



works of B. Bazylykut and O. Stakhevych. So, it is stated, proper mouth opening and positional skills is a guarantee of quality vowel formation, acting as a phonetic link in the formation of syllables and words in diction processes, which are used in the context of vocal art.

In the spectrum of awareness in the field of pop vocal techniques, we have summarized the most popular in everyday pop singing («Twang» or «Vocal Nose», «Belting», «Rattle», «Vocal fry», «Whistling yodel»), which are practiced to use in the complex, with the ability to build a new sound of the vocal canvas.

The key aspects of formation of performing skill of a pop singer are given allow to master the offered bases of a technique with its in-depth use in practical daily activities.

**Key words:** pop singing, pop song, performing skills, marks, techniques, images, charisma.

**Постановка проблеми.** Інтенсивна глобалізація виконавського мистецтва породжує нові сторони його трансформаційних засобів впливу на модернізацію індивідуума до потреб сучасності. Особливо відчутні такі процеси у сфері естрадного співу, його методики, привнесення, індивідуалізації, електро-підсилюючої апаратури, ментальності, менеджменту, соціальної необхідності та затребуваності соціумом сьогодення. Пошук нового, на тлі певних традицій та реалізація творчого потенціалу крізь призму закордонних вокально-естрадных технік та принципів навчання різним прийомам й стильовим особливостям постає нагальною потребою формування професійності у навчанні естрадного співу на різних етапах.

**Аналіз досліджень.** Дослідницький спектр становлять ключові праці у сфері академічного вокалу: «Орфоепія у співі» Б. Базиликута (Базиликут, 2001), «Основи вокальної методики» О. Кулдиркаєвої (Кулдиркаєва, 2013), «Виховання голосу співака» К. Маслій (Маслій, 1996), «Методика викладання вокалу» Г. Мурзай (Мурзай, 2010), «Основи вокальної педагогіки» О. Стахевича (Стахевич, 2002). Українськими практикуючими педагогами-вокалістами унаочнено загальні принципи роботи з голосовим апаратом, виразовими засобами та узагальненими процесами роботи у класі постановки голосу або вокалу, доцільними способами виховання вокаліста на основі власного педагогічного досвіду та із привнесенням досвіду закордонних фахівців сфери вокального мистецтва.

Щодо естрадного співу, тут постають праці А. Боднарчука (Боднарчук, 2020), Хр. Охвіти (Охвіта, 2020), «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради» Т. Рябухи (Рябуха, 2017), Т. Самої (Самая), Н. Фаріної та Т. Тимошенко (Фаріна, Тимошенко, 2020), «Виконавська майстерність естрадного співака» Н. Фоломєєвої (Фоломєєва, 2021). Власне, сфера естрадного співу є менш дослідженим феноменом в українській культурі і постає джерелом постійного пошуку градації та шляхів і методів самовираження естрадного мистецтва через свою методичну складову та технічно-виразальну домінанту.

Нашу увагу привертають узагальнюючі праці із різновекторного дослідження вокального мистецтва А. Антонюк (Антонюк, 2008), М. Букач (Букач, 2006), С. Гмиріної (Гмиріна, 2018), Л. Дерев'янка (Дерев'янка, 2013), Л. Красовської (Красовська, 2016), М. Швидків (Швидків, 2014), А. Шпирка (Шпирка, 2018), які сприяють більш ширшому розкриттю ключових важелів впливу на вокальне мистецтво у сфері естрадного співу.

**Мета статті** – окреслити спектральні елементи формування ключових аспектів виконавської майстерності естрадного співака.

**Виклад основного матеріалу.** У сфері вокального мистецтва розрізняють наступні напрямки – народний, академічний та естрадний спів. Де перший, ґрунтується на ужитково-народних традиціях етносу та фольклору, другий – включає камерний та оперний спів; третій – естрадна авторська або народна пісня, ключовим елементом якої постає акустичне опрацювання матеріалу із підсиленням звукової апаратури.

Сучасне естрадно-вокальне мистецтво – здатне поєднувати у собі всі манери співу, та елементи інших видів мистецтва, зокрема, театру та хореографії, а також, звукове та світлове оснащення яскраво виділяє його з-поміж інших видів. Ймовірно, через наявність додаткових елементів та спец-ефектів, естрадний спів ототожнюється, радше, з шоу-бізнесом, а ніж із естрадним мистецтвом. Проте, не варто плутати ці два поняття.

Нами вперше звертається увага до естрадної пісні, як мистецтвознавчого феномену, котрий вартий музикознавчого аналізу та окремої методичної складової її практичного використання. Естрадний спів багато хто недооцінює, і інтерпретує його як *популізм масового зараження*, мовляв, не вартує уваги даний феномен науковців-дослідників окресленої сфери.

Щодо фахівців академічного вокалу, то їх більшість взагалі серйозно не сприймає слово «естрада», розцінюючи його як світське розважальне шоу. Всьому виною – невдалі спроби інтерпретації пісень співаками. Адже, перед тим як інтерпретувати будь-який музичний твір, його варто розібрати, пропустивши крізь себе, вивчити і лиш тоді виводити *формулу інтерпретації*.

Виділяємо ключові етапи роботи над естрадною піснею:

- 1) Розкриття змісту, аналіз та жанрово-стильові особливості твору.
- 2) Фонетичний розбір слів. Дикція.
- 3) Використання технічних прийомів.
- 4) Робота над музично-виразовими властивостями.
- 5) Підготовка до концертного виступу.

Відтак, опираючись на п'ять сукупних окреслених нами напрямків, можемо стверджувати, що вивчення естрадної пісні – це система процесів, яка включає в собі теоретичні знання, їх практичне застосування з наявністю звукотехнічного оснащення (курсив мій – А. Б.). Якщо порівнювати з іншими напрямками вокалу, то саме естрадний, є тим сучасним видом мистецтва, який більшою мірою залежить від інновацій звукотехніки, на відміну від академічного, де своєрідним мікрофоном слугують резонатори.

Перш ніж розпочати послідовне вивчення естрадної пісні варто зосередити власну увагу на підборі репертуару. Це окрема і надважлива складова у музичному мистецтві загалом. Адже, вдало підібраний репертуарний матеріал – це перша запорука успіху. Важливо відзначити, що пісню (у даному випадку), варто обирати конструктивно: за віковими, фізіологічними та набутими пріоритетами. Іншими словами – те, що тематично дорівнює віковому осмисленню, може звучати в залежності від фізіологічного розвитку вокаліста вокально-технічно та якісно, в залежності від вокального досвіду або набутих вокальних навичок. Тому, від цієї важливої площини буде залежати подальший процес розбору і вивчення твору.

Важливим аспектом у процесі ознайомлення з піснею постає розкриття її змісту, та визначення жанрово-стилістичних ознак. Особистість естрадного співака багатогранна, різнохарактерна та здатна до багатьох образних перевтілень. Зі зміною художніх образів урізноманітнюються і жанрово-стильові особливості. Як влучно підкреслює В. Антонюк «сольний спів (у нашому випадку – естрадний спів) належить до феноменів, які склалися історично, йому властива просторово-часова змінюваність та функціональна стабільність водночас» (Антонюк, 2008: 30).

На перший погляд, стиль та жанр твору не має важливого впливу на процес вивчення. Але, для загальної картини і музичної освіченості, варто знати про ключові елементи, які в сукупності створюють цілісність музичного твору. Стиль може відображати еволюційні, національні та авторські особливості вокального твору. Стильові

характеристики породжують класифікацію жанрів. Тому, у реаліях сьогодення «в українській пісенній естраді відбулися істотні якісні зміни, спрямовані в бік професіоналізму, поглиблення і розширення тематики і змісту пісень, вироблення та закріплення оригінального національного естрадно-пісенного стилю» (Рябуха, 2017: 148).

1) **Еволюційний аспект стилю** відображає естетичні цінності (смаки) певного часу. Обізнаність в музичній історії дає можливість вокалісту відчутти та розкрити риси музичної виразності тієї чи іншої епохи, наприклад, Романтизму, в якого бере початок жанр пісні<sup>1</sup>. Чималої популярності набуває використання елементів фольклору та стародавніх музичних інструментів, що є прикметами національних рис стилю. Дедалі більше народна пісня набуває популярності в різноманітних каверверсіях та стає родзинкою в медіа-просторі. Найбільший інтерес до народного мелосу проявляють молоді виконавці. Оновлене, сучасне, а подекуди, «сміливе» виконання української народної пісні викликає захоплення у молоді та сприяє популяризації народно-пісенної спадщини.

Серед яскравих виконавців: *Христина Соловій* («Тече вода каламутна», «Тиха вода», лемківські народні пісні: «Сидит пташок», «Под облачком», «Гамерицький край», «Горе долом ходжу» та ін.); джазове аранжування «Ой чий то кінь стоїть» (з репертуару гурту Океан Ельзи), «Гуцулко Ксеню» в стилі «танго» (аранжування Р. Мельника) у виконанні *Оксани Мухи* (вокал), О. Божика (скрипка), В. Заборовського (акордеон), у супроводі камерного оркестру; «Грушечка» з репертуару *Vivienne Mort*; фіналіст «Голосу країни» *Сергій Роман* («Несе Галя воду», «Грушечка», «Ой там на горі»); та ін.

Відчутно виділяється «Цвіте терен», у виконанні етно-співачки *Ілларії*, де фігуруюча народна манера непомітно переливається з академічною та переплітається з вокалізованими мелізмами та етнічними глісандо, що додає особливого фольклорного колориту. Кульмінація вибухає природним народним вокалом Ілларії, а супровід

<sup>1</sup> Особливе місце у вокальному мистецтві відіграла епоха Романтизму. (поч. XIX ст.) Тематизм музичного Романтизму, а саме: пошуки нових пейзажів, милування природою, інтерес до народного побуту та національного фольклору, зображення фантастичних образів, пріоритетність людських почуттів, ідеалізація любові та глибоко-душевної переживання туги, самотності, розчарування. зумовили появу новаторських жанрів мініатюри, серед яких пісня, балада, романс, вокальні цикли. Вокальна спадщина того часу пов'язана з світовими іменами Шуберта, Шумана, Ліста, Брамса. В ряді видатних постатей, імена українських композиторів: С. Гулак-Артемівський, М. Вербицький, О. та І. Лизогуби, П. Сокальський, М. Лисенко, Д. Січинський, А. Вахнянин, Ст. Людкевич, К. Стеценко, Я. Степовий та ін.

класичної гітари змінюється на електро-гітарний з підсиленням барабаних бітів, що є характерними рисами фолк-року. Таке вдаль поєднання засобів вокальної виразності та інструментовки надає пісні національної самобутності та вирізняє цю інтерпретацію з поміж інших. Зараз у сучасних фолк-стилях працює низка українських виконавців, кожен з яких привніс в українську естрадну музику своє новаторство.

«*Onuka*» – український електро-фолк гурт, який вирізняється креативністю поєднання електро-музики зі звучанням народних інструментів (трембіта, бугай, бандура, цимбали, дрімба). «*Folkner*» – автентичний гурт, який своєю музикою має здатність «гіпнотизувати» слухача, так як їхні пісні просякнуті звуками наших предків. Не можливо оминати в даних композиціях присутність язичницької культури («Впливало каченя»). «*Mnishek*», молодий український фолк-рок гурт, який заявив про себе на фестивалі «Червона рута 2017» і виборов своє почесне друге місце. Солістка гурту Анна Мнішек (кандидат історичних наук), маючи професійні знання в традиціях та обрядах різних народів світу в сфері народного музикування чувається легко та невимушено. Про це сама співачка повідомила в жіночому онлайн-журналі «*Ukrainky.com*».

«*Даха Браха*» – етно-хаос гурт, особливістю якого є поєднання українських, російських та кримськотатарських народних пісень, змішуючи їх в одній композиції, музиканти виходять за рамки стандартів. Водночас, їхні етно-композиції звучать англійською та німецькою мовами. Завдяки творчому міксту різнонаціональних культур, музикантам вдається експериментувати та інтегрувати з жанрами: соул, блюзу, хіп-хопу («*Винная я*»). Музичне полотно Дахи Брахи перенасичене новинками та ексклюзивним інструментарієм (перкусія, джембе, дарбука, діджеріду, губна гармоніка, кахон), тому їм завжди є чим здивувати слухача. Кожна з пісень самобутня і неплігатиивна. Наприклад: композиція «*Монах*» – цікава речитативами та динамічно-темповим розвитком; «*Весна*» – універсальна звукозображальна музика, де вокал замінюють голосові імітаційні елементи.

**Авторські риси стилю** відображають індивідуальність почерку автора. Це особливості структуризації пісні, форми написання, вибір типу музичного розвитку, вокально-технічна складність, інтонаційна насиченість, палітра гармонії, тощо. До представників даного напрямку ми підносимо *Олександра Пономарьова* («*Чому*», «*А ти просто кохай*», «*З ранку до ночі*», «*Найкраща*»,

«*Ніченькою темною*», «*Човен*», «*Я ніколи нікому тебе не віддам!*...» та ін.), *Павла Табакова* («*Блюз на дні*», «*Я розпалю вогонь*», «*Це Новий рік*» та ін.), *Андрія Кузьменка* («*Випускний*», «*Гей, гопа-гопа*», «*Глобус*», «*Два озера повні сліз*», «*З Новим роком і Різдвом*», «*Зламани крила*», «*Мам*», «*Маршрутка*», «*Не думай про завтра*», «*Шампанські очі*», «*Шкільна любов*» та ін.), *Дмитра Шурова*, лідера гурту «*Ріанобой*» («*Все, що тебе не вбиває*», «*Кришталь*», «*Об'єднані любов'ю*», «*Сліди*», «*Сьогодні це ми!*» та ін.), «*Антитіла*» («*Фари*», «*Хороша пісня*», «*Так не треба*», «*Тепло твого тіла*», «*Там, де ми є*» та ін.), *Тараса Тополю* («*Вірила*», «*Невидимка*»), *Михайла Хому* («*З днем народження!*», «*Зимова казка*», «*Мені не спиться*», «*Туман*» та ін.), *Ірину Білик* («*Вибачай*», «*Годі вже*», «*Одинокая*», «*Парами*», «*Ти мій*», «*Ти ангел*», «*Що було, те було*» та ін.), *Ірину Федішин* («*Батьки мої*», «*Білі троянди*», «*Гітара*», «*Обійми*», «*Україна колядує*», «*Чужі вуста*», «*Твій ангел*» та ін.), *Артема Пивоварова* («*Ходимо*», «*Холодно і тепло*», «*Не твоя війна*»), *Олега Винника* («*Вовчиця*», «*Голубе сивий*», «*Дай мені помріяти*», «*Мої батьки*», «*Молитва за Україну*», «*Мати каже правду*», «*Надкусили місяць зорі*», «*Перлина Україна*», «*Роксолана*» та ін.), *Андріану* («*Вільна душа*», «*Вогонь-вода*», «*Монамі*», «*На завжди*», «*Ча-ча-ча*», «*Я прийду у твої сни*» та ін.), *Андрія Бему* («*Заворожила*», «*Не питай мене*», «*Половина*» та ін.), *Павла Доскоча* («*Квітка мого кохання*», «*По долині річка*», «*Посміхнись Україно!*», «*Я до тебе, кохана*» та ін.), *Святослава Вакарчука* («*Без бою*», «*Без тебе мене нема*», «*Він чекає на неї*», «*Все буде добре*», «*Зелені очі*», «*Коко Шанель*», «*Я їду до дому*» та ін.); «*Kazka*» («*Дива*»); *Go-A* («*Solovey*») і т. д.

**2) Фонетичний розбір слів. Дикція.** Вокальна музика по особливому наділена змістовним наповненням, оскільки драматургію вокальної мініатюри висвітлюють слова покладені на музику. Саме тексти є пріоритетом у пісні, а не навпаки. Для слухача без музичної освіти в першооснові постає словесне наповнення, так як, легке римування та зручна строфічність краще запам'ятовуються. Саме артикуляція, дикція, фонетика та орфоепія у співі постають окремими науками, за допомогою яких, вокалістів вчать чіткій вимові та відтворенню, правильному відкриванню рота, активній роботі органів мовлення, співставлення «букви» і «звуку», а відтак, формування слова, як мовної одиниці, що вибудовує музичну фразу та речення. Дикція – це періодична проблема навіть у професійних співаків-вокалістів, тому: «вокальному

мовленню властиве співоче відтворення голосних – максимальна їх тривалість при найкоротшій вимові приголосних» (Швидків, 2014: 148). Часто, відвідуючи оперу, глядач не має змоги зрозуміти наповненості змістом того чи іншого музичного номеру, тоді як лібрето стає у допомозі розкриття художнього змісту вокально-театральних номерів.

Невід'ємною вокальної фонетики постають штрихи (*legato, non legato, staccato, portamento, marcato* та ін.), які у поєднанні з ритмічними комбінаціями розкривають технічно-виразне артикуляційне полотно вокальної мелодики. Водночас, штрихи можна розглядати крізь призму звукозображальних можливостей, де вони допомагають краще розкрити темброву індивідуальність співака. Власне штрихи, утворюють основу вправ для голосу. Тому, майстерність співу побудована саме на засадах опанування технічними можливостями голосу.

Не менш важливу роль відіграє акустика приміщення. Саме вона надає додаткові можливості для кращого розкриття тембральної природи індивідуума. Майстерне виконання динамічних відтінків дає змогу як найкраще передати образність музичного твору, розкрити її контрастні сторони, жанрові особливості, а також виступає свідченням якісної підготовки виконавця вокального спрямування. Важливо, вправно співати від *pp* з поступовим розвитком та відчуттям динамічного зростання до *ff*, не допускаючи при цьому крикливості, різкої зміни манери чи втрати дихальної опори. Особливістю опанування вищевказаними навичками є відчуття сили подачі звуку та вокальний самоконтроль. Також, відпрацьоване відчуття динамічних змін та усвідомлений аналіз мелодичної побудови в комплексі – великою мірою допомагає, практично рецепторно відчувати інтонаційну схематику фрази: її початок, розвиток, вершину і спад. Мелодичний рух, у свою чергу, допомагає розрізнити інтонаційний тип пісенної фрази: розповідний, закличний чи питальний.

Для подолання проблем даного типу, існує низка наукових праць Б. Базиликута (Базиликут, 2001), М. Букача (Букач, 2006), Л. Дерев'янка (Дерев'янка, 2013), О. Кулдиркаєвої (Кулдиркаєва, 2013), К. Маслій (Маслій, 1996), Г. Мурзай (Мурзай, 2010), О. Стахевича (Стахевич, 2002), які звертали чільну увагу на мовленнєві функції та артикуляційну здатність голосового апарату, основи утворення голосних та приголосних, їх класифікацію за тембральним забарвленням та фонетичною транскрипцією, на техніку складів та будови слова, які у вокальній музиці вибудовують фрази. Слушним постає твердження Н. Фоламеє-

вої, де дослідниця апелює чітко розмежування між академічним та естрадним співом, і щодо останнього наголошує: «естрадному співу притаманне мовленнєве або нейтральне положення гортані на відміну від пониженої позиції гортані в академічному вокалі» (Фоломеєва, 2021: 26).

Опрацьовуючи дану проблематику, нами виокремлені формулювання власної концепції щодо значення голосних у вокальній дикції: «*правильне відкривання рота та позиційні уміння є запорукою якісного утворення голосних, що є фонетичною ланкою у творенні складу та слова у процесах дикції, котрі застосовуються у контексті вокального мистецтва*» (курсив мій – А. Б.).

Водночас, наслідуючи Б. Базиликута та О. Стахевича, нами унаочнено власну формулу умовних фонетичних та орфоепічних позначень, котрі неодноразово апробовані на вокалістах різного рівню підготовки.

*Авторські артикуляційні позначки голосних.*

◊ – **вертикальна «А»**, частіше використовується у досягненні якісного звучання низьких звуків. Яскраво вираженому звучанню даного голосного, сприяє робота нижньої щелепи, яка вертикально верхній допомагає прорезонувати низькі частоти. Таким чином, голосну «А» **вертикальну**, можна ще назвати «**нижньощелепною**».

○ – формантно-виразний голосний, який не потребує багатьох роз'яснень щодо фонетичної особливості, повинна відтворюватись вільно, природньо, поздовжено. Позначення «О» над голосним звуком, служить, як нагадування вокалісту, що рот варто відкривати чітко у формі «О», не звужуючи його до «у», помилки якої часто припускаються вокалісти.

○<sup>(o)</sup> – «О» **в дужках**, використовується в академічній манері і означає – зібрати звук. Асоціація «у **дужках**», трактується – у певних рамках, що допомагає вокалісту краще думати під час співу не виходячи за строгість «академічного письма».

┌ – «**на посмішці**» (або «**і високопозиційна**») у естрадному виконавстві означає необтяжене виконання, «**спів на розслабленому апараті з посмішкою на обличчі**», котрий здатен зманеврувати навіть грубе звучання чи форсування звуком у м'який перелив. Також, «**і**» **на посмішці** на ранніх етапах допомагає оволодіти мікстом, що постає запорукою подальшої свободи виконавства в естрадному співі. Оскільки, голосний звук «і» за формантною природою є високим, то на «і» з позначкою посмішки, високі звуки звучать яскраво, виразно та не вимушено, при цьому не завдаючи жодних травм голосовому апарату.

Таким чином, ми практикуємо розспівки на **високопозиційній** «і» з вокалістами, які ще не поборили бар'єр страху перед високими нотами, а також з юними вокалістами.

**І** – «І» **зосереджена**, або «і» в дужках, частіше практикується в академічній манері, або в українській естрадній класиці, де бажано зібрати звук. Практикуючі педагоги-вокалісти систематично звертаються до **(і)**, адже, завдяки такій артикуляційній позиції, **(і)** – добре резонується та проспівується навіть у ділянці перехідних звуків.

**Е** – **горизонтальна** «Е». Свою назву позначка отримала через фонетичну природу голосного звуку, який є відкритим, та візуально утворюється по горизонталі рота. Горизонтальна «Е» практикується під час вивчення пісень у народній манері, або естрадних піснях із елементами народності. Зручне використання **горизонтальна** «Е» отримала у вивченні стрибків на атаці. На прикладі такої «Е», з легкістю можна пояснити та продемонструвати високопозиційні переходи у пісні, або аналогічні комбінації на прикладі інших голосних.

Наприклад, **А** (**високопозиційна** «А»), природно вертикаль, якої не може бути зручною у будь-якій теситурі, зокрема, у високій – потребує позиційної зміни. Таким чином, артикуляційне положення **високопозиційної** **А**, ототожнюється з горизонтальною **Е**, змінюючи при цьому лише назву самої голосної. На практиці – співаємо «А», позиційно виконуючи **горизонтальну** «Е»).

Особливість утворення **Е** **горизонтальної**, полягає у піднятті верхньої щелепи до повної видимості верхніх зубів, при цьому, нижня щелепа залишається нерухомою. Основна напруга та легкий тонус повинен відчуватися у лицевих м'язах<sup>2</sup>.

**И** – И – зв'язуюча голосна, яка не має сольної партії у фонетичному контексті, проте, від неї більшою мірою, залежить дикція українського алфавіту. Над **И** – позначка закруглених дужок, свідчить про те, що «и» відноситься до закритих (звужених) голосних, тому, коли її артикуляційно не виділяти, вона може бути не почутою та не виведеною інтонаційно. Заокруглені дужки над «и» повинні нагадувати вокалісту про основне правило для досягнення чіткого виведення даного голосного – «**губи вперед**». Просте, у даному випадку щодо асоціативного співвідношення,

потрібно підібрати слова «**губи бантиком**» чи «**поцілунок**»<sup>3</sup>. **И** в закруглених дужках може стати в нагоді, як в академічному, так і в естрадному виконавстві.

**У** – «У в трубочці». В академічній вокальній педагогіці неодноразово акцентували увагу на голосному «у», при тому зазначали: «Хто вміє вправно співати, утримавши на опорі «у», той з легкістю може оволодіти іншими голосними». Адже, «у», хоча і найлегший для розуміння основ співу голосний, проте, далеко не найзручніший у висотному співвідношенні, форманта якого визначається всього у 300–700 Гц. Це свідчить про те, що у фонетиці вона відноситься до низьких голосних та відтворюється в артикуляційно-вузькій позиції. Тому, вважаємо, позначка трубочки над голосною «у» є доречною. У багатьох вокалістів, голосна «у» звучить як «ю», або щось між «у» та «ю». Це зумовлено нечітким спрямуванням у правильну артикуляційну позицію, адже голосний звук «у» виразно звучатиме винятково «у *своєї* *звуженій трубочці*», яка фонетично та візуально їй характерна. Саме тому, над **У** ми починаємо працювати з учнями з першого уроку. Струм повітря, який завібрує в трубочці звуженої «у» дасть чітке розуміння того, яким чином заставити звук резонуватися та звучати потенційно потужно.

Окреслені нами артикуляційні позначки варто використовувати не лише у голосних звуках, але і в ускладнених ними йотованих: «Я, Є, Ю», де  $\text{Я} = \text{Я}; \text{Є} = \text{Є}; \text{Ю} = \text{Ю}$ ;

$\text{Є} = \text{Є}; \text{Ю} = \text{Ю}$ ; Артикуляційні позначення розширюють спектр можливостей вокального виконавства не тільки у професійних співаків, але і початківців без музичної освіти. В незалежності від мовної похідної – дикція та артикуляція постають пріоритетними чинниками відтворення вокального наповнення.

**3) Використання технічних прийомів.** Інтонаційне наповнення естрадної пісні складають технічні прийоми естрадного співу, за допомогою яких вокалісти збагачують свій тембр та урізноманітнюють виконавську майстерність. Найпопулярніші з них: *Twang, Belting, Rattle, Vocal fry, свистковий йодль та ін.* Всі вони походять від американської школи співу і не дивлячись на новаторство добре прижилися в Україні. Дані технічні прийоми кардинально відрізняються від тих, які ми звикли застосовувати у академічному співі, проте молоде покоління педагогів їх активно

<sup>2</sup> На власних уроках, такий прийом порівнюємо з оглядом верхніх зубів у стоматолога: чим кутніший зуб, тим ширша потреба відкрити рот. У нашому випадку – чим вищий звук, тим ширша вокально-позиційна амплітуда.

<sup>3</sup> Для прикладу, навіть маленька дитина зможе правильно поставити губи на «и», згадуючи, як цілує маму в щічку.

практикує. Хоча, існує думка, що вище названі технічні прийоми найкраще звучать у рідній американській фонетичній та манері, так як, український алфавіт значно відрізняється твердістю та активністю подачі голосом, а також може значно вплинути на індивідуальність тембру українського виконавця, що може дати звучанню «завульованої штучності». Підхід до американських технік у кожного різний: якщо одні педагоги не уявляють уроку без використання даних речей, то інші – прагнуть бути обмеженими щодо їх практичної доцільності. Відтак, беруть за основу академічну манеру співу і її основні риси, спрощуючи під естрадну пісню.

«**Twang**» або «**вокальний ніс**» – додає голосу дзвінкого металевого звучання, завдяки чому голос звучить потужно і щільно. Для відчуття близького носового звуку є спеціальні вправи на «**н**», «**м**», або ті, де за основу є дифтонг<sup>4</sup>.

«**Belting**» – застосовується співаками при співі високих нот. Характерними рисами даної техніки є правильна пропорція нижніх і верхніх резонаторів. Для того щоб навчитися його відтворювати – необхідно добре володіти опорою звуку й координуваним видихом.

«**Rattle**» – вокальний прийом, який в естрадному виконавстві називають гарчанням. Він робиться за допомогою грудного резонатора, а не голосових зв'язок. Гарчання відчувається в грудях, завдяки чому звучить більш щільно.

«**Vocal fry**» – один з найулюбленіших прийомів американських виконавців та педагогів, котрий, використовується у щоденному вокальному розігріві зв'язок, за словами педагогів – сприяє швидкому розслабленню голосу та розвиває діапазон. Даний прийом утворюється на слабо вібруючих голосових зв'язках та нагадує тріскіт. В нашому повсякденному житті ми зустрічаємося з вокальним фразом щоранку, коли хочемо щось сказати напівсонним голосом.

«**Свистковий йодль**». Йодль – це різка зміна регістрів, а свистковий йодль – це різкий перехід у високу теситуру, що знаходиться вище фальцету. За звучанням нагадує свист, оскільки це надвисокі ноти, які дозволено виконувати на зручному голосному. Для виконання вокального свисту – вокаліст повинен відмінно володіти фальцетом і мати хорошу еластичність голосових зв'язок.

На думку Л. Красовської: «головним резонато-

ром для естрадного співу є гортанно-глотковий, який застосовується на всьому звуковому діапазоні і може змішуватися з іншими резонаторами ... що і додає естрадному співові індивідуального звучання» (Красовська, 2016: 102–103). Варто зауважити, що окреслені вокальні техніки застосовуються в комплексі, тому, здатні вибудувати нове звучання вокального полотна. Оволодіння вищезазначеними прийомами не потребує детального вивчення, поза як, великий відсоток українських виконавців у більшій мірі використовують американські прийоми не здогадуючись про їх назви та походження.

**4) Робота над музично-виразовими властивостями.** Пісня – це не менш цікавий ніж опера жанр, який будучи мініатюрою, включає вступ, основну частину, кульмінацію і кінцівку. Дотримання схематичного уявлення пісні допоможе поступово та чітко окреслити рамки драматургії. Виявлення засобів музичної виразності сприяє цілісному сприйманню музичного твору. Це основа музики, за допомогою якої виражається задум композитора. Вокалісти, як і інші виконавці – аналізують твір, враховуючи його структуру, тональність, інтонаційно-мелодичні аспекти, вокально-технічну складність, ритмометричні розрахунки, темпові позначення, динамічний розвиток. Крім звичних засобів музичної виразності, вокаліст користується професійними засобами вокальної виразності. Це *динаміка співацького звуку*, яка передбачає вільне володіння звуком будь якої висоти, від *pianissimo* до *fortissimo*; сюди ж відносимо *філірування звуку*, котре відповідає за поступове посилення звуку, а потім послаблення в процесі співу, що розкриває гучність і летючість голосу; *вокальні мелізми*, які способом розспівування розкривають тембральні та технічні можливості голосу; наявність вокальної окраси *vibrato*, яке використовується для збагачення співу, передачі емоційного стану, для більш чуттєвого звучання голосу чи навпаки – підсилення драматизму, в залежності від характерних жанрових ознак та композиторського втілення.

**5) Підготовка до концертного виступу.** Підготовка до концертного виступу включає в собі як зовнішні, так і внутрішні чинники. Образ і харизма – це дві заключні, але надважливі складові, від яких залежатиме подача вокальної композиції у цілісності.

*Образ* – пріоритетний елемент у формуванні естрадного співака як яскравого артиста. Ознайомлення з драматургією є першим кроком до формування музичного образу, оскільки все починається із осмислення та розуміння того, про що

<sup>4</sup> Дифтонг – двоголосний або двозвук, у фонетичному розумінні трактується як «складний голосний звук неоднорідної артикуляції, що складається з двох елементів, які утворюють один склад, надаючи йому фонетичної цілісності» (за Вікіпедією).

я співаю, якого жанру моя композиція і якими засобами я можу передати художній образ твору. Другим і найважливішим етапом є музика, яка заставить співака творчо думати та допоможе відтворити музичний задум. Під поняттям образу варто розуміти перелік допоміжних елементів, які беруть участь у створенні естрадного номеру: зовнішній вигляд артиста: підбір костюму та грим; сценічно-театральна постановка; хореографія; світлове оформлення; специфічні ефекти; декорації, сукупність яких втілює в реальність задум автора і виконавця. Тому важливо, щоб «жест, крок, мімічний вираз народжувалися зсередини і виникали на основі емоційного переживання ... естрадний образ співака створюється роками, будується на вдалому виконанні будь-якої пісні, знайденому в ній конкретному характері, є не тільки зовнішнім іміджем артиста, а й внутрішніми рисами його творчого характеру» (Фаломеева, 2021: 102–103).

**Харизма.** Маючи голос з усіма його природними характеристиками, з тембральним забарвленням та красою, співак не має потенційної сили привернути увагу глядача за повної відсутності харизми, яка служить контактуючим складником із залом. Осанка, погляд, рухи, темперамент, емоційний контроль – це дрібниці, які помітні і стають підмічені публікою. В харизмі приховується таємна сила артиста, яка приносить йому успіх та визнання на сцені. Варто зазначити, що харизма – це риса, яка дана не кожному виконавцеві, проте той, хто нею наділений, є яскравим і різножанровим артистом, цікавим для аудиторії. Харизматичний співак естради володіє вмінням швидко та вправно приймати на себе різні амплуа. Власне, харизма ототожнюється «як властивість, обдарування, винятковість або здібність особистості» (Гмиріна, 2018: 112).

У контексті, важливу роль відіграє озвучення та здатність вокаліста вправно користуватися *мікрофоном*. Оволодіння головним сценічним пристроєм – це найперші і найелементарніші

навики, якими повинен опанувати кожен майбутній співак. Часто, через невміння та брак практики роботи з мікрофоном назріває ряд мовних дефектів: дикції, артикуляції, орфоєпії, які проявляються у вокаліста-виконавця просто посеред твору, тому, «у результаті технічної обробки звуку голос співака може стати як кращим, так і гіршим» (Фаломеева, 2021: 29). Звук стає неестетичним, нечітким і якість виконавської майстерності помітно падає. Щоб запобігти проблемам «декламаційного» характеру, варто звернути увагу на: силу подачі звуку у мікрофон при грудному, мікстовому та фальцетному виконанні; використання мікрофону на низьких «недосконалих» звуках; користування мікрофоном при приголосних: «б» «п» «ч» «ш» «щ»; використання мікрофону при зміні потужності подачі та динамічних відтінків. Таким чином, вокальна музика – має здатність висловлюватися не менш зрозуміло, ніж література та образотворче мистецтво. Комплексне застосування і майстерне володіння засобами музичної виразності дозволяє виконавцеві відчувати музичний твір як цілісну побудову зі вступом, основною частиною і розв'язкою, проводячи паралелі з словотвором, у якому має місце вступ, основна частина і кінцівка.

**Висновки.** Сплетіння конструктивних особливостей постає засобом втілення художнього образу котрий апелює до розкриття творчого задуму пісенного твору через виконавську інтерпретацію. Так, найважливішим аспектом постає питання збереження творчої індивідуальності та неповторності у вокальному виконавстві крізь призму внутрішніх відчуттів та душевних переживань зі збереженням моральних рамок та норм зовнішньої етики.

Таким чином, у загальній системі формування виконавської майстерності естрадного співака окреслені чинники посідають пріоритетні позиції, сприяючи розкриттю індивідуума, самовираження особистості у даній сфері, його інтеграцією та модернізацією у відповідності до соціуму сьогодення.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 29–41.
2. Базилікут Б. Орфоєпія в співі: навч. посібник [для студ. вищих навч. закл.]. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2001. 126 с.
3. Боднарчук А. Роль естрадної пісні у формуванні вокальної культури студентів музично-педагогічних напрямків освіти. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. № 71. Т. 2. С. 47–50. URL: [http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/71/part\\_2/10.pdf](http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/71/part_2/10.pdf)
4. Букач М. Взаємозв'язок слуху та голосу – основи вокального виховання. 2006. URL: [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6991/Bukach\\_Vzaiemozviazok\\_slukhu\\_ta\\_holosu.pdf](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6991/Bukach_Vzaiemozviazok_slukhu_ta_holosu.pdf)
5. Гмиріна С. Розвиток харизматичних якостей соліста-вокаліста у процесі фахової підготовки. *Музичне мистецтво в освітлологічному дискурсі*. 2018. № 3. С. 110–115. URL: <https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/154/124>



6. Дерев'янюк Л. Спів у мовленнєвій позиції як проблема вокальної педагогіки. *Таврійські студії. Мистецтвознавство*. 2013. № 4. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2013\\_4\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_21)
7. Красовська Л. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 53. С. 100–106. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum\\_2016\\_53\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_53_12)
8. Кулдирикаєва О. Основи вокальної методики : навч.-метод. посіб. [для студ. спец. «Музичне мистецтво»]. Луганськ: ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2013. 158 с.
9. Маслій К. Виховання голосу співака. Рівне : РДІК, 1996. 120 с.
10. Мурзай Г. Методика викладання вокалу: навч.-метод. посіб. [для магіст. спец. «Музична педагогіка і виховання»]. Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2010. 177 с.
11. Охитва Хр. Українська естрадна пісня у музикознавчих дослідженнях: наукова панорама. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* / [упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, О. С. Афоніна, С. В. Виткалов, та ін. ; наук.-бібліогр. редан. наук. бібліот. РДГУ]. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 221–225.
12. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 203 с.
13. Самая Т. Специфіка вокальної техніки у сучасному естрадному мистецтві. URL: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/335-samaja-t-v-specyfika-vokalnoji-tehniky-u-suchasnomu-estradnomu-mystectvi.html>
14. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.
15. Фарина Н., Тимошенко Т. Студія естрадного співу в сучасній системі мистецької освіти. *Нова педагогічна думка*. 2020. № 2 (102). С. 176–179. URL: <http://npd.roippo.org.ua/index.php/NPD/issue/view/4>
16. Фоломєєва Н. Виконавська майстерність естрадного співака: навч.-метод. посіб. Суми : ФОП Цьома С.П., 2021. 169 с.
17. Швидків М. Художня виразність мовлення як основа оволодіння технікою співу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 145–150. URL: [file:///C:/Users/1/Downloads/NZTNPUm\\_2014\\_1\\_25.pdf](file:///C:/Users/1/Downloads/NZTNPUm_2014_1_25.pdf)
18. Шпирка А. Структурні компоненти емоційної виразності майбутнього вокаліста. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2018. № 3. С. 36–42. URL: <https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/139/111>

## REFERENCES

1. Antoniuk, V. (2008). *Kulturolohichniy zmist ukrainskoho vokalnoho mystetstva* [Cultural content of Ukrainian vocal art]. *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*. № 1. Pp. 29–41. [in Ukrainian].
2. Bazylykut, B. (2001). *Orfoepiia v spivi* [Orthoepy in singing]: *navch. posibnyk [dlia stud. vyshchyykh navch. zakl.]*. Lviv : LNU im. I. Franka. 126 s. [in Ukrainian].
3. Bodnarchuk, A. (2020). *Rol estradnoi pisni u formuvanni vokalnoi kultury studentiv muzychno-pedahohichnykh napriamkiv osvity* [The role of pop song in the formation of vocal culture of students of music and pedagogical areas of education]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*. № 71. Т. 2. Pp. 47–50. URL: [http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/71/part\\_2/10.pdf](http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/71/part_2/10.pdf) [in Ukrainian].
4. Bukach, M. (2006). *Vzaiemozviazok slukhu ta holosu – osnovy vokalnoho vykhovannia* [The relationship of hearing and voice – the basics of vocal education]. URL: [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6991/Bukach\\_Vzaiemozviazok\\_slukhu\\_ta\\_holosu.pdf](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6991/Bukach_Vzaiemozviazok_slukhu_ta_holosu.pdf) [in Ukrainian].
5. Hmyrina, S. (2018). *Rozvytok kharyzmatychnykh yakostei solista-vokalista u protsesi fakhovoi pidhotovky* [Development of charismatic qualities of a soloist-vocalist in the process of professional training]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*. № 3. Pp. 110–115. URL: <https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/154/124> [in Ukrainian].
6. Derevianko, L. (2013). *Spiv u movlennivii pozysii yak problema vokalnoi pedahohiky* [Singing in the speech position as a problem of vocal pedagogy]. *Tavriiski studii. Mystetstvoznnavstvo*. № 4. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2013\\_4\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_21) [in Ukrainian].
7. Krasovska, L. (2016). *Suchasnyi vokal: metody navchannia v riznykh zhanrakh muzychnoho mystetstva* [Modern vocals: teaching methods in different genres of musical art]. *Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznnavstvo*. Vyp. 53. Pp. 100–106. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum\\_2016\\_53\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_53_12) [in Ukrainian].
8. Kuldyrkaieva, O. (2013). *Osnovy vokalnoi metodyky* [Fundamentals of vocal technique]: *navch.-metod. posib. [dlia stud. spets. «Muzychne mystetstvo»]*. Luhansk : LNU im. T. Shevchenka. 158 s. [in Ukrainian].
9. Maslii, K. (1996). *Vykhovannia holosu spivaka* [Education of the singer's voice]. Rivne : RDIK. 120 s. [in Ukrainian].
10. Murzai, H. (2010). *Metodyka vykladannia vokalu* [Methods of teaching vocals]: *navch.-metod. posib. [dlia mahist. spets. «Muzychna pedahohika i vykhovannia»]*. Luhansk : DZ «LNU im. T. Shevchenka». 177 s. [in Ukrainian].
11. Okhitva, Khr. (2020). *Ukrainska estradna pisnia u muzykoznavchyykh doslidzhenniakh: naukova panorama* [Ukrainian pop song in musicological research: scientific panorama]. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb.* / [uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkafov; redkol.: H. P. Chmil, O. S. Afonina, S. V. Vytkafov, ta in. ; nauk.-bibliohr. redan. nauk. bibliot. RDHU]. Rivne: RDHU. Vyp. 34. S. 221–225 [in Ukrainian].
12. Riabukha, T. (2017). *Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady* [Origins and intonation components of Ukrainian pop music]: *dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Kharkiv. 203 s. [in Ukrainian].
13. Samaia, T. *Spetsyfika vokalnoi tehniky u suchasnomu estradnomu mystetstvi* [The specifics of vocal technique in modern pop art]. URL: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/335-samaja-t-v-specyfika-vokalnoji-tehniky-u-suchasnomu-estradnomu-mystectvi.html> [in Ukrainian].

14. Stakhevych, O. (2002). *Osnovy vokalnoi pedahohiky* [Fundamentals of vocal pedagogy]. *Ch. 1: Pryrodno-naukovi teorii solnoho spivu. Kurs leksii*. Sumy : SumDPU im. A. S. Makarenka. 92 s. [in Ukrainian].
15. Faryna N., Tymoshenko T. (2020). *Studiia estradnoho spivu v suchasni systemi mystetskoï osvity* [Studio of pop singing in the modern system of art education]. *Nova pedahohichna dumka*. № 2 (102). Pp. 176–179. URL: <http://npd.roippo.org.ua/index.php/NPD/issue/view/4> [in Ukrainian].
16. Folomicieva, N. (2021). *Vykonavska maisternist estradnoho spivaka* [Performing skills of a pop singer]: *navch.-metod. posib*. Sumy: FOP Tsoma S.P. 169 s. [in Ukrainian].
17. Shvydkiv, M. (2014). *Khudozhnia vyraznist movlennia yak osnova ovolodinnia tekhnikoï spivu* [Artistic expressiveness of speech as a basis for mastering the technique of singing]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*. № 1. Pp. 145–150. URL: [file:///C:/Users/1/Downloads/NZTNPUm\\_2014\\_1\\_25.pdf](file:///C:/Users/1/Downloads/NZTNPUm_2014_1_25.pdf) [in Ukrainian].
18. Shpyrka, A. (2018). *Strukturni komponenty emotsiïnoi vyraznosti maibutnoho vokalista* [Structural components of emotional expression of the future vocalist]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*. № 3. Pp. 36–42. URL: <https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/139/111> [in Ukrainian].