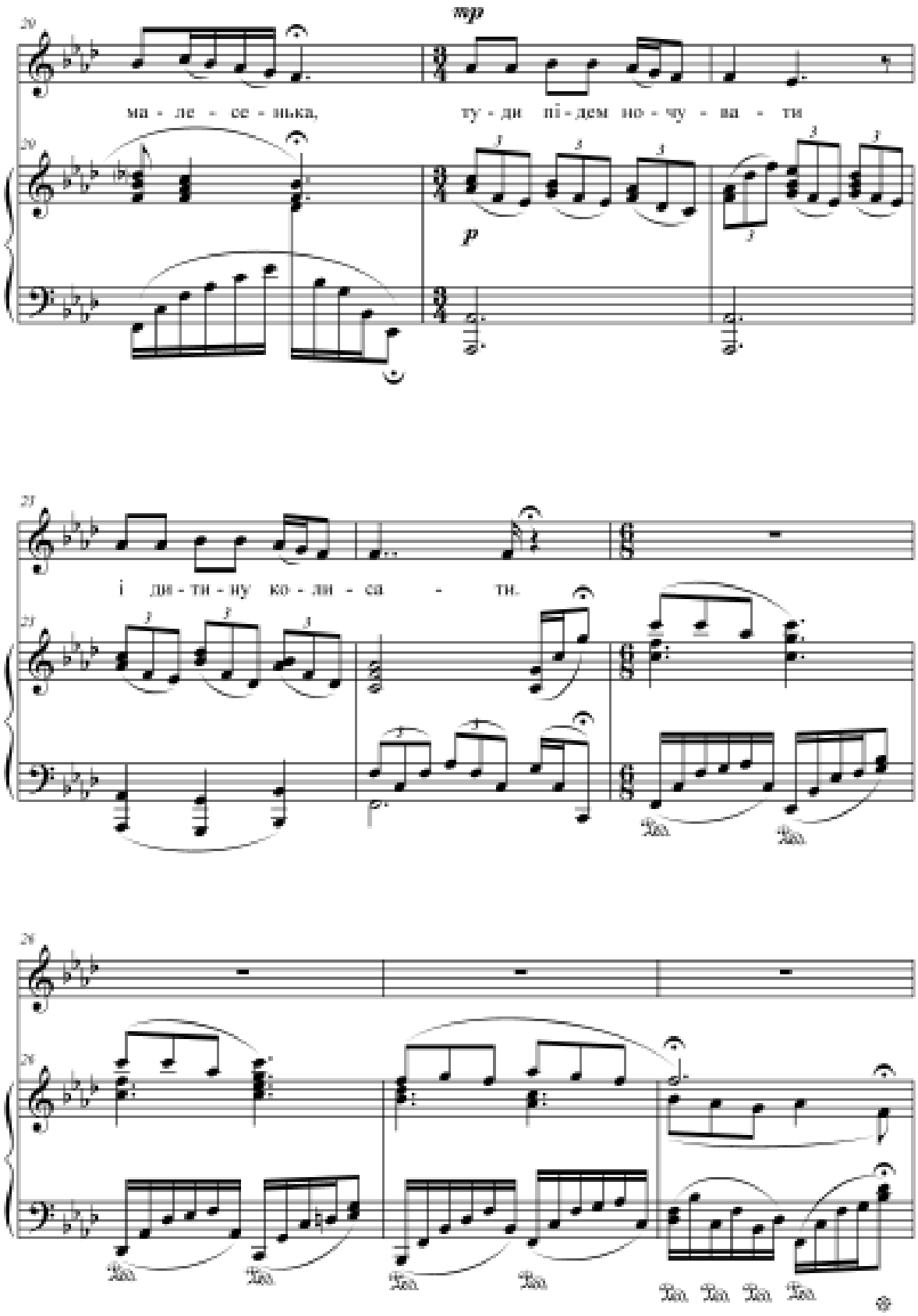
Українська народна пісня

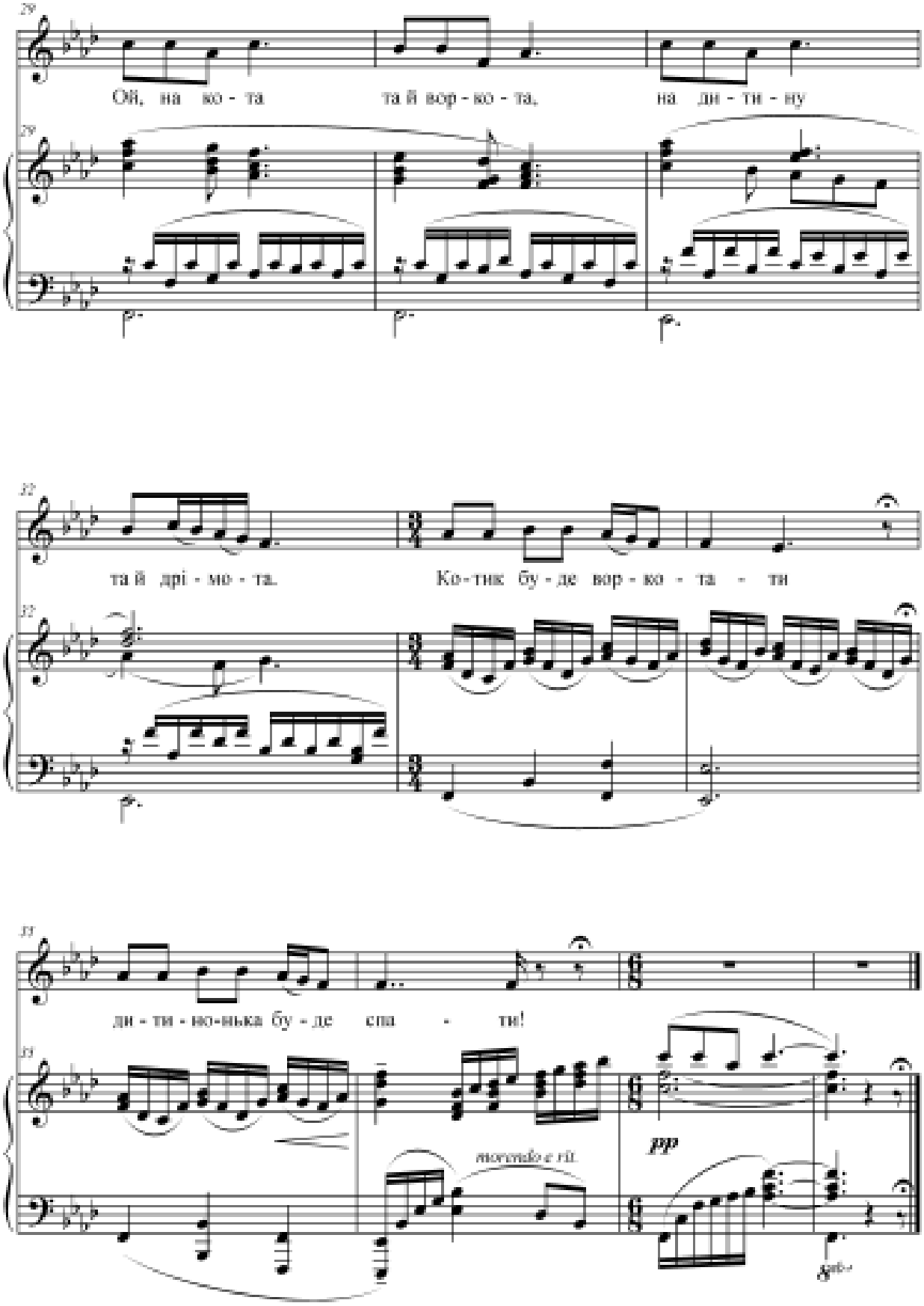
Гармонізація
В. Барвінського - О. Кошиця
Аранжування Е. Кобулея




мо - ти: "А де бу-дем но - чу - ва - ти?"

Де ха - то - нька теп - ле - се - нька, де ди - ти - на

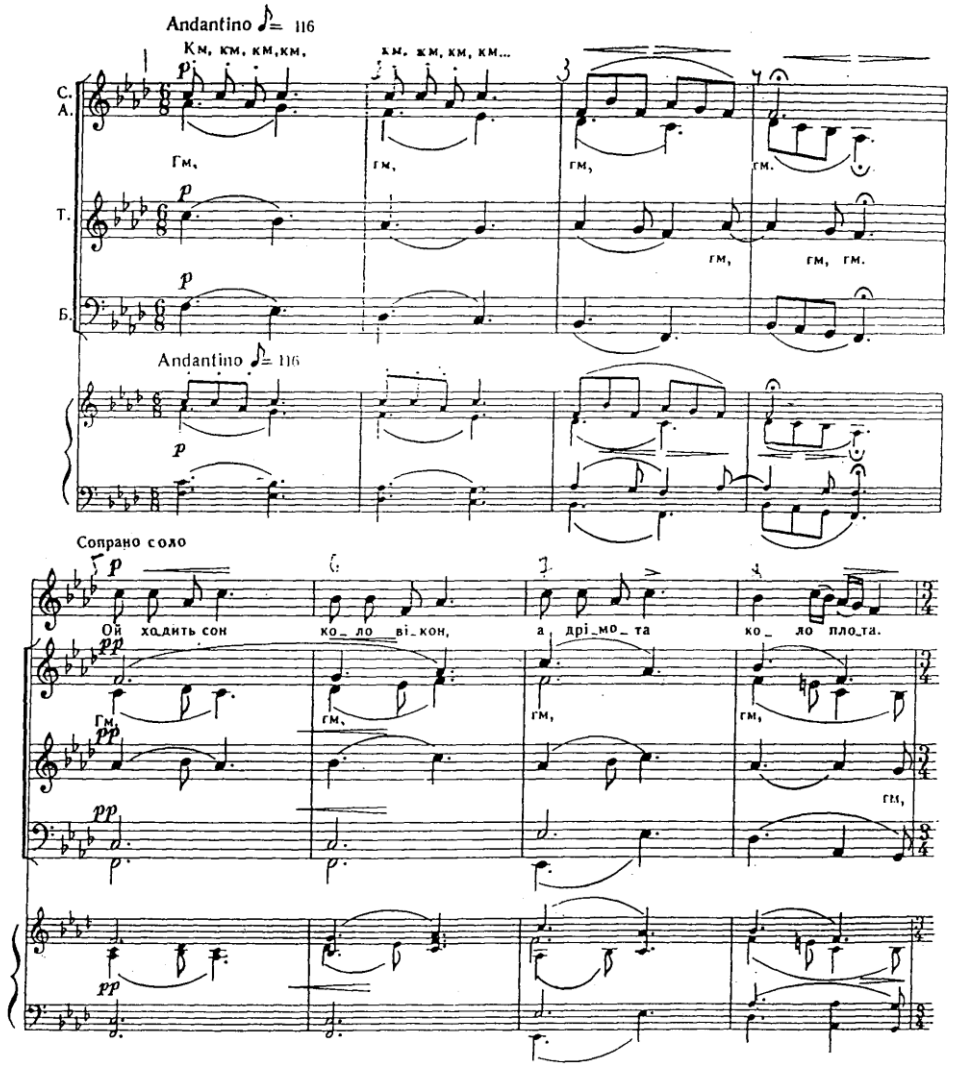

mp
ма - ле - се - нька,
ту - ди пі - дем но - чу - ва - ти
p
і дя - ти - му ко - ли - са - ти.


Ой, на ко - та та й вор - ко - та, на ди - ти - ну
та й дрі - мо - та. Ко - тик бу - де вор - ко - та - ти
ди - ти - но - нька бу - де спа - ти!

Додаток А.2

ОЙ ХОДИТЬ СОН КОЛО ВІКОН
(колискова)

За Барвінським



Додаток А.3

Приклади асоціативних образів до колискової «Ой, ходить сон» в обр. В.Барвінського-О.Кошиця

Додаток А.4

Список творів академічного концертного репертуару
учнів Ярмолинецької дитячої школи мистецтв Хмельницької обл.
(клас викладача Швидь А.О, 2017-2018 н.р.)

1. Беренда Ангеліна (1 клас)
    - укр. нар. пісня «Вийди, вийди, сонечко» в обр. Л.Ревуцького
    - укр. нар. пісня «Галя по садочку ходила»
2. Гуменна Поліна (1 клас)
    - сл. А.Пасічника, муз. М.Балеми «Топі, топі»
    - укр. нар. пісня «Ой чия то гуска»
3. Березовська Єлезавета (1 клас)
    - сл. П.Карася, муз. М.Балеми «Танець дружби»
    - сл. і муз. Л.Горової «Дощик»
4. Радецька Інна (1 клас)
    - сл. Т.Шевченка, муз. А.Філіпенка «Зацвіла в долині»
    - сл. І.Кульської, муз. В.Костенка «Осінь грає на дуду»
5. Поліщук Вікторія (1 клас)
    - укр. нар. пісня «Ой, єсть в лісі калина» в обр. Л.Ревуцького
    - укр. нар. пісня «Ой, на горі жито» в обр. В.Таловирі
6. Гринишок Максим (2 клас)
    - сл. П.Карася, муз. М.Балеми «Отчі причали»
    - сл. і муз. Н.Май «О, музика»
    - сл. і муз. Н.Май «Кароока Україна»
    - сл. М.Воронька, муз. М.Балеми «Козацькому роду нема переводу»
7. Лобода Марина (2 клас)
    - сл. М.Стельмаха, муз. М.Завалішина «Ми любимо весну»
    - сл. і муз. К.Ситник «Капельки дождя»

- сл. і муз. В.Николишина «Острів Самби»
- сл. і муз. Н.Стахорської «Планета дружби»

8. Гладун Марія (2 клас)
    - сл. П.Карася, муз. М.Балеми «Летіли лелеки»
    - сл. і муз. С.Весни «Теплий літній дощ»
    - сл. і муз. В.Вотощук «Я бажаю»
    - сл. і муз. Н. Стахорської «Суничка»
9. Лінчевська Анастасія (3 клас)
    - сл. В.Ладижця, муз. Ю.Рожавської «Лелека»
    - сл. і муз. Н.Петрик «Матроси»
    - сл. і муз. E.Presley «Tutti Frutti»
    - сл. і муз. Б.Фыльц «Дощик»
10. Лобода Анастасія (6 клас)
    - сл. і муз. А.Марусича «Я молюся за тебе»
    - сл. і муз. Л.Гуткін «A million voices»
    - «За вікном» з репертуару І.Галицької
    - сл. і муз. В.Петрик «Overload»
11. Зубар Анастасія (6 клас)
    - сл. і муз. С.Вакарчука «Обійми»
    - сл. і муз. Dami Im «Sound of Silence»
    - сл. і муз. С.Куценко «Розповідь»
    - «Goodbye" з реперутару Sanja Vucic
12. Артумян Крістіна (6 клас)

    Hallelujah з репертуару Tori Kelly
    - сл. і муз. Л.Кона
    - сл. і муз. В.Петрик «Гойдалка»
    - сл. і муз. М.Яремчук «В чистім полі»
    - сл. і муз. гурту Qween «Show must go on»

Додаток В

Зразки дитячих концертних костюмів для естрадних співаків