

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка
Навчально – науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Зелений Ярослав Ігоревич

**МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ АРТИСТА
ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ Н.А. Фоломєєва,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання
«_____» _____ 2020 року

Виконавець

_____ Я.І. Зелений
«_____» _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СУТНІСТЬ ТА ЗМІСТ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ АРТИСТА ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ	6
1.1 Теоретичні основи розвитку артиста естради та пісенні жанри	6
1.2 Артистизм у сучасному вокальному мистецтві	19
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ АРТИСТА ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ	29
2.1 Творчі принципи естрадного вокально-ансамблевого мистецтва . .	29
2.2 Українські естрадні ансамблі кінця XX – початку XXI ст.	39
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55

ВСТУП

Актуальність теми. Вокальне мистецтво в естраді – це надзвичайно динамічне явище. Незважаючи на відносно невеликий історичний період розвитку, воно є унікальним художнім явищем у світовій музичній творчості, що має своєрідну стилістику, естетику, поетику.

Дослідження історії, теорії та практики естрадного співу як актуальної проблематики виконавського музикознавства зумовлено певними об'єктивними передумовами. Вітчизняне музикознавство традиційно зорієнтоване на вивчення жанрів і напрямків академічної музики. Разом з тим сучасна естрадна музика є складним конгломератом жанрів, виконавських стилів і напрямків. Однак критерії, запозичені з академічної музики, є неприйнятними для аналізу феноменів музичного естрадного мистецтва.

До того ж і вокальна педагогіка естрадного співу ще є мало розробленою галуззю професійного навчання. Професійна підготовка естрадних вокалістів має свої особливості, які виявляються у проблемі, що являє собою розрив теорії та практики в сфері естрадного вокального мистецтва.

Сьогодні, коли інтерес спеціалістів-практиків до естрадного мистецтва постійно зростає, вивчення специфіки вокального виконавства в системі естрадного мистецтва, зокрема, ансамблевого, є особливо актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти вокального виконавства доволі широко висвітлюються у різних наукових працях. Основні етапи розвитку естрадного мистецтва досліджені одним з перших мистецтвознавців у цій царині Е.М. Кузнецовим, також вагомого значення набувають праці Е.Д. Уварової та І.А. Богданова. Однак аналіз науково-методичної літератури, присвяченої вокальному мистецтву естради, виявив недостатній ступінь відображення проблем, що існують у практиці.

Таким чином, в мистецтвознавстві та музичній естетиці створено культуро відповідні умови для комплексного розгляду музичних явищ масової культури: в контексті глобалізаційних процесів з одного боку, та національно означених, з урахуванням їх специфіки – з іншого. Панування однієї форми

музичної естради змінюється переходом на маргінальний спосіб існування у паралель загальній плюралізації культурного простору та світового ринку шоу-бізнесу. Цей стан відповідає толерантній та еклектичній естетиці постмодерну.

Мета і завдання дослідження. Мета роботи полягає в методичному обґрунтуванні основ фахової підготовки артиста естрадного вокального ансамблю.

Завдання дослідження:

- 1) проаналізувати теоретичні основи розвитку естради та пісенні жанри;
- 2) дослідити артистизм у дискурсі сучасного вокального мистецтва;
- 3) конкретизувати творчі принципи естрадного вокально-ансамблевого мистецтва;
- 4) розглянути українські естрадні ансамблі кінця XX – початку XXI ст.

Об'єктом дослідження є особливості підготовки артиста естрадного вокального ансамблю.

Предметом дослідження є розгляд методичних основ підготовки артиста естрадного вокального ансамблю.

Матеріали та методи дослідження:

- 1) вивчення та теоретичний аналіз наукової літератури, узагальнення та конкретизація;
- 2) узагальнення отриманих даних.

Наукова новизна одержаних результатів:

- уперше проаналізовано діяльність естрадних ансамблів кінця XX – початку XXI ст.;
- конкретизовано сутність та зміст фахової підготовки артиста естрадного вокального ансамблю;
- подальшого розвитку набули творчі принципи естрадного вокально-ансамблевого мистецтва.

Практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що зібрані у магістерській роботі матеріали можуть бути використані як основа для

подальших досліджень у галузі музичного мистецтва та методики підготовки майбутніх артистів естрадних вокальних ансамблів.

Апробація результатів та публікації. Основні положення, висновки та результати дослідження доповідались на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (6-7 травня 2020 року, м. Суми); студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (22 жовтня 2020 року, м. Суми).

Результати дослідження висвітлювалися у публікаціях автора:

1. Зелений Я.І. Методологічні основи фахової підготовки артиста естрадного вокального ансамблю. *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць*. Випуск 12. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 42–47.

2. Зелений Я.І. Методичні основи фахової підготовки артиста естрадного вокального ансамблю. *Дні науки – 2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 70–72.

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційне дослідження складається з вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел (59 найменувань). Загальний обсяг роботи становить 61 сторінку, з них основного тексту – 54 сторінки.

РОЗДІЛ 1

СУТНІСТЬ ТА ЗМІСТ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ АРТИСТА ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ

1.1. Теоретичні основи розвитку артиста естради та пісенні жанри.

Слово «естрада» походить від латинського «strata», що означає «настил», «поміст», «піднесений майданчик». Цей сенс зберігся і в наші дні, але, очевидно, він не єдиний. Адже і «театр» в первинному значенні не більше, ніж «місце для видовища». У словнику Даля – це тільки поміст, піднесений майданчик, наприклад, для музики. У словнику Ушакова дане і інше значення цього слова: «мистецтво малих форм, область музичних для видовища уявлень на відкритій сцені». У першій половині ХХ століття вважали, що естрада є областю малих форм мистецтва, не розглядаючи питання про жанровий склад естради. Увага приділялася не скільки естетичному, скільки морфологічному змісту даного терміну. Ці формулювання відображали картину пошуків у 30-40-х роках, коли рамки естради розширювалися майже безмежно. За твердженням Е. Гершуні, «естрада в повний голос зробила заявку на рівноправ'я з «великим» мистецтвом...» [1, с 70-71]. Перш за все це пов'язане із зародженням в Радянській Україні передвісника сучасного мистецтва PR- соціальній технології управління масами. По суті справи масовик-витівник (зазвичай місцевий профспілковий активіст) брав під ідеологічний контроль не тільки свята, але і повсякденне життя. Звичайно, жодне свято не обходилося без естрадного концерту [2]. Варто зазначити, що і сам масовик-витівник, в повсякденному житті, як правило, володів естрадним відчуттям, щоб завжди бути в центрі уваги, розважати і приваблювати публіку.

У процесі розвитку українського мистецтва поняття терміну «естрада» продовжувало змінюватися. З'явилися такі поняття як естрадне мистецтво, що об'єднувало малі форми драматургії, драматичне і вокальне мистецтва, музики, хореографії, цирку. Потім естрадою вважали вид сценічного мистецтва, що сполучає різноманітні жанри в номерах, що були окремими закінченими

виступами одного чи декількох артистів. У подальшому для естради стало характерним пряме звернення артистів до глядачів у залі.

До сьогодні склалася певна традиція у вивченні естрадного мистецтва, що зберігається і при вивченні музичного мистецтва естради. Базою дослідження є матеріал, накопичений в галузях культурології, соціології, соціальної психології, музикознавства, та фактичні публікації, що висвітлюють історію питання.

Історико-теоретичне дослідження внутрішньої будови світу мистецтв, взаємовідношення родів, видів і різновидностей мистецтва представлено в роботі М.С. Кагана «Морфологія мистецтва». Проте недостатнє наукове висвітлення теми робить деякі положення важливими і дискусійними для сучасного музичного життя. М.С. Каган у своїх дослідженнях вважає, що музика – це вид мистецтва, що має складну багатовимірну структуру.

Так Е.М. Кузнецов дає найбільш ємке визначення естрадного мистецтва:

«Естрадне мистецтво об'єднує різноманітні жанрові різновиди, спільність яких полягає в легкій пристосованості до різних умов публічної демонстрації, в короткочасності дії, в сконцентрованості його художніх виразних засобів, що сприяють яскравому виявленню творчої індивідуальності виконавця, а в розмовних галузях – у злободенності, гострій суспільно-політичній актуальності переважанні елементів гумору, сатири і публіцистики.

Основні етапи розвитку естради досліджені одним з перших істориків естради Е.М. Кузнецовим. Особливий інтерес являють праці Е.Д. Уварової в області естради. Подальше детальніше вивчення творчого процесу в естрадному мистецтві було зроблене в дослідженнях І.А. Богданова [4].

У значній мірі для усвідомлення картини епохи, що минула, є публікації в періодичних виданнях 20–50-х рр. А.А. Альшванга, С.В. Гінзбурга, С.С. Прокоф'єва, А.І. Хачатуряна та ін. [8, с.32-33].

Музичні стилі, жанри і напрями входили в життя всіх поколінь, національностей і прошарків суспільства. Місцем проведення концертів стали не тільки жорсткі рамки оперних театрів або концертних залів, але і стадіони,

міські площі, монументальні визначні пам'ятки архітектури, в яких можна зібрати десятки тисяч глядачів. А завдяки сучасній техніці, аудіо- і відеозаписам – спілкування з музикою стало можливим в різних умовах.

Музиканти другої половини ХХ ст. відчули тісний зв'язок із слухачем. Вони прагнули до єднання з аудиторією, часто провокуючи її на безпосередню взаємодію і включали слухача в живий діалог з музикою. Саме тоді музиканти змогли реалізувати властивість свого мистецтва об'єднувати людей, уміло створюючи у величезній аудиторії могутні емоційні пориви – як позитивні, так і негативні.

Сучасна класична музика, джаз і рок – три головних гілки музичної культури другої половини ХХ ст. Важливою сферою музичного життя цього періоду стала і поп-музика – складний комплекс популярних музичних напрямів та індустрії розваг. У класики, джазу і року є загальний корінь – традиції фольклору. Народна музика незмінно підтримувала творчі пошуки професійних музикантів, хоча самі вони цього не завжди це усвідомлювали. Композитори ХІХ ст. працювали в основному з міським фольклором, що достатньо часто вже пройшов професійну обробку, ХХ ст. відкрило сільську народну музику, її драматизм і незвичайну гостроту звучання, що одночасно і лякала, і зачаровувала. Система мислення, що виявлялася в старовинному фольклорі, була співзвучною трагічному духовному досвіду сучасної людини [55, с. 15-18].

Пошуки в цьому напрямку вплинули на виникнення в 50-х роках рок-музики – явища, що в короткий термін перевернуло музичний світ. Дати визначення рок-культурі дуже важко. Це особливий спосіб життя в музиці, де об'єдналися композиторська творчість та імпровізація, музика і сценічне дійство, живе звучання голосу чи інструменту та складні ефекти електронної техніки. З'явившись під впливом фольклору, ця культура ніколи не пов'язувала себе з конкретними національними традиціями: мова року інтернаціональна і спрямована на об'єднання людей різного походження і світогляду. Провідна роль у рок-музиці належить психологічному і емоційному впливу, що виникає

іноді від одного слова або звуку. Величезне значення має вплив звукової потужності музики на психічний стан слухача: під час виступів, як правило, використовується могутня і складна звукопідсилювальна апаратура. Творчість рок-музикантів неможлива без колективу. Його учасники не тільки виконують, але часто і творять музику спільно. Однак на сцені кожен з них знаходить індивідуальні форми самовираження, вступаючи в свій особистий діалог із слухачем. Залежно від напрямку рок-музики і мети, що ставлять перед собою виконавці, композиція може спонукати до глибоких роздумів чи, навпаки, занурити слухача в стан глибокої апатії, або спричинити спалах агресії. У рок-музиці, як в дзеркалі відтворюються потрясіння, через які пройшли післявоєнні покоління молоді, стихійні соціальні виступи і «сексуальна революція», рухи хіппі і панків, трагедія наркоманії і духовні пошуки [49, с 50-59].

Якщо музика говорить від імені інтернаціональної аудиторії, то джазова культура довгий час була голосом конкретного етнічного середовища – афро-американського населення США. Вплив фольклорних традицій відчувається в ній ще сильніше, ніж в році. Джаз – також спосіб життя. Його основа – імпровізація, що для музиканта є формою пізнання світу через звуки. Саме від джазу соул-музика перейняла свої основні риси – потяг до імпровізації і колективних форм творчості. Проте, на відміну від року, джазова імпровізація розрахована на камерне спілкування із слухачем (навіть в умовах великого концертного залу). Від публіки джазовий музикант чекає не фанатичного поклоніння, на що нерідко претендує соул-музикант, а свідомого розуміння, не спалаху емоцій, а занурення в духовний світ виконавця. Джазові музиканти виступають, як правило, в невеликих залах і клубах, намагаючись сформувати «свою» публіку і орієнтуючись на справжніх знавців. Джаз, що виник більше століття тому перейшов початкові етнічні межі. Зараз – це інтернаціональний вид творчості з багатьма регіональними і стильовими різновидами[43].

У 50-х роках минулого століття поп-музикою (англ. pop music, від popular music – «популярна, загальнодоступна музика») називали рок-музику; пізніше ці поняття розділилися. Поп-музика – розважальна масова музика, яка

використовує стилі, жанри і форми року. У цьому її відмінність від популярної музики в широкому розумінні слова – найбільш відомих музичних творів (зокрема, класичних). Провести межу між рок- і поп-музикою непросто, хоча на практиці фанат музики легко відрізнити ці два полюси музичної культури.

Сучасна система мистецтв складається на основі двох тенденцій розвитку: тенденції синтезу, взаємозбагачення різних видів художньої практики і тенденції самовизначення, виділення різноманітних видів мистецтв. Розвиток художньої практики і естетичних потреб суспільства зумовлює синтез окремих видів мистецтв, які кожний окремо не мають синтетичного характеру (наприклад, архітектура та живопис в їхньому синтезі) [25, с. 115-118].

Існує три типи синтезу, кожний з яких об'єднує різні види художньої діяльності на основі якогось визначеного виду мистецтва:

- синтез пластичних мистецтв (архітектура, образотворче мистецтво і декоративно-прикладне мистецтво), що відбувається на основі архітектури;
- синтез серед видовищних мистецтв (театр, кіно, телебачення, естрада, цирк), які прийнято називати синтетичними; в них взаємодія відбувається в основному на основі творчості актора (в документальних жанрах – реальної особи);
- синтез окремих пар мистецтв, пов'язаних з літературою: літератури і музики (пісня та інші вокальні жанри), літератури та образотворчого мистецтва (наприклад, художньо ілюстровані видання).

При взаємодії мистецтв кожне з них спричиняє в синтетичне ціле свій внесок, збагачує цей цілісний художній твір притаманними даному виду мистецтва специфічними рисами [35, с. 53-57].

У театральному мистецтві взаємодіють драматична література, мистецтво режисури, акторська майстерність, музика, живопис, архітектура та інше. Синтетичність театального мистецтва не просто в тому, що театр використовує різні види мистецтва, а в тому, що мистецтва ці є необхідними компонентами сценічного образу. Театральне мистецтво взаємодіє з іншими видами мистецтва і посилює свій вплив на глядача, використовуючи їхні

виразні засоби і техніку. Використання в сучасному театрі виразних засобів живопису, скульптури, архітектури, музики створює художню цілісність спектаклю, однак спрямоване на досягнення різних складових мети.

Взаємодія окремих видів мистецтва існує в різних формах – і в розвитку синтетичних мистецтв, і у використанні окремими мистецтвами виражальних засобів та художньої мови інших видів мистецтва [12, с. 7-9].

Поп-музика зорієнтована на посередній смак, при її створенні використовуються вже випробувані музичні стандарти. Проте з кожного правила існують винятки, і найкращі представники поп-музики, як, наприклад, шведська група ABBA або австралійська Bee Gees, – є високопрофесійними музикантами, чиї композиції користуються заслуженою популярністю.

Вокальна (вокально-інструментальна) мініатюра набула широкого поширення в концертній практиці. На естраді нерідко вирішується сценічна мініатюра за допомогою пластики, костюма, світла, мізансцен (театр пісні) та особи, яка завдяки особливостям таланту і майстерності стає співавтором композитора [23].

Жанри і форми пісні різноманітні: романс, балада, народна пісня, куплет, частушка, шансонетка тощо – різноманітні і способи виконання: сольна, ансамблева (дуети, хори, вокально-інструментальні ансамблі).

У 30-і роки на території сучасної України продовжують жити і розвиватися романс, циганська пісня, кітч, танцювально-побутова пісня.

Під час другої світової війни і в післявоєнні роки пісні мали ліричний настрій. Паралельно з ліричною піснею процвітає офіційна пісня, пісня музичних плакатів, пісня торжеств і парадів.

З середини 50-х актуальною стає пісня в танцювальних ритмах: фокстрот, танго, вальс, твіст.

Разом з професійною піснею розцвітала самодіяльна, бардівська або авторська. Барди, як правило, об'єднали в одній особі автора слів і музики, співака і гітариста – Б. Окуджава, Ю. Візбор, М. Ножкін, В. Висоцький.

Набувають поширення дитячі естрадні мелодії – В. Шаїнський [29, с. 132-135].

У 50-60-і рр. почали з'являтися невеликі ансамблі, вокальні групи – «Дружба» О. Броневицького та ін. Найбільш могутній напрям з початку 70-х років ВІА (біт-пісня), потік поп- і рок-записів, наслідування західним шлягерам «Бітлз», «Роллінг стоунз» та ін. Першими радянськими біт-групами були «Співаючі гітари» А. Васильєва, «Веселі хлоп'ята» П. Слободкіна, «Пісняри» В. Мулявіна. З 70-х рр. почали з'являтися радянські зірки загальносоюзного масштабу – Й. Кобзон, С. Ротару, А. Пугачова, В. Леонтьєв [52, с. 182-186].

До середини 80-х виникає криза. Хоча пісня знаходить нове життя то у ретро-звучанні окремих груп – «Браво», «Доктор Ватсон», то в інтонаціях «кавалерійських» мелодій – гурту «Любе», О. Газманова.

До кінця 80-х рр. послаблюється цензура – це час стадіонних рок-концертів. Потім виникає нове розмежування – рок і розважальна «попса».

У суспільстві виникає потреба у вихованні духовно багатой і всебічно розвиненої особистості, яка здатна цінувати, зберігати й примножувати цінності культури. Важливим є те, щоб людина не тільки підтримувала вже сформований на основі культурних цінностей історичний досвід попередніх поколінь, але й доповнила і поглибила його новою творчістю [1, с. 70-74].

У контексті загальної культури музичну культуру розглядають як складову педагогічної культури. Проблема формування культурної людини обґрунтована в працях вітчизняних учених І. Бега, О. Жорнової, І. Зязюна, Н. Миропольської, О. Олексюк, О. Рудницької, та ін.

Реалізація культури творчої освіти зумовлюється необхідністю підвищення загальної культури суспільства й утвердження в педагогічному середовищі парадигми особистісно орієнтованої освіти.

Формування музичної культури особистості є однією з провідних проблем у сфері наукових досліджень Е. Абдулліна, А. Болгарського, Н. Гузій та ін.

Л. Тарасова розглядає музичну культуру як комплексне поняття, що включає різноманіття компонентів внутрішньої музичної культури людини й музичну діяльність [15, с.86-92].

Особливо важливо вказати те, що музична культура є одним із головних компонентів професіограми виконавця. Говорячи про музичну культуру як частину загальної культури особистості, акцентуємо на тому, що становлення особистості майбутнього артиста як творця, як художника неможливе без розвитку фундаментальних здібностей – бачити мистецтво, відчувати мистецтво, мислити про мистецтво, творити мистецтво [53, с. 160-165].

На нашу думку, питання музичної культури майбутнього виконавця яскраво та найбільш повно висвітлено у працях Р. Тельчарової, яка вважала, що музична культура людини не повинна обмежуватися лише набутими музичними знаннями, а й освоєнням та примноженням музичної культури суспільства окремою особистістю за допомогою музичної діяльності: сприйняття, виконавства, творчості та музичної свідомості, у центрі якої має бути музично-естетичний ідеал.

Якщо музика здатна чинити певну дію на етичну сторону душі, то вона повинна бути включена в число предметів виховання молоді [11, с. 203–204]. Велике значення має спів, що є невід’ємною частиною музичного виховання підростаючого покоління [17].

У всіх ідеологічних системах здавна використовували спів як засіб формування музичної культури. Підтверджують це в своїх роботах педагоги-музиканти: Ю. Алієв, О. Апраксина, Г. Болгарский, А. Бондаренко, В. Ємельянов та ін., дослідження яких вказують на особливу роль співу в системі музичного виховання молоді.

У стародавньому Китаї музику розглядали як символ порядку, цивілізації і вважали важливим елементом виховання.

Давньо китайський філософ Сюнь-Цзи відзначав, що всі музичні звуки йдуть від людського серця, в якому народжуються почуття, що втілюються в співі [20, с.118-129].

Специфіка музичної культури Китаю постійно привертає увагу як китайських учених, так і дослідників з інших країн світу [23].

Давньо китайська мудрість свідчить: «Поезія породжує ідею, пісня народжує звуки, звуки породжують рух. Ці три елементи беруть свій початок в серці людини. Вже потім на допомогу приходить музично-інструментальне виконання» [54, с. 158-168].

А. Гретрі впевнений у тому, що кожен співрозмовник володіє своєю манерою. Як правило, почуття повинно міститись у співі, а смисл, рухи та вираз обличчя необхідно помістити в акомпанементі [6, с. 109]. Саме ця думка має велике значення для визначення теоретичних основ нашого дослідження.

У роботах Б. Головіна, який активно вивчає проблеми культури мови, ми знаходимо для себе важливі висновки науковця, які стосуються нашого дослідження. Вчений-теоретик підкреслював, що інтонація людини – це дзеркало її емоційного життя, рухи її душі, культура почуттів та емоційних міжособистісних відносин що нерозривно пов'язана з культурою інтонаційного оформлення висловлювань.

З досліджень науковців можна зробити висновок, що культура визначає специфіку поведінки людини, що є результатом навчання.

Сценічна культури майбутнього артиста-вокаліста як один з найважливіших складників педагогічної культури, зумовлене специфікою музично-педагогічної діяльності викладача, що спрямована на формування особистості, яка здатна в майбутньому відтворювати і збагачувати культуру суспільства. У навчально-виховному процесі основним засобом формування культури, духовних цінностей є неповторна індивідуальність педагога як носія культури і суб'єкта міжособистісних стосунків з особистістю студента, котра постійно змінюється і збагачується. Сценічна культура є феноменом прояву виконавцем власного «Я» у музично-педагогічній діяльності через єдність його цілей, мотивів, музичних знань, умінь, навичок, здібностей, стосунків, об'єднаних у певну систему педагогічних цінностей. Існуючи об'єктивно, відносно самостійно – сценічна культура є системою цінностей і функціонує

через суб'єктивний духовний світ людини. Сценічна культура майбутнього артиста-вокаліста діалектично пов'язана з усіма елементами особистісної культури: моральної, естетичної, розумової, мовленнєвої та ін., оскільки вона є інтегральним показником інших видів культур [18, с. 107-114].

Можна стверджувати, що вдосконалення сценічної культури є найважливішим аспектом педагогічної діяльності майбутнього артиста естрадного вокального ансамблю. Саме сценічна культура, як складова частина музичної культури, формується тільки через процес виховання. Цей процес досить складний, багатоступеневий, що інтегрує та охоплює становлення артиста естрадного ансамблю як особистості.

Слід зазначити, що сценічна культура артиста-вокаліста музичного мистецтва є складовою його музичної і педагогічної культури і реалізується у практиці концертної музично-педагогічної діяльності та є складним і багатогранним явищем. Вона охоплює мистецьку ерудованість, сукупність фізичних, моральних і духовних якостей, знання та усвідомлення мистецьких традицій, наявність педагогічного досвіду, що забезпечує успішність транслявання змісту музичних творів до шкільної аудиторії у процесі концертної музично-виконавської діяльності.

Означені характеристики дозволили показати у нашому дослідженні сценічну культуру майбутнього артиста-вокаліста як багаторівневу сукупність фізичних, моральних і духовних якостей особистості виконавця, що в єдності своїй породжують гармонію добра і краси у вивченні мистецтва музики в умовах концертної музично-виконавської діяльності, а також сприяють особистісному та професійно-педагогічному саморозвитку [3, с.31-34].

У структурі сценічної культури майбутнього артиста-вокаліста можна виділити три блоки структурних компонентів: мотиваційний, когнітивний, діяльнісний.

Мотиваційний компонент охоплює потреби, інтереси, запити особистості, бажання та прагнення до професійного розвитку. Проблеми мотивації навчальної діяльності детально розглядається науковцями-психологами

(Л. Божович, Л. Виготським та ін.). Як зазначають Д. Аспелунд, Л. Кадцин, О. Костюк, О. Лук, К. Платонов та ін. у процесі розвитку особистості мотиваційна сфера змінюється. Внаслідок виникнення нових потреб одні мотиви починають домінувати, а інші стають другорядними. Основою мотиваційної сфери є динамічно-активні стани особистості, що виражають її залежність від конкретних умов існування і породжують певну діяльність [4].

С. Тарасова акцентує, що особливої уваги викликає музична потреба, що є стимулятором емоційно-ціннісної сфери індивіда, вказуючи на зв'язок формування музичних потреб та ціннісних орієнтацій. Таким чином, формування інтересу не завжди починається з усвідомлення потреб.

Інтерес може з'явитися стихійно та несвідомо через емоційні прояви, а вже потім усвідомлюється. Саме наявність потреби в співі є важливим показником, що викликає інтерес до вокально-естрадного мистецтва та концертної діяльності.

У психології інтерес розглядають як активну спрямованість людини на той чи інший предмет дійсності, що пов'язаний з позитивними емоціями. Дослідники проблеми розвитку інтересу С. Рубінштейн, Г. Щукіна та ін., розкривають його великий вплив на ряд психологічних якостей особистості: сприйняття, увагу, пам'ять, мислення, волю [57, с.158-159].

За С. Рубінштейном, інтерес – це мотив, який діє через силу своєї усвідомленої значимості та емоційної привабливості [8]. Потреба та інтерес у структурі сценічної культури виступають як мотив.

Г. Щукіна розглядає інтерес, як потребу особистості займатися діяльністю що приносить задоволення і як потужний спонукач активності особистості, внаслідок чого діяльність стає привабливою та продуктивною [2]. Отже, розвиток мотивації вокального навчання майбутніх фахівців у сфері музичного мистецтва та розвитку співацького голосу є невід'ємними компонентами формування їх сценічної культури.

Іншим важливим компонентом сценічної культури є когнітивний, що означає здатність до усвідомленого сприйняття і переробки зовнішньої інформації, також позначає саме пізнання та знання.

За твердженням О. Рудницької, когнітивний досвід у навчанні є основним, охоплює систему знань і допомагає суб'єкту знайти раціональні підходи до вибору способів практичної діяльності [8, с. 32-33].

Саме когнітивна діяльність формує базу знань студента і є важливим чинником формування сценічної культури артиста.

Музика, зокрема вокальна, сприяє розвитку розумових здібностей людини, формує творче мислення, сприяє загальному інтелектуальному розвитку. Вивчаючи вокальний твір, що має пізнавальне значення, та визначаючи характеристику емоційного, художньо-образного змісту, студенти збагачують слуховий запас новими інтонаціями, емоційні враження характеризують настрій та почуття, що передаються у сценічному відтворенні.

Рушійною силою для конкретних проявів діяльності особистості є цінності, потреби, мотиви, а також її знання та інформованість. Поняття діяльність визначається як усвідомлена й цілеспрямована активність людини, що зумовлена потребами і спрямована на пізнання й перетворення світу. Отже, діяльність – це внутрішня психічна і зовнішня фізична активність людини, що регулюється усвідомленою метою. Тому важливим компонентом сценічної культури є діяльнісний. Він передбачає надбання знань, умінь, навичок для досягнення результатів.

Діяльнісний компонент сценічної культури артиста-вокаліста охоплює комплекс дій, а саме: сенсорно-перцептивні, пов'язані з одержанням навчальної інформації, прагнення виокремити й зафіксувати ознаки досліджуваного об'єкта тощо; розумові навчальні дії, які необхідні для самостійного розв'язання навчальних завдань та одержання такої навчальної інформації, що є результатом розумового опрацювання, осмислення вже наявних знань; комплексні практичні дії, які полягають у тому, що разом з внутрішньою пізнавальною розумовою активністю одночасно виконуються практичні,

виконавські дії; відпрацьовується той, чи інший прийом тощо; мнемонічні навчальні дії, що забезпечують закріплення й тривале збереження здобутої різними способами навчальної інформації. Вони звичайно не є самостійними, а органічно поєднуються з попередніми[6, с. 89-98].

Діяльнісний компонент сценічної культури неухильно характеризується творчістю. У творчій діяльності виявляються відчуття новизни справи, потреби в ній сучасності, відбувається мобілізація духовних сил і неусвідомлена, інтуїтивна поява нових образів, способів дій для розв'язання проблеми.

Таким чином, зазначені характеристики компонентної структури сценічної культури майбутніх артистів-вокалістів доводять, що всі її складові можуть ефективно функціонувати лише за умови творчої взаємодії мотиваційного, когнітивного, діяльнісного компонентів.

Підсумовуючи сказане, окреслюємо такі сутнісні характеристики сценічної культури артиста-вокаліста:

- є показником музично-педагогічної практики артиста естрадного вокального ансамблю, що виявляється у різних формах сценічної діяльності;
- частина загальної культури, що виконує функцію специфічного проектування загальної культури у сферу музично-педагогічної діяльності;
- це системне утворення, що охоплює комплекс взаємозалежних структурних компонентів: мотиваційного, когнітивного, діяльного;
- визначає рівень творчої концертно-виконавської діяльності артиста-вокаліста;
- особливості реалізації та формування сценічної культури артиста-вокаліста обумовлюються музично-індивідуальними, творчими, психолого-фізіологічними та віковими характеристиками, наявністю музичного досвіду особистості [47].

Рівень сформованості сценічної культури артиста-вокаліста залежить від:

- спрямованості й стійкості соціально значущих мотивів діяльності: потреби, інтереси, цінності, погляди;

- психофізичних властивостей особистості: здібностей, спроможності, що забезпечують необхідний рівень і ефективність музично-педагогічної діяльності;
- ступеня розвитку психічних процесів: мислення, пам'ять, почуття, емоції, воля;
- повноти й глибини засвоєних психолого-педагогічних і спеціальних знань, умінь, навичок, а також набутого музично-виконавського досвіду.

1.2. Артистизм у сучасному вокальному мистецтві

Сучасні науковці стверджують, що артистизм – це природна властивість людини. Аналізуючи літературні джерела можна стверджувати, що артистизм пов'язаний з різними сферами його прояву: у побутово-рольових і фахово-ділових ситуаціях, у художньо-мистецькій діяльності і сфері театрального, хореографічного та музичного виконавства. Артистизм – це загальна властивість людини внутрішньо перебудовуватися, приймаючи на себе різні соціальні ролі й функції, вступаючи у різні типи відношень [1]. Прояв артистизму у побутовому призначенні пов'язується із загально-емоційною сприйнятливістю, чутливістю, здатністю невимушено і впевнено тримати себе, чи навпаки, приховувати за потреби свої істинні почуття. Характеризується артистизм манерою спілкування, в якому проявляються ступінь інтонаційно-мовленнєвої експресії, виразність і пластичність рухів, жестів, тощо. Здатність до артистичного поведіння відіграє важливу роль у діяльності суб'єкт – суб'єктного типу, особливо за обставин, коли виникає потреба людини у подачі себе, створенні певного іміджу, наприклад, у дипломатичних переговорах, діловому спілкуванні, в бесіді з метою отримання престижного робочого місця тощо. Останнім часом все більше уваги приділяється прояву артистизму у сфері педагогічної діяльності. Виконання виконавцем своїх педагогічних функцій, за переконаннями І. Адоєвцева, О. Булатова, Г. Гарипова, О. Головенко, вимагає від нього різного роду здібностей: дидактичних, експресивних, перцептивних, організаторських, сугестивних, академічних, що в тій чи іншій мірі містять у

собі акторські здібності людини, завдяки чому діяльність, до якої вдається вокаліст, стає більш виразною та впливовою. Педагогічний артистизм виражається емоційністю і виразністю мови, стилем поведінки, яскравістю жестів, міміки, відчуттям внутрішньої зосередженості при психологічній розкутості, розвитком образного мислення, уяви, здатністю до імпровізації, натхненного самовираження, тобто якостями, що не засвоюються разом з базовими науковими знаннями. Артистизм вокаліста пов'язується з його готовністю переключатися на нові ситуації, опинятися в новому образі, використовуючи свої особистісні властивості з умінням урахування особливостей педагогічної ситуації, здійснення індивідуального підходу, з виховною метою тощо [45, с.98-102].

Артистизм – це діяльність, піднята до рівня мистецтва, це вищий рівень досконалості, походить від фр. *artistique* – художній, розуміється як високий рівень майстерності у діяльності художньо-естетичного спрямування. У сфері музично-виконавського мистецтва проблема артистизму висвітлюється, здебільшого, з аналізом діяльності видатних митців. Важливим є те, що в результаті спеціального аналізу праць з питань артистизму у вокально-педагогічній літературі, виконаного М. Кузнецовим, було встановлено, що на відміну від інструменталістів, у численній кількості мемуарів оперних артистів, питанням виконавського артистизму, суттєва увага не приділялася, що свідчить про недооцінку у вокальній педагогіці значимості цілеспрямованого виховання артистизму майбутніх співаків [2].

Слід зазначити, що видатні представники фортепіанного мистецтва минулого, Л. Коган, С. Рахманінов та ін. проявляли значний інтерес до творчої спадщини знаного співака Федора Шаляпіна, його технологічних тонкощів виконавської артистичної діяльності, створення художнього образу та його сценічного втілення, самоконтроль артиста під час виступу. За твердженням Ю. Цагареллі – артистизм музиканта є здатністю впливати на слухачів засобами талановитого вираження внутрішнього змісту художнього образу у сценічне перевтілення, спроможністю музиканта діяти за логікою змісту музичного

образу, змінювати стан емоційної напруги, відтворювати динаміку емоційних перевтілень засобами музичної виконавської виразності [4].

Б. Теплов, Г. Костюк розкрили внутрішню природу артистизму. Це темперамент, імпульсивність, урегульованість психічних процесів, розвинені здатності до психологічного й зовнішнього візуального перевтілення, що суттєво впливають на якість прояву артистизму – можливість відтворювати змістовно-образну сутність художнього феномену, свідоме застосування комплексу засобів, навичок і вмінь виразного виконання та підключення до цього процесу інтуїції, що є основою творчо-артистичної діяльності. Також дослідники впевнені в тому, щоб досягти артистизму музикант має мобілізувати всі сфери психічного буття: свідомість, волю, емоції, натхнення, розкриття потенційних здібностей, що сприяють успішності, виразного і впевненого, артистичного виконавства (С. Казачков, Л. Майковська). Враховуючи вище сказане слід зауважити, що найбільш важливою для розвитку артистизму у виконавця є його інтелектуальна і вольова активність, постійне перебування в пошуково-виконавському стані слухового, інтелектуально-рефлексивного типу, сформованість навичок адекватної самооцінки та пошуково-корекційної діяльності. Саме завдяки діалектичному поєднанню творчої уяви та володінням технікою художньо осмислених виконавських дій, розвиненій рефлексії й здатності до адекватної самооцінки, відбувається подолання антагонізму емоційного й логічного, конкретного й абстрактного, інтуїтивно-інстинктивного та когнітивно-знаннєвого компонентів діяльності, імпровізаційності виконавсько-творчого процесу та постійного самоконтролю (Л. Бочкарьов) [5, с. 15-18].

Отже, формування артистизму є складним, усестороннім процесом, фундаментом якого є розуміння виконавцем задуму автора твору, розуміння його почуттів, роздумів і переживань, розгадування смислів, закладених у творах, спроможність до їх особистісної художньої інтерпретації, втілення досконалими виконавсько-технічними прийомами і засобами виконавської виразності. Усі ці характеристики стосуються і вокально-виконавської

діяльності. Однак, виконавство співака, на відміну від інструментального виконавця, характеризується поєднанням слова й музики при створенні художнього образу, та безпосереднім візуальним контактом вокаліста зі слухачами. Специфічність утворення художнього образу двоєдиністю поетичної і музично-інтонаційної складових потребує проникнення виконавця в сутність художнього образу твору через розуміння і словесно-поетичних образів, і втілення його музично інтонаційними засобами. Аналіз літературно-музичного тексту твору є основою усвідомлення його художньої ідеї, створення власного художнього тлумачення музикантом-виконавцем музичного твору в процесі його виконання, будування динаміки розвитку художньо-образної палітри твору. Важливим також є формування у вокаліста здатності відчувати свій внутрішній світ переживань, самостійно знаходити індивідуальні засоби втілення знайденого і відтворювати в уяві художній образ відповідним комплексом виконавських прийомів і способів вокального інтонування. Шлях втілення цього ідеального художнього образу потребує всебічного володіння співацькою технікою. Щоб підвищити якість артистизму вокаліста, процес оволодіння важливими для певного твору вокально-технічними прийомами має оживлятися проміжною метою – втіленням художнього образу твору та заключною метою виконання – справити художньо-естетичне враження на слухачів. Тобто, в процесі пошуку фонаційно-технічних прийомів, відпрацювання технологічних навичок: правильної звукобудови у високій вокальній позиції, сформованих навичок активної співочої артикуляції, володіння технікою фразування, філірування звуку, його динамічного варіювання тощо, мають завжди пов'язуватись з уявленням про їхню естетичну цінність, змістово-художню виразність, проектуватись на завдання досягати яскравого образного враження [36].

Отже, єдність музично-інтелектуальної та технологічно-співацької підготовки, усвідомленого художнього задуму, як основи для застосування досконалих вокально-технічних прийомів, становлять важливу умову розвитку виконавського артистизму співака. Наступна особливість прояву артистизму у

вокально-виконавській діяльності є візуальний контакт із слухачами, завдяки чому, співак справляє художнє враження на публіку не тільки вокально-інтонаційною стороною виконавства, а й зовнішніми засобами, починаючи з костюму, виходу на сцену, співочо-сценічної постави, і завершуючи характером жестикуляції, міміки, поглядів. Тому, співак має досконало володіти і внутрішнім – музично виражальним артистизмом, і артистизмом зовнішньо театралізованого типу, досягати цілісності художнього ефекту за рахунок природного злиття вокально-інтонаційного вираження динаміки розгортання художньо-образного змісту твору та майстерності його сценічно-драматичного втілення. Досягнення такої єдності, на думку І. І. Силантьєвої, забезпечується умінням швидко налаштовуватись на той чи інший емоційний модус, що потребує здатності до привласнення характеру, почуттів, переживань героя твору, а й дії в напрямі й логіці певного образу [3]. Як стверджував видатний психолог Л. Виготський: «Навчити творчому акту мистецтва неможливо, але це зовсім не означає, що вихователь не в змозі сприяти його утворенню й появі. Через свідомість ми проникаємо в несвідоме, ми можемо певним чином так zorganizувати свідомі процеси, щоб через них викликати процеси несвідомі» [1, с. 70-74].

Удосконаленню прояву артистизму є набуття досвіду застосування комплексу технічних прийомів, театральної та хореографічної педагогіки, що формує розвиток виразності постави, художньої пластики у жестикуляції, міміки та їх адаптації до умов вокального виконавства, опанування специфічно-вокальними мімічними прийомами, тощо. Стимуляція артистизму співака формуванням ставлення до вокального виконавства як до способу художньо-творчої комунікації є не менш важливим чинником, як і формування комунікативно-художніх умінь. Включення до процесу художнього пізнання й творчих пошуків у виконавстві-спілкуванні, здатне донести художні ідеї до слухачів, а це вимагає від музиканта внутрішньої впевненості, сміливості, концентрованої енергійності, зібраності, творчого натхнення, вміння захоплювати ним своїх слухачів, суттєвих енергійних затрат, уміння емоційно-

вольової саморегуляції, створення ситуації успіху, творчих спроб і пошуків, що має позитивно впливати на ступінь впевненості студента в своїх можливостях, відсутність страху перед можливими невдачами. Для зміцнення емоційно-вольових властивостей застосовують психотренінги, методику самонавіювання, створення умовно-концертних ситуацій, організація рольових ігор, кастингу на вибір кращого твору з репертуару студента з метою включення найбільш вдало виконаного до програми концерту тощо. Спеціальний комплекс вправ і педагогічних прийомів цілеспрямовано формує у здобувачів вищої освіти здатність до емоційно-вольової саморегуляції, що забезпечить успішний розвиток у них виконавського артистизму [14, с. 258-260].

Удосконалення артистизму є важливим питанням і у галузі вокально-педагогічної діяльності: підготовка артиста-вокаліста до власного виконавства, співочої творчості, є важливою складовою його активності, висока виконавська майстерність стає запорукою якісного втілення художньо образної змістовності вокальних творів, а здатність фахівця до успішної концертно-виконавської діяльності є стимулом його педагогічного мислення і натхнення до фахового вдосконалення. Проблема виконавського артистизму музикантів досліджується досить активно в працях музикознавчого, музично психологічного, педагогічного спрямувань. Предмет аналізу – питання підвищення артистизму в галузі інструментально-виконавської підготовки, сфері музично-драматичних видів мистецтва, в яких суттєву роль відіграє втілення співаками в опері, музичній комедії, мюзиклі образів і дій своїх героїв, що потребує від них певної артистичності [57, с.158-159].

Одиницею виступу соліста-вокаліста на естраді, незважаючи на його будь-це збірний чи сольний концерт, театралізований концерт тощо є номер. Навіть в умовах розгорнутих драматургічних творів: вокально-хореографічна вистава, мюзикл тощо, кожен епізод можна розглядати як номер. І. Богданов та І. Виноградський визначають естрадний номер як короткий та завершений твір естрадного мистецтва, основу будь-якого типу естрадного виступу [12]. Основа для естрадного номера – це розкриття індивідуальності артиста, побудова

драматургії, врахування природи специфічних виразних засобів жанру тощо. Важливо враховувати специфіку вокального мистецтва при поєднанні з іншими видами мистецтва, наприклад, хореографічним. У цьому разі необхідне постійне вдосконалення не лише вокальних здібностей, а й пластичних можливостей, що не має знижувати якість домінантного вокального мистецтва. «Одне з основних принципів структурної організації драматургії номера полягає в тому, що його створення поза чіткою жанровою домінантою неможливе. Використання хореографії з метою поглиблення, урізноманітнення художнього образу є однією з провідних мотивацій звернення естрадних вокалістів до танцювального мистецтва. Хореографічне мистецтво сприяє розкриттю змісту художнього образу, розумінню задуму номера. Пластика сучасного естрадного виконавця – одна з найголовніших складових сценічного образу, що дозволяє виконавцеві виразити сутність, зміст, емоційну основу. Для діалогу з глядачем співак має знайти особливі сценічні рухи, для передачі своїх почуттів та емоцій. Л. Красовська об'єднує спів і систему театрального мистецтва К. Станіславського: «Завдання виконавця – за допомогою пластичних моментів змусити глядача повірити йому [7, с. 8-10]. Отже, хореографічні елементи у виконанні самого вокаліста чи одночасне з вокальним номером танцювання балетної групи – є складовими художнього твору і створюють цілісний художній образ. М. Козлов, зазначає: «Артист естради вокального жанру повинен володіти різноманітною пластичною мовою, сценічним простором та бути, власне, деякою мірою балетмейстером-режисером виконуваної пісні. Естрадний співак повинен вміти збирати воедино комплекс виражальних засобів, щоб ясно й яскраво розкрити свою основну ідею в цьому вокальному творі, своє бачення, пов'язане з музикою і драматургією пісні. Через єдино потрібні вибрані «пережиті» сценічні рухи, що народилися від нерозривного зв'язку музики і змісту пісні, можливий «діалог» співака з глядачем і вплив на нього. Естрадний співак повинен переконати своїми знайденими пластичними барвами, залучити, здивувати, змусити повірити глядача в творчий задум» [6]. Таким чином, необхідність отримання

повноцінної хореографічної освіти артистів-вокалістів, розширює діапазон впливу на глядача, дає можливість через танець вільно імпровізувати в межах художнього образу. Пластика для артиста-вокаліста стає третьою умовою успіху після слів та музики. Тому неможливо просто завчити рухи та відпрацювати жест, необхідно досягти рівня внутрішньої взаємодії думки і м'язів, щоб «... основи сценічного руху повинні бути освоєні... на рівні підсвідомості» (Л. та Д. Сьоміні), щоб у артиста не виникало ніяких стосовно руху на сцені під час виступу. Саме хореографічні навички прикрашають будь-якого артиста, дають йому велику кількість бонусів у сучасній музичній індустрії. Уміння рухатися в темпоритмі твору робить виступ артиста яскравим, вигідно виділяє його на загальному тлі виконавців [9, 75-78]. Враховуючи твердження І. Козлова, можна виділити декілька підходів вокаліста до самотійної діяльності з пластичного та хореографічного насичення виступу: наслідування у пластичній партитурі структури музики, тобто має бути повна метро ритмічна єдність між музикою та рухами; побудований узагальнений художній образ музики вокального твору – пластична інтерпретація, має бути адекватна вокально-музичному строю [5]. Практично на ті ж самі позиції висвітлює і О. Плаксіна в науковій публікації «Необхідність використання пластичної культури естрадного вокаліста» [8].

Все вище викладене стосується, переважно, самого вокаліста, не враховуючи його виступи із бек вокалом, представники якого досить часто виконують власну або паралельну із солістом танцювальну партитуру, а також виступи із танцювальною групою, взаємодія соліста-вокаліста з якою є набагато ширшою. Хореографічна складова вокального естрадного номера буде зводитися до розгортання танцювального тла для соліста-вокаліста, якщо балет не вступає у взаємодію з артистом. Досить спірну тезу висуває Л. Красовська, яка не заперечує важливість пластичного виховання для артиста естрадного співу, але вважає, що це «... зовсім не пов'язано з балетом або танцями. Тут повинні розвиватися фантазії, етюди й музична уява» [16, с.135-137]. З цим важко погодитися, тому що професійна хореографічна підготовка співака

відкриває артисту виконавцю двері не тільки в світ високопрофесійного сольного виконавства, а й у світ мюзиклу, музично-хореографічних постановок, музично театралізованих вистав, що затребувані в наш час. Хоча далі Л. Красовська й визнає, що при навчанні й формуванні професійних навичок естрадного співака має значення заняття не тільки вокалом, а й танцем, але акцентує увагу переважно на сценічному русі та вважає, що «... доречно запровадити дисципліну «пластика» [13, с.180]. Не можна недооцінювати хореографічну імпровізаційність соліста-вокаліста, що успішно формується на тлі тривалих занять хореографією, та формують уміння вільного володіння власним тілом. Імпровізаційність передбачає виконання тих чи інших рухів невимушено, органічно з вокальною палітрою номера. Цьому сприяє якісна підготовка тіла виконавця, його опорно-рухового апарату, навчання професійним навичкам управління рухами, музичній виразності, ритмічним особливостям пластики, вираження музичної характерності місця й епохи життя персонажу, історичних особливостей, грації й етикету, обрядів і особливостей костюма, що досягається використанням прийомів хореографії. Підготовки сценічного артиста, який володіє хореографією не повинно позначатися на якості вокалу. При цьому навчання такого артиста «...вимагає розробки власної методології» [10, с. 199-210]. Складним у процесі виховання вокаліста мюзиклу є навчання синхронізації співу і руху (танцю). Причому вокаліст повинен вміти рухатися так, щоб танець не заважав вокальному виконанню навіть найскладніших партій. Не сформованість синхронізації співу і руху у вокаліста істотно впливає і на якість вокалізації, і на художньо-виконавський рівень.

У наш час в номерах вокалістів, які постійно працюють із танцювальними групами, звичайно спостерігається цілісна палітра вокального та хореографічного компонентів. Сучасні техніки вокалу дають змогу співакам виконувати інтенсивні хореографічні комбінації, приєднуючись до танцівників, і не лише під час програшів у пісні. Підвищення вимог до виразальних засобів солістів-вокалістів потребує їх опановування ними різних напрямів

хореографічного мистецтва. Наукова новизна при цьому полягає в обґрунтуванні необхідності різноаспектної хореографічної підготовки естрадних артистів-вокалістів для високоякісного втілення художнього образу в діапазоні від сольного номера до мюзиклу.

Хореографічна складова номера естрадного вокаліста виконує не лише суто візуальну, прикрашальну функцію, а й сприяє поглибленню художнього образу, урізноманітненню його сприйняття глядачем. У системі підготовки естрадного співака вдосконалення вокальних здібностей має виконуватися паралельно з хореографічною підготовкою з акцентуванням домінантності вокального мистецтва в номері. Хореографічна підготовка вокалістів потрібна для вільної пластичної та танцювальної імпровізації, виконання поставлених режисером та балетмейстером танцювальних композицій, органічної взаємодії із балетом-супроводом на сцені. Підготовка артиста мюзиклу, де хореографія наближається за кількісним та якісним параметрами до домінантного вокального мистецтва, потребує розробки спеціальної тренувальної методики, що синхронізує вокал та хореографію. Багатоваріантність підходів до хореографічної складової номерів естрадних солістів-вокалістів дає можливість найоптимальніше реалізувати художній образ відповідно до мистецьких завдань та індивідуальних особливостей артиста [19, с. 77-86].

Підсумовуючи, слід зазначити, що вокально-виконавський артистизм – це вищий рівень мистецької зрілості співака, що виявляється в єдності сформованих музично інтелектуальних, вокально-технологічних і творчо комунікативних властивостей, здатності до художньо цільової, емоційно-вольової саморегуляції, що в сукупності забезпечує вплив артиста естрадного вокального ансамблю на слухачів у донесенні до них художньо-образного важливості виконуваного твору.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ АРТИСТА ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ

2.1 Творчі принципи естрадного вокально-ансамблевого мистецтва

У сучасному мистецькому просторі доводиться зустрічатися з різними проблемами, що є не винятком у вокально-естрадному мистецтві. Можна виокремити чотири ключові принципи виховання естрадного співака:

- наявність голосу та відсутність харизми (в харизмі приховується таємна сила артиста-співака, що приносить йому успіх та визнання на сцені у сфері володіння вмінням швидко та вправно перевтілюватись у різні амплуа);

- підбір репертуару або репертуарна політика загалом, головна специфікою якої є природність тембральних фарб та вироблення індивідуальної виконавської манери співу незалежно від жанрових ознак твору;

- художній образ виконавця – пісня включає вступ, основну частину, кульмінацію і кінцівку, тому перед артистом стоїть завдання: важливо впродовж декількох хвилин показати дві сторони мистецтва – музику і театр;

- озвучення та здатність вправного володінням мікрофоном: варто розрізняти силу подачі звуку у мікрофон під час грудного, мікстового та фальцетного виконання, використання мікрофону на низьких звуках, користування мікрофоном при приголосних, використання мікрофону у разі зміни динамічних відтінків.

Для формування виконавської майстерності майбутніх артистів естради, необхідно з традиційними використовувати творчі принципи естрадного інструментального виконавства [21, с. 145-160].

Творчі принципи естрадного вокального виконавства ґрунтуються на специфічних особливостях, зумовлених характером звуковидобування, фразування, цілою низкою технологічних прийомів, правильним трактуванням стилістичних ознак, що вимагає точного відтворення метро ритмічної структури твору, характерних для сучасної естрадної музики штрихів.

Особливості естрадної музики як виду музичного мистецтва виявляються у тому, що вона є складним і своєрідним явищем багатофункціональної природи.

Специфіка формування виконавської майстерності майбутнього артиста естрадного ансамблю зумовлює використання словесних, наочних та практичних методів навчання, а саме: усний виклад знань, бесіди, диспути, прослуховування аудіо записів, перегляд відеоматеріалів, відвідування концертів, репетиції, концертна діяльність, конкурси тощо. Крім того, специфіка навчально-виховного процесу в естрадному ансамблі вимагає співпрацю керівника та учасників, тобто включає такі компоненти, як колективна організаторська діяльність і колективна творчість, у процесі яких між артистами і викладачем виникає взаєморозуміння, спільність інтересів та прагнень, установок, ціннісних орієнтацій [38, с. 8-12].

Застосування у навчально-виховному процесі комунікативно-діяльнісного підходу на основі стимулювання ініціативи та активності ансамблістів, співтворчості викладача і студентів, створення позитивного емоційного фону в колективі дозволяють сформувати у майбутніх артистів естрадних ансамблів не тільки професійну виконавську майстерність, а й підвищити рівень їх сценічної та загальної музично-естетичної культури.

На інтерпретацію естрадної та джазової музики суттєво впливає фразування, що в музичній термінології розуміється як адекватне інтерпретування самотійного мелодичного відрізка. Естрадно-джазовий музикант відрізняється від класичного, насамперед, характерністю фразування. Естрадно-джазове фразування неможливо точно записати нотами, словесно пояснити можна тільки окремі його елементи.

Фразування восьмих нот. На відміну від класичної музики, де ноти розподіляються точно по долях у відповідності з тактовим розміром, в естрадно-джазовій музиці такого правила не дотримуються. Основою є відчуття свінгу, що виникає при акцентуванні восьмих нот мелодії. Більшість творів сприймаються як тріольне свінгування. Знак ліги вказує на те, що окремі звуки фрази не слід грати відокремлено. Пасажі восьмих нот артикулюються так, щоб

виразніший або довший звук виконувався *legato*, а наступний – неначе частково проковтнутим. Наступна умова правильного фразування – динамічне відтінювання всередині фрази тобто, рух до кульмінації, як правило підкресленої, іде на крещендо.

Акцентування. Однакове розуміння акцентованих знаків у нині відсутнє, а буває так, що в партитуру вони вписані частково або не вписані зовсім. Так практично музиканти виробили кілька законів: ті ноти, що позначені акцентом, виконують коротше; якщо фраза закінчується восьмою нотою, вона акцентується й береться окремо; при акцентованій найвищій ноті пасаж, що веде до неї, крещендується; кілька восьмих нот однієї висоти виконуються із незначним крещендо; часто вживаються акценти оф-біту: акцентується друга та четверта долі.

Синкопування. Адекватне відтворення синкопи – одна з найважливіших умов стильової інтерпретації. Синкопована нота завжди коротша, навіть якщо після неї йде багато синкоп. Синкопа, що переходить через тактову риску, виконується коротко. Синкопована нота не скорочується, якщо її тривалість більша за чверть і якщо чверть у синкопі позначена *tenuto*.

Специфіка виконавства в естрадному музичному жанрі зумовлена співавторством композитора, аранжувальника, виконавця. Важливим художнім принципом є творча імпровізація, як основа естрадної та джазової музики [39, с. 22-30].

Отже, серед особливостей формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів виділяють такі: комунікативно-діяльнісний підхід та заміна традиційної техніки навчання (різноманітність подання матеріалу, засвоєння його в процесі колективного музикування, оновлення змісту та ускладнення виконавських завдань); стимулювання ініціативи та активності ансамблістів (їх дружніх проявів у групі, обмін знаннями, обговорення вражень, відчуттів, практичного досвіду тощо); співтворчість викладача і студентів (єдність сприйняття інформації та створення музичних творів, спільне вирішення проблем); створення умов для

особистісного прояву кожного члена колективу у співпраці, взаємодопомозі, підтримці; створення позитивного емоційного фону у колективі, забезпечення психологічного комфорту для ансамблів; поступове скорочення інтервалу між засвоєнням нового музичного матеріалу і показом його у концертному виступі.

Естрадний спів є відносно новим віянням сучасного музичного виховання, якщо порівнювати його з класичним вокальним співом. Аналіз літератури та практики занять естрадним вокалом показав, що поширеним є уявлення про те, що специфіка вокальної підготовки настільки особлива, що студентів, які мають бажання спеціалізуватись у цьому напрямку, потрібно залучати до естрадного співу з перших кроків їх навчання. Водночас узагальнення прогресивного педагогічного досвіду та власні спостереження за процесом вокального розвитку співаків у галузі естрадного вокалу дають підставу стверджувати, що між класичним та естрадним видами виконавства, незважаючи на всю їхню розбіжність, не існує антагонізму. Слід зазначити, що українська національна співацька традиція зумовлена багатьма чинниками: фонетичним складом мовлення, менталітетом народу, специфікою психології, темпераменту, смаків, уподобань, думок, мрій, надій, інтересів, усього розмаїття життя народу. Українські норми співу, що перевірені часом, набули рис об'єктивного закону, що визначає специфіку сталої співацької манери, якій властиві природна невимушеність роботи голосового апарату, дикція та артикуляція, відмінний слуховий контроль і, головне, українська кантилена, що дає підстави називати Україну «північною співацькою Італією» [3, с. 31-34]. Враховуючи це, виховання естрадної манери співу повинне здійснюватися поєднанням базової класичної вокальної підготовки та формуванням на її основі специфічних навиків звукоутворення, особливих виконавських прийомів, що передбачають: грудочеревне дихання, високу позицію 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. Важливим аспектом методики викладання естрадного співу є співвідношення технології класичної та власне естрадної манер виконання. Якщо в сфері академічного вокалу виконавці працюють у межах усталеного канону, то метою естрадного виховання є пошук характерного, самобутнього забарвленого співочого тембру, що легко пізнається [50, с. 25-29]. Для класичних творів типовим є розмаїття жанрів, форм, характерів, однак, для естрадної творчості типовим жанром є пісня, а її змістовне коло відносно вузьке: це особистісні, навіть інтимні, почуття та переживання. В естрадному співі існують особливі вокальні прийоми, які використовуються для надання специфічних видів звучання голосу. Це, наприклад, спів на придыханні, рецитація в мовному регістрі, лемент (крик), шепіт, підкреслено ритмізоване дихання, яке практично відсутнє в академічному співі. В активних умовах, нерідко танцювальних рухів на сцені, виникають особливі вимоги до дихання, що потребує навичок утримання великої кількості повітря та особливої техніки його розподілу. Оскільки естрадній техніці співу притаманний слабкий імпеданс, вона обумовлює обов'язкове застосування у виконавстві звукопідсилювальної техніки. Мікрофон є одним з найважливіших компонентів роботи естрадного співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком і його поданням слухацькій аудиторії. При роботі із мікрофоном виникають додаткові вимоги до дикції, артикуляції, професійне користування мікрофоном передбачає вміння направляти його під потрібним кутом, тримати на достатній відстані від губ, відчувати його як продовження співочого апарату, як засіб подачі чистого посиленого голосу [11, с. 56-58]. Сучасний стан музичної естради потребує від співаків володіння арсеналом зовнішніх засобів виразності, культури пластичної виразності та сценічного руху, знань у галузі менеджменту і медіа-технологій, умінь створювати свій сценічний імідж. У Вінницькому державному педагогічному університеті кафедрою мистецької підготовки розроблений курс «Основи естрадного виконавства» для студентів спеціальності «Музичне мистецтво». Ця дисципліна

є однією зі складових у комплексному професійному формуванні творчої особистості й музичному становленні майбутнього фахівця і тісно пов'язана у педагогічному процесі з профілюючими предметами та дисциплінами. Навчання орієнтовано на практичне оволодіння професійними навичками естрадної вокальної техніки. Метою вивчення дисципліни є формування системи знань, на яких базується процес навчання естрадному співу, вокально-технічних та художніх навичок, підготовка до вокально-педагогічної діяльності.

Основні завдання дисципліни «Основи естрадного виконання».

1. Навчальні: сформувати навички співочої постановки; навчити використовувати під час співу м'яку атаку; сформувати вокальну артикуляцію, музичну пам'ять; навчити прийомам самостійної і колективної роботи, самоконтролю; сформувати стереотип координації діяльності голосового апарату з основними властивостями співочого голосу; сформувати практичні навички роботи з мікрофоном та звуко-підсилюючою апаратурою.

2. Розвиваючі: розвиток гармонійного та мелодійного слуху; вдосконалення мовленнєвого апарату; розвинути вокальний слух, співоче дихання, артистичної сміливості й природності, рухливість м'якого піднебіння; розширення діапазону голосу; розвинути вміння триматись на сцені.

3. Виховні: виховувати естетичний смак студентів; інтерес до співочої діяльності і до музики в цілому; сприяти формуванню волі, дисциплінованості, взаємодії з партнерами; формувати наполегливість, витримку, працьовитість, цілеспрямованість як високі моральні якості; забезпечити професійну готовність сучасного фахівця з музичного мистецтва до здійснення вокально-педагогічної діяльності у загальноосвітній школі та позашкільних установах.

Професіоналізм естрадного виконавця-вокаліста формується в процесі індивідуальних занять. Навчальний процес будується у діалектичній єдності процесу формування загальних базових співацьких умінь та специфічно-естрадних навичок. Розроблено методику навчання співу, що містить у собі основні принципи навчання – досягнення свободи і комфортності в процесі

співу, цілісний та системний підхід до процесу формування вокальних навичок, універсальність методики вокального виховання голосу співака, спів на різних мовах, спів відкритим округлим звуком, емоційний позитивний настрій студентів тощо, їхнє теоретичне обґрунтування, комплекс вокально тренувальних вправ для налаштування голосу на спів у мовленнєвій позиції, зміст навчання, способи управління співочим процесом, методи формування основних співочих навичок. Навчальним матеріалом дисципліни є педагогічний і концертний репертуар, що містить у собі естрадні вокальні твори, які охоплюють різноманітні стилі і напрямки естрадної музики, народні пісні в сучасній естрадній і джазовій обробці. Критерієм ефективності вокального виховання сучасного артиста естрадного вокального ансамблю у вищому навчальному закладі є підготовка спеціаліста, який володіє академічними та естрадними вокально-виразовими засобами, сучасними методиками вокального виховання, має високий рівень пластичної культури та сценічної поведінки.

Таким чином, сучасне мистецьке середовище потребує фахівця нового формату, який здатний здійснювати не тільки виконавську, але і просвітницьку діяльність з вільним використанням сучасних методів навчання та освітньо-інформаційних технологій [34, с. 7-9]. Вивчення основ естрадного виконавства майбутніми артистами дійсно стає потребою розвитку сучасного мистецького дискурсу, що переходить від епізодичної присутності сучасного естрадного мистецтва соціумі, до системного моделювання його функцій.

Удосконалення процесу підготовки артиста-вокаліста у зв'язку із зміною художньо-естетичних цінностей завжди було і залишається актуальним. Підвищення майстерності артиста вокального інструментального ансамблю є одним з чинників його професійного зростання, бажання не зупинятися на досягнутому, відкривати для себе нові горизонти педагогічних знань і умінь, тим самим постійно просувати вперед процес виховання та підготовки артиста-вокаліста. Демократичні перетворення і кардинальні зміни в освітній системі в останнім часом призвели до того, що одностороння спрямованість підготовки артиста-вокаліста зникає у минулому, поступаючись місцем орієнтації на більш

широке коло цінностей сучасного суспільства. Естрадна музична культура, в її різножанрових проявах, тепер є не тільки органічною належністю побуту, але і свого роду атрибутикою сучасного музичного мистецтва, що наочно виражене при вивченні запитів і художньо-естетичних потреб сучасної молоді. Вокальне естрадне мистецтво надзвичайно поширене та популярне, динаміка його зростає, воно об'єднує різні форми вокального та інструментального виконавства. Нині – це актуальне художнє явище в системі мистецтв, що охоплює різні сфери музикування і виконавства: сольне виконавство (вокальне, інструментальне), ансамблеве виконавство (вокальні ансамблі, інструментальні ансамблі, вокально-інструментальні ансамблі, рок-групи), також естрадні і джазові оркестри. В українських навчальних закладах мистецького напрямку з'являються класи естрадного вокалу, у загальноосвітніх школах та будинках дитячої творчості постійно збільшується чисельність гуртків естрадно-виконавського напрямку, молодь усе більш активно залучаються до участі в музичних шоу-програмах. Уже стає очевидним, що без урахування інтересів і захоплень молоді, без спеціальних знань у галузі сучасних музичних стилів, різних жанрово-художніх напрямів і специфічних особливостей звукоутворення, сучасний фахівець у галузі музичного мистецтва працювати не може. Перед ним стоїть завдання формування смаків та музично-естетичних потреб слухачів навіть у рамках уже сформованих їхніх інтересів. Тому артист вокального інструментального ансамблю має не тільки знати репертуар естрадних жанрів, а й уміти правильно його виконувати. У сучасній музично-виховній практиці з метою вдосконалення процесу вокальної підготовки артиста-вокаліста, розвитку його співочого голосу необхідно враховувати існування не тільки академічного напрямку у вокальному мистецтві, але й інших жанрах, які є невід'ємною частиною сучасної світової культури. Цим і визначається актуальність цієї теми. У системі фахової підготовки артиста-вокаліста нагальним є знання ролі естрадного мистецтва в естетичній орієнтації молоді, вміння орієнтуватися в сучасних музичних стилях і ритмо-гармонійних формулах. Своєрідна манера естрадного виконавства потребує знання

особливостей того чи іншого сучасного стилю та вимагає відповідного методичного рівня підготовки вокаліста [32, с. 64-71].

Естрадний спів є відносно новим віянням теперішнього музичного виховання у порівнянні з класичним вокальним співом. Аналіз літератури та практики занять естрадним вокалом показав, що поширеним є уявлення про те, що специфіка вокальної підготовки досить особлива і молодь, яка має бажання спеціалізуватись у цьому напрямі, потрібно залучати до естрадного співу з перших кроків навчання. Водночас узагальнення прогресивного педагогічного досвіду та власні спостереження за процесом вокального розвитку співаків у галузі естрадного вокалу дають підставу стверджувати, що між класичним та естрадним видами виконавства, незважаючи на всю їх розбіжність, не існує протилежності. Слід зазначити, що українська національна співацька традиція зумовлена багатьма чинниками: фонетичним складом мовлення, менталітетом народу, специфікою психології, темпераменту, смаків, уподобань, думок, мрій, надій, інтересів, усього розмаїття життя народу. Перевірені часом норми співу в Україні набули рис об'єктивного закону, що визначає специфіку сталої співацької манери, 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» [3, с. 31-34]. З цього погляду виховання естрадної манери співу повинне здійснюватися на основі поєднання базової класичної вокальної підготовки та формування на її основі специфічних навиків звукоутворення, особливих виконавських прийомів, що передбачають: грудночеревне дихання, високу позицію звучання голосу, забезпечення характерних для всіх голосів норм 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. Важливим аспектом методики викладання естрадного співу є співвідношення технології класичної та власне естрадної манер виконання. Якщо в сфері академічного вокалу виконавці

працюють у межах усталеного канону, то метою естрадного виховання є пошук характерного, самобутньо забарвленого співочого тембру, що легко упізнається [22]. Для класичних творів типовим є розмаїття жанрів, форм, характерів, для естрадної ж творчості типовим жанром є пісня, а її змістовне коло – відносно вузьким: це особистісні, навіть інтимні почуття та переживання. В естрадному співі існують особливі вокальні прийоми, які використовуються для надання специфічних видів звучання голосу. Це, наприклад, спів на придыханні, рецитація у мовному регістрі, лемент (крик), шепіт, підкреслено ритмізоване дихання, які практично відсутні в академічному співі. В умовах активних, танцювальних рухів на сцені, виникають особливі вимоги до дихання, що потребує навичок утримання великої кількості повітря та особливої техніки його розподілу. Мікрофон є одним з найважливіших компонентів роботи естрадного співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком і його поданням слухацькій аудиторії. При роботі із мікрофоном виникають додаткові вимоги до дикції, артикуляції, професійне користування мікрофоном передбачає вміння направляти його під потрібним кутом, тримати на достатній відстані від губ, відчувати його як продовження співочого апарату, як засіб подачі чистого посиленого голосу [41, с. 361-366]. Сучасний стан музичної естради потребує від співаків володіння арсеналом зовнішніх засобів виразності, культури пластичної виразності та сценічного руху, знань у галузі менеджменту і медіа-технологій, умінь створювати свій сценічний імідж [40].

Професіоналізм естрадного виконавця-вокаліста формується в процесі індивідуальних занять. Навчальний процес будується у діалектичній єдності процесу формування загальних базових співацьких умінь та специфічних естрадних навичок. Розроблено методику навчання співу, що містить у собі: основні принципи навчання (досягнення свободи і «комфортності» в процесі співу, цілісний та системний підхід до процесу формування вокальних навичок, універсальність методики вокального виховання голосу співака, спів на різних мовах, спів відкритим округлим звуком, емоційний позитивний настрій студентів тощо) їх теоретичне обґрунтування, комплекс вокальних

тренувальних вправ для настройки голосу на спів у мовленнєвій позиції, зміст навчання, способи управління співочим процесом, методи формування основних співочих навичок. Навчальним матеріалом дисципліни є педагогічний і концертний репертуар, що містить у собі естрадні вокальні твори, які охоплюють різноманітні стилі і напрямки естрадної музики, народні пісні в сучасній естрадній і джазовій обробці. Критерієм ефективності вокального виховання сучасного артиста-вокаліста є підготовка спеціаліста, який володіє академічними та естрадними вокально-виразовими засобами, сучасними методиками вокального виховання, має високий рівень пластичної культури та сценічної поведінки.

2.2 Українські естрадні ансамблі кінця XX – початку XXI ст.

У 60-ті роки XX століття у західних країнах відбувається новий етап розвитку електроінструменти та звуко-технічної апаратури, що обумовило розвиток різних нових напрямів у музиці. Виникає новий музичний стиль біг-біт, який відрізняється своєю мелодикою, музичною фактурою, ритмікою, гармонією, специфічною манерою виконання, а також посилюються функції ритмічної групи.

Значна роль у становленні музичної культури в 70-80-ті роки належить ансамблю «Пісняри». Добре знаючи автентичний фольклор, збираючи матеріал в експедиціях по глибинці, «Пісняри» упевнено дотримувалися діючого, перетворюючого підходу до народної музичної творчості. Новаторський пошук «Піснярів» яскраво відбиває специфіку естрадно-пісенного мистецтва. Він має типовий біг-бітовий склад – три гітари, саксофон, труба, ударні інструменти і орган, які поєднуються з цимбалами, скрипкою, лірою, сопілкою. Основою концертних програм гурту є білоруські народні пісні, аранжовані естрадними засобами. В. Мулявіна можна назвати співавтором творів ансамблю. В його аранжуваннях злились інтонації народної пісні з сучасними гармоніями та ритмами.

Вокальна манера «Піснярів» – це синтез різних вокальних напрямків, причому в різних піснях цей синтез був гнучким, переміщуючись то в сторону академічного звучання, то джазового, то народного. З точки зору вокальної техніки, «Пісняри» співали правильно: на опорі, з природним вібрато, з формантним резонуванням. Все це вигідно відрізняло гурт від естрадних груп, які співали непоставленими голосами. Основним прийомом аранжування вокальних партій було використання високих чоловічих голосів в тісному положенні.

В.Мулявін аранжував вокальні партії, керуючись характером і тембром голосів учасників ансамблю, який створює неповторний звуковий колорит, де кожний з вокалістів одночасно знайомий і неповторний. Це особова відмінна якість виконавської майстерності «Піснярів» – прекрасні солісти-вокалісти і неперевершені ансамблісти, голоси яких об'єднувались в гармонійний акорд. Сольні партії розподілялись таким чином: ліричні партії виконував Л.Борткевич, комічні і фольклорні А.Кашепаров, драматичні пісні і балади В.Мулявін.

У своїй творчості «Пісняри» дійшли до народження своєрідного театру. Це надало їм можливості звернутися до великих форм естрадного вокального мистецтва – фольк-опери. Відбулася постановка опери-притчі «Пісня про долю». Використання народних мелодій становиться найважливішим засобом адаптації нових звучань і одночасно одним із засобів забезпечення масовості, популярності – народна або класична мелодія, виконана на електрогітарі чи синтезаторі, автоматично сприймається як естрадна. Знайома, або заснована на знайомих інтонаціях мелодія, виконана живим людським голосом, як би врівноважує, полегшує сприйняття нової музики. Таким чином, можна стверджувати, що фольклор став основою пошуку нових можливостей для зростання естрадного ансамблю, шляхом асиміляції нових явищ. Водночас, вітчизняні митці не залишалися осторонь мистецьких тенденцій.

В 1966 році Л. Дутківський створює при Вижницькому районному Будинку культури ансамбль «Смерічка», к складі якого три електрогітари (соло,

ритм і бас), ударні, електроорган та кілька співачок. Цей колектив опановує новий стиль у музиці – біг-біт.

Л. Дутківський намагається виробити свій власний стиль. Для цього він поєднує ритміку і гармонію рок- та поп-музики з українським, зокрема фольклорним, мелосом. Його музика призначається і для концертів, і для дискотеки. Для концертних виступів колектив залучає світлове оформлення, нові, спеціально для цього пошиті сучасні костюми з поєднанням фольклорних елементів, також продуманим був режисерський план концерту тощо.

Учасники ансамблю мали грати на інструментах та співати в особливій вокальній манері. Завдяки останній та своєрідній інструментовці «Смерічка» стала художнім колективом, який легко впізнавали навіть по Всесоюзному радіо. Поява нових співаків – Василя Зінкевича (1968 р.) та Назарія Яремчука (1969 р.), підняла колектив на новий рівень популярності.

Важливу роль у творчому зростанні ансамблю «Смерічка», в її популярності та збагаченні репертуару відіграв молодий чернівецький композитор Володимир Івасюк. Ще у 1968 році він написав для цього колективу у «смеречанському» стилі дві пісні – «Я піду в далекі гори» та «Відлуння твоїх кроків». Дещо пізніше В. Івасюк пише ще дві пісні – «Червона рута» і «Водограй», які також здобули велику популярність і навіть офіційні нагороди.

«Смерічка» стала першим українським колективом, котрий вийшов на міжнародний рівень, провівши успішно гастролі в Румунії. Популярності ансамблю додали і такі події: у серпні 1971 р. львів'яни Мирослав Скориця та Роман Олексів приступили до зйомки кіно-стрічки «Червона рута», де головні ролі виконали С. Ротару (тоді ще викладачка Чернівецького культосвітнього училища) та В. Зінкевич (соліст «Смерічки»). З квітня 1973 року вокально-інструментальний ансамбль «Смерічка» працює як колектив Чернівецької обласної філармонії на професійній основі [3].

Неможливо оминати увагою ще один колектив, який був на українській естраді – «Кобза». Починався цей ансамбль як суто інструментальний

фольклорний: у кінці 1960-х його створили студенти Київської консерваторії – бандуристи Костянтин Новицький і Володимир Кушпет та флейтист Георгій Гарбар. Причому бандуристи грали на електробандурах. Очолив цей вокально-інструментальний ансамбль також студент консерваторії, майбутній композитор Олександр Зуєв. Записи колективу відрізнялися від інших подібних колективів специфічністю тембрових барв, оскільки тут звучали електробандури і електрокобзи.

Репертуар «Кобзи» головним чином був україномовним. Основну його частину складали народні пісні. Після нетривалих експериментів із виконавськими стилями на початку 1980-х ансамбль повернувся до обраного раніше традиційного, фольклорного звучання. Далеко не кожному митцеві чи художньому колективу вдається стати у мистецтві явищем, а лише одиницям – легендою, та й ще живою. На нашу думку, «Кобза» наближається до того рівня, який претендує на найвищу похвалу саме за те, що їхній репертуар і манера співу тісно пов'язана із глибинними пластами українського фольклору. Значну популярність принесли «Кобзі» пісні «Три трембіти» М. Скорика, «А ми удвох» О. Зуєва та ін., що часто звучали в ефірі.

За 35 років «Кобза» мала у своєму репертуарі сотні українських народних пісень та низку фольклорних зразків народів світу. Колектив довів, що старовинні народні інструменти, зокрема такі, як сопілка, скрипка, козобас, бугай, дрімба, ліра, бандура і, звичайно ж, кобза, можуть звучати по-сучасному. У часи Радянського Союзу вокально-інструментальний жанр в Україні був дуже розповсюджений. Тому практично у кожній області працювали колективи, які були визнані поза межами нашої республіки. У 1970-ті роки з'являються на великій сцені різні колективи: «Тайфун» (м. Кадіївка) під керівництвом Віктора Кофанова (водночас бас-гітарист і соліст), «Голоси Дружби» (Запоріжжя) під керівництвом Іллі Бенсмана. Напрям, у якому працювали ці вокально-інструментальні ансамблі, близький до американських рок-груп, наприклад «Гренд Фанк». Після розпаду «Голоси Дружби» в

Запорізькій філармонії формується новий колектив «Крила», його очолив той же І. Бенсман.

У Дніпропетровській філармонії організовується відразу кілька ансамблів – «На веселій Орбіті» та «Водограй» під керівництвом Олександра Шаповалова. У 1970-ті роки значний вплив на подальший розвиток мав колектив Харківської філармонії «Ритм», який очолював Олександр Авілов. З цим ансамблем протягом декількох років працювала Алла Пугачова. Саме «Ритм» брав участь у запису грамплатівок «Дзеркало душі», «Підіймись над суєтою», «Чи то ще буде». Знаковою для колективу став запис музики та участь у зйомці кінофільму «Жінка, яка співає».

Україна мала багаті традиції вокально-ансамблевого мистецтва. В Києві були зібрані найкращі колективи. Першим вокальним ансамблем був київський септет «Мрія» («Укрконцерт»). Керівник – композитор Ігор Поклад. На початку це був суто жіночий вокальний ансамбль. Проте за час свого існування до його складу входили відомі музиканти: Павло Жагун, Руслан Горобець, Тарас Петриненко, Микола Мозговий, Віктор Ілліненко, Наталія Нурмухамедова. Репертуар колективу був цікавим і різноманітним, а твори витримані в джазовому стилі.

У 1974–1978 роках практично у всіх містах України з'являються ВІА, які відіграли значну роль у формування цього жанру: ВІА «Чарівні гітари», ВІА «Співаючі юнги», ВІА «Діалог», ВІА «Кримські чайки», «Кримські зорі», ВІА «Краяни», «Фрістайл», ВІА «Арніка», ВІА «Ватра», ВІА «Либідь», ВІА «Світязь», «Черемош», «Жива вода».

На сучасному музичному горизонті з'явилося ще кілька вокальних ансамблів, які заслуговують на увагу, це, зокрема, «JazzeX», «Mansound», «Дюк-Тайм». Одним із корифеїв є «Пікардійська терція». Історія колективу така.

У перші роки Незалежності України (1992) у Львівському музичному училищі імені С. Людкевича був організований вокальний ансамбль, який виступав на концертах цього навчального закладу. Ніша акапельної музики в

Україні була майже незаповнена. Нова вокальна група з'явилась без супроводу, на чолі з художнім керівником, аранжувальником та солістом Володимиром Якимцем.

Музиканти «Піккардійської терції» обрали правильний шлях розвитку свого колективу. Насамперед вони почали шукати оригінальне «обличчя», свій неповторний звук або співзвуччя. У репертуарі «Піккардійської терції», крім народних та сучасних пісень, є також і класичні твори минулих століть.

Неординарною назвою свого гурту вони хотіли показати, що не є випадковими людьми на сцені: термін «пікардійська терція» ввів у 1970-х роках композитор А. Кос-Анатольський. Упродовж багатьох років «Піккардійська терція» з відпрацьованим до дрібниць творами співає джаз, фолк, рок, поп, блюз, класику, балади.

Згодом такі колективи почали називатись вокальна формація. Музиканти намагаються «формувати» образ кожної пісні, адже ці вічні теми — любов та добро — завжди можна подати в новій обробці. На сцені колектив завжди в класичних костюмах, це і є їх означенням — «інтелігентний формат». До того ж

«Піккардійська терція» співають народні пісні перед найбільш вимогливою публікою. Співаки виконують музичні імпровізації на теми автентичного гуцульського, лемківського та подільського фолку, виконавці намагаються приблизитися до джерел та надати їм нового й сучасного звучання.

Таким чином, у 60-80-ті роки минулого століття на українській естраді з'явилося багато вокально-інструментальних ансамблів, і гарних серед них теж було чимало. Але було кілька найбільш талановитих, виразних, яскравих, професійних — вони тоді мали безліч прихильників, і зараз викликають до себе повагу, тим більше, що продовжують виступати. До їх числа безсумнівно належить і ВІА «Кобза». Саме цим ансамблем записано перший в Україні стерео-диск, і саме «Кобза» була першою українською групою, що здійснила професійний тур на американському континенті [20, с.118-129].

Гурт «Ватра» діє у Львові з 1971 р. Так склалося, що Львівська філармонія об'єднала під однією назвою три різних колективи. Створена Богданом Кудлою перша «Ватра», поряд з традиційним на той час національним ВІА-репертуаром, досить вдало експериментувала. На платівці 1974-го року заслуговують уваги пісні у виконанні Лесі Боровець та завуальована пісня січових стрільців «Гей, ви хлопці молодії». І сама платівка стала своєрідною рекордсменкою серед записаних на фірмі «Мелодія» українськими виконавцями маленькими тиражами, вона випускалася ще майже 15 років. Уже в 1977 році до філармонії запросили, створений за рік до того Іваном Поповичем та Віктором Морозовим, ВІА «Ровесник». Візиткою нової «Ватри» стала пісня І. Поповича «Люба-Люба», а про майстерність музикантів свідчить виконувана ними «Голуба рапсодія» Джорджа Гершвіна. Та через два роки майже весь склад ансамблю переїхав до Чернівців у ВІА «Смерічка», І. Попович – Ужгород, а кращий трубач України Володимир Копоть переїхав до Києва [28, с.228-231].

Філармонія знову запросила до себе самодіяльний ВІА, цього разу створені Романом Левицьким у 1977 році «Ритми Карпат». Керівником нової «Ватри» став композитор Ігор Білозір, основними вокалістами Оксана Білозір і Мар'ян Шуневич. В стартовому складі грали клавішник Зиновій Левковський, барабанщик Юрій Кедринський, гітарист Андрій Береза, скрипаль Ростислав Штинь, саксофоніст Олександр Сердюк – автор знаменитої «Чарівної бойківчанки». Від першого мінійону 1981-го року і до другого 85-го, «Ватра» поступово ставала найпопулярнішим ВІА України, хоча їй так і не вдалося позбутися протиріч між суто «ватрівським» фолк-стилем, сольною програмою Оксани Білозір та патріотикою, яку нав'язувала ансамблю художня рада філармонії. З часом, коли відмінили відсоткове обмеження власних пісень в репертуарі, на перший план все більше виходила Оксана Білозір, а сама «Ватра» сприймалася як акомпануючий ансамбль. Все закінчилося тим, що Оксана Білозір вийшла з гурту, створила власний ансамбль «Оксана», а власне Ватра перетворилася на музичний центр під керівництвом Ігоря Білозіра, який

захопився створенням експериментальної музики, синтезуючи стиль нью-ейдж з українським мелосом. Альбом обрядових пісень «Від Миколая до Йордана» у виконанні Ігоря Білозіра та «Ватри» в 1996 році випустив лейбл Гал Рекордс [24, с.58-61].

Колишніми музикантами колективу були створені нові групи: «Жайвір», «Львівські музики», гурт Олега Кульчицького.

У травні 2000 р. Ігор Білозір помер внаслідок жорстоко побиття. Його смерть мала міжнародний резонанс і викликала громадські заворушення у Львові.

ВІА «Ватра» і надалі входить до складу однойменного музично-мистецького центру, керівництво яким перейшло до Ольги Білозір. Станом на 2002 рік у складі гурту: музичний керівник, скрипаль Андрій Кучерепа, клавішник і саксофоніст Роман Антонів, басист Сергій Мосесов, гітарист Ярослав Ковалів, барабанщик Ростислав Драла, вокалісти Ольга Буньо та Володимир Питель [26, с. 552-555].

Отже, на території сучасної України діяльність професійних вокально-інструментальних ансамблів набула найбільшого поширення у 1980-х роках. Серед них – «Червона Рута» (Крим), «Світязь» (Волинь), «Водограй» (Дніпропетровськ), «Смерічка» (Чернівці), «Ватра» (Львів), «Музики» (Закарпаття). Ці колективи використовували крім електрогітар і електронних клавішних інструментів, достатньо розвинену групу духових інструментів (труба, саксофон, кларнет, флейта). Це дозволяло їм виконувати твори в різних стилях. Поряд з композиторськими творами звучали обробки народних пісень. Тріо Мареничів застосовували фольклорні інструменти – сопілку, клавішну губну гармоніку.

Водночас, зі здобуттям Україною незалежності починають з'являтися нові естрадні вокальні ансамблі, деякі з них продовжували творити протягом багатьох років.

ВІА Гра (NU Virgos) – українська жіноча поп-група. Один з найуспішніших музичних проєктів у ХХІ столітті. Характерною особливістю

колективу є нескінченна ротація учасниць. Що вказує на те, що цей проект продюсерський, і успіх групи – це, перш за все, успіх її продюсерів Костянтина Меладзе і Дмитра Костюка.

Дмитро Костюк є автором ідеї створення цього проекту. Стартовим складом групи стали дві українські дівчини – Олена Вінницька і Надія Грановська. Олену, яка на той момент працювала в українській телекомпанії «БІЗ-ТБ», для участі в групі запросив сам Дмитро Костюк. Іншим продюсером, автором текстів і композитором всіх пісень групи став Костянтин Меладзе.

3 вересня 2000 року відбувся перший показ на телеканалі «БІЗ-ТБ» дебютного кліпу «Попытка №5», що став на деякий час «візитною карткою» колективу. За цей кліп у 2001 році «ВІА Гра» здобула премію «Золотий Грамофон».

Протягом 2000 року група формує свій репертуар і до середини грудня в нього входить сім пісень [31].

20 грудня 2000 року відбувся дебютний виступ групи в Дніпропетровську, на сцені «Льодового палацу». На концерті були присутні близько чотири тисячі глядачів.

У 2001 колектив отримує різні нагороди, в число яких входять приз від радіо «Хіт FM», в рамках церемонії «Стопудовий хіт»; «золоте перо» на церемонії «Золота жар-птиця», в номінаціях «Краща пісня» і «Відкриття року», а також «Золота гиря» і «Золотий грамофон», отримані групою за перший хіт «Попытка №5». Група брала участь в зйомках мюзиклу «Ніч перед Різдвом».

31 серпня 2001 року «ВІА Гра» уклала контракт з компанією «Sony Music», розрахований на випуск п'яти альбомів. В той же час, група продовжувала успішно гастролювати з своїми сольними концертами по країнах СНД.

У 2002 році у «ВІА Гра» було ухвалене рішення збільшити склад учасниць до трьох осіб.

Восени формується прекрасний дует – «ВІА Гра» і Валерій Меладзе.

2004 р. «ВІА Гра» перемагає на премії «МУЗ-ТБ 2004».

2005 р. група випускає ще одну дуетну роботу з популярною на Україні рэп-командою «ТНМК».

Розглянуті ансамблі – це лише вершина айсбергу. На сьогодні відома численна кількість колективів, які працюють в жанрі естрадного вокального ансамблю. Для найвищої оцінки ансамблевого виконавства існує унікальність творчості, несхожість ні на кого, власний репертуар.

Специфіка жанрово-стильової багатогранності естрадного музичного мистецтва полягає у могутньому емоційно-естетичному впливові на сприйняття особистості, завдяки винятковому ритмічному багатству, інтонаційній своєрідності, мистецтву імпровізації, окремим специфічним прийомам інструментування, що характерні для більшості видатних естрадних музичних творів, виконуваних вокально-інструментальними гуртами[42, с.15-17].

Так, унікальність стилів рок-музики як художнього феномену привертає увагу не тільки музикантів та мистецтвознавців, а й соціологів, психологів і, що важливо, педагогів. Б. Брилін розглядає рок-музику як надзвичайно ефективний засіб естетичного виховання. На думку вченого, її високохудожні зразки свідчать про те, що в рок-мистецтві, як і в будь-якому іншому (класичному чи народному), існує емоційно-естетична мотивація творчого вибору, що запобігає витісненню власне творчості й перетворенню її на суто раціональний акт, порушенню сутності художнього процесу даного жанру. Завдяки року межі творчих пошуків виконавців-професіоналів значно розширилися, зумовивши виникнення нових оригінальних форм.

Еволюція засобів музичної виразності й укорінення найбільш стійких прийомів творчої імпровізації, зумовили популяризацію окремих видів і стилів рок-музики, що виникли внаслідок поєднання елементів року з іншими видами музики, такими як: джаз-рок, арт-рок, рок-барокко тощо [51].

Кожний з естрадних стилів та жанрів має специфічні художні особливості й засоби виразності, характеризується безпосереднім контактом із публікою, «відкритістю» майстерності, здатністю до миттєвого перевтілення.

Величезний творчий потенціал характерний для джазу. Поглиблення змістовності музики, її художньо-образної сфери впливає на виконавський стиль музикантів: вражають сонорні ефекти джазових ансамблів, масштабність біг-бендових партитур. Джазу навчають у багатьох навчальних музичних закладах. Завдяки кращим джазовим обробкам та естрадним аранжуванням класичних і народних мелодій збагачується і розширюється виховний потенціал музичного мистецтва, що сприяє залученню до нього широких мас слухачів.

Ритм є носієм стильових особливостей та образної характерності музичного твору, одним із найважливіших засобів виразності, який стимулює творчу уяву музиканта-виконавця в естрадно-джазовій музиці [33].

Специфіку джазової ритміки повною мірою характеризує поняття «свінг», характерними рисами якого є специфічна ритмічна атмосфера, що створює відчуття ритмічного нашарування музичної тканини, своєрідне напруження між основним ритмом та ритмом мелодичних ліній з частковою незбіжністю акцентів у даних пластах і, водночас, органічна єдність музичної тканини, що забезпечує безперервність наскрізного розвитку твору.

Напрочуд складна й багатопланова поліритмія імпровізаційного джазу, що виникає на основі джазової дводольності не має аналогу в європейській музиці. Дивовижна точність акцентів поєднується в джазовому виконанні із своєрідною незбіжністю на «слабких» долях з пульсацією європейського ритму (ледь відчутний ефект, непідвладний нотному запису). За твердженням В. Конена, такий ефект («momentum») відіграє важливу роль у досягненні особливої гостроти художнього впливу. Автор стверджує, що виконавці імпровізаційного джазу створили високо оригінальне мистецтво, якому притаманне розмаїття засобів виразності і яке потребує великої попередньої практики, розвиненої фантазії, творчої виконавської техніки, високої музичної культури [27].

Вивчаючи специфіку блюзів слід підкреслити, що величезний художній вплив досягається внаслідок поєднання традиційної блюзової схеми й сталого філігранного варіювання окремих яскравих елементів. Зростання емоційної

напруги відбувається за допомогою характерного прийому остиглого проведення певного метроритмічного мотиву.

На сучасному етапі естрадного музичного мистецтва властива своєрідна трансформація структури стилю, за якої композитори роблять акцент на таких виконавських засобах виразності. Сутність диференціації специфічних композиторських і специфічних виконавських засобів виразності обумовлюється природою інтонування.

Поява естрадних вокальних ансамблів привнесла нові способи художнього виразу – нове темброве забарвлення, використання електромузичних інструментів з їхньою специфікою тощо. Розквіт вокальних ансамблів у ХХ ст. збігся з періодом інтенсивних науково-технічних відкриттів у сферах радіотехніки, електроніки, звукозапису. Учасників естрадних ансамблів можна назвати музикантами-виконавцями нового типу, вони одночасно є і співаками, і музикантами, і акторами, і авторами. Нові вітчизняні естрадні ансамблі сполучили в собі риси біг-біту і збагатили їх національними елементами, у їх програмах існує тенденція до синтезу з театром, хореографією. З колишньої постійної публіки естради виділився новий молодіжний глядач, зросли регулюючі функції засобів масової комунікації.

Таким чином на початку ХХІ ст. в Україні існувала значна кількість вокальних ансамблів. Естрадне вокально-ансамблеве виконавство також активно розвивалося на теренах Сумщини. Серед ансамблів міста Суми окреме місце посідає ансамбль «Слобожанські барви», який було засновано 16 вересня 2009 року у Сумській обласній філармонії. Ініціатором і натхненником утворення ансамблю стала художній керівник філармонії (станом на 2009 рік), заслужений працівник культури України Олена Ластовецька. Колектив є дипломантом і учасником міжнародних конкурсів, у його складі 10 учасників. Тривалий час у колективі працювали Максим Мошик, Ярослав Зелений, Павло Головенко (який був одним із перших керівників ансамблю). Вадливі сторінки історії ансамблю пов'язані з періодом, коли «Слобожанські барви» очолювала

артистка філармонії Катерина Дубина. Наразі керівником колективу є Юрій Надточий.

Отже, оскільки естрадне вокально-ансамблеве виконавство має цілком визначені особливості, методичні засади підготовки артиста естрадного вокального ансамблю також набувають специфіки, яка в умовах творчої діяльності багатьох естрадних вокальних ансамблів та створення нових колективів набуває усе більшої актуальності.

ВИСНОВКИ

1. На основі аналізу теоретичних основ розвитку естради та пісенні жанри можна стверджувати, що історія української естради розглядається як частина цього загального процесу і, одночасно, як специфічний феномен, взаємозв'язаний не лише з процесами глобалізації і універсалізації в сучасному соціально-культурному житті, але і з процесом етнокультурного самовизначення, впровадження сучасних механізмів організації шоу та виступів.

В результаті аналізу форм естради, зокрема вокального-естрадного виконавства ансамблів, можна стверджувати, що сьогодні є частиною сучасної масової культури набуваючи в сучасних умовах характеру масової народної творчості.

Було встановлено, що термін «музичне мистецтво естради» може і має трактуватися не тільки в музикознавчій, але і в культурологічній площині, як специфічна форма музичного мистецтва, відповідна і гармонійна епосі виникнення і розвитку масової культури. Масова культура, в контексті якої відбувалося визначення музичного мистецтва естради, є своєрідним феноменом соціальної диференціації сучасної культури Новітнього часу. Були конкретизовані соціокультурні чинники, що зумовили появу мистецтва естради як форми демократичного і розважального мистецтва: 1) загальне зростання соціальної напруги, характерне для епохи технічної цивілізації; 2) зростання населення міст; 3) зміни у сфері співвідношення трудової і дозвільно-рекреаційної діяльності населення наприкінці XIX ст.

2. Дослідженнями соціокультурних умов функціонування естрадного вокального виконавства в контексті музичної культури українських часів було встановлено, що його культурний статус визначався приналежністю до офіційної естради, ангажованої ідеологічними вимогами, або до протестних рухів проти офіціозу, що розвивалися у вигляді «джазового опору» та андеграундної української рок-культури. Останніми роками існування українського естрадного ансамблевого вокального виконавства показник

приналежності естради (естрадного вокалу) до офіціозу або андеграунду перестав бути актуальним: його замінено критерієм швидкого комерційного успіху.

Вокально-виконавський артистизм – це вищий рівень мистецької зрілості співака, що виявляється в єдності сформованих музично інтелектуальних, вокально-технологічних і творчо комунікативних властивостей, здатності до художньо цільової, емоційно-вольової саморегуляції, що в сукупності забезпечує вплив вокаліста на слухачів у донесенні до них художньо-образного важливості виконуваного твору.

3. Конкретизовано творчі принципи естрадного вокально-ансамблевого мистецтва.

Сучасна естрада вільно виходить за рамки академічного мистецтва, в ній найнаочніше виявляються процеси, подібні хаосу що відбуваються в сучасній масовій культурі. При цьому як естрада знаходиться в складних взаємозв'язках з масовою культурою.

З одного боку, в Україні саме масова культура вивела естраду на новий рівень, зробивши найпопулярнішим видом мистецтва.

Геополітичні зміни в житті країни в останні десятиліття викликали не тільки розвал всієї колишньої системи управління і функціонування естради, але і змістовний злам в самому мистецтві. Прагнення в що б те не стало якщо не «підкорити», то порівнятися із Заходом приводить виконавців до прямого наслідування і, як наслідок, стирання, усереднювання індивідуальності. Само поняття «естрада» все частіше замінюється сучасним «шоу-бізнес», на практиці нерідко превалює виявляється друга складена - бізнес, зі всіма властивими цьому поняттю достоїнствами і недоліками: вільним ринком, жорстокою конкуренцією, боротьбою різних угруповань і ін.

Сучасне поняття естрада все більше асоціюється з поняттям шоу-бізнесу з принципом зоряності, стилем.

На Заході культурний статус естрадного вокалу визначають інтимний, визвольний, протестний і комерційний компоненти мистецтва естради.

Теоретико-методичний аналіз дозволяє визначити принципи виховання артиста естрадного вокального ансамблю:

- наявність голосу та відсутність харизми (в харизмі приховується таємна сила артиста-співака, що приносить йому успіх та визнання на сцені у сфері володіння вмінням швидко та вправно перевтілюватись у різні амплуа);

- підбір репертуару або репертуарна політика загалом, головною специфікою якої є природність тембральних фарб та вироблення індивідуальної виконавської манери співу незалежно від жанрових ознак твору;

- художній образ виконавця – пісня включає вступ, основну частину, кульмінацію і кінцівку, тому перед артистом стоїть завдання: важливо впродовж декількох хвилин показати дві сторони мистецтва – музику і театр;

- озвучення та здатність вправного володінням мікрофоном: варто розрізняти силу подачі звуку у мікрофон під час грудного, мікстового та фальцетного виконання, використання мікрофону на низьких звуках, користування мікрофоном при приголосних, використання мікрофону у разі зміни динамічних відтінків.

4. У 60-80-ті роки минулого століття на українській естраді з'явилося багато ансамблів. Але було кілька найбільш талановитих, виразних, яскравих, серед яких «Чарівні гітари», «Діалог», «Кримські чайки», «Кримські зорі», «Краяни», «Фрістайл», «Арніка», «Ватра», «Либідь», «Світязь», «Черемош», «Жива вода» та інші. Серед сучасних естрадних вокальних ансамблів можна виокремити: «Пікардійська терція», «JazzeX», «Mansound», «Дюк-Тайм» та інші.

Проведене дослідження дозволяє аналізувати на якісно новому рівні вирішувати проблему фахової підготовки артиста естрадного вокального ансамблю, але вирішує усі аспекти дослідження проблеми. Перспективи подальших наукових пошуків ми вбачаємо у підготовці артиста-вокаліста як віртуоза на сцені.

Знаменним є той факт, що в естрадному мистецтві 80 – 90-х років вокаліст повністю витіснив зі сцени образ віртуоза-інструменталіста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антонова Л.В. Методика обучения студентов академическому пению: история и проблемы исследования. *Поволжский педагогический вестник*. № 3(4), 2014. С. 70–74.
2. Азарова Л. Г. Формування жанру естрадної вокальної музики. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогіка*. URL: <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/18004-formuvannya-zhanru-estradoi-vokalnoi-muziki.html>.
3. Бокоч В.А. До проблеми методики навчання естрадного вокалу / В.А. Бокоч, Л.І. Кузьменко-Присяжна, Л.В. Остапенко. *Молодий вчений*. № 8(48), 2017. С. 31–34.
4. Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления : учебник. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2009. 424 с.
5. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2018. 23 с.
6. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2017. 215 с.
7. Бойко О. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури». Київ, 2008. 19 с.
8. Бойчук А. Фестивально-конкурсний рух як чинник формування естрадного співака. *Fundamental And Applied Researches: Contemporary Scientifical and practical Solutions and Approaches. Interdisciplinary Prospects / [Editors: A. Dushniy, M. Makhmudov, M. Strenacikova, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. Banska Bystrica – Baku – Uzhhorod – Kherson – Kryvyj Rih: Posvit, 2019. P. 32–33.*

9. Василенко Л. М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики : дис. канд. пед. наук. Київ, 2003. 211с.

10. Ван Чень. Методика формування виконавського артистизму студентів магістратури в процесі вокально-фахової підготовки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. пед. наук : 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / ван чень: національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ, 2017. 244 с.

11. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел]. Ірпінь: Перун, 2002. 172 с.

12. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини XX – початку XXI століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2013. 16 с.

13. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва, 1977. 344 с.

14. Вовкун В.В. Мистецтво режисури масових видовищ: підручник. Київ: М, 2015. 356 с.

15. Гавриленко Л. М. Психофізіологічний фактор як домінуючий у процесі вокального виховання дитини. *Теоретичні та практичні питання культурології* : зб. наук. праць НМАУ, Мелітопольський держ. пед. ун-т. Мелітополь, 2005. Вип.20. С. 86–92.

16. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: Секреты вокального мастерства. Серия «Любимые мелодии»: *метод. пособие*. Ростов-на-Дону, 2006. 155с.

17. Ген Цзінхен. Формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного співу : дис. кан. пед. наук. Київ, 2015. 204 с.

18. 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. Харків: Стил-Іздат, 2003. С. 107–114.

19. Дрожжина Н. В. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук, праць. Вип. 15. Харків: ХДУМ ім. Котляревського, 2005. С. 77–86.

20. Дрожжина Н. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. *Проблеми педагогіки мистецтва*: збірник статей. – (Серія: Музична педагогіка і мистецтвознавство). Вип. 1. Ялта: РВВ КГУ, 2007. С. 118–129.

21. Єргієв І.Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис.-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса., 2016. 454 с.

22. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки. Київ, 1987. 254 с.

23. Кисла С.В. Методические рекомендации по постановке голоса для студентов высших учебных заведений I-IV уровней аккредитации Глухівський НПУ ім. О. Довженка. Глухів, 2014.

24. Клип О. Я. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: дис. на соискание учёной степени канд. пед. наук. Москва, 2003. 197с.

25. Зязюн Л.І. артистичне виховання особистості у системі освіти франції: дис. канд. пед. наук: 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. Київ, 2003. 247 с.

26. Закрасняна Ж.М. Сучасні вимоги до підготовки фахівців спеціальності «Академічний вокал» / Ж.М. Закрасняна, А.А. Хлопотова, В.В. Юрчук. *Молодий вчений*. № 11, 2017. С. 552–555.

27. Конников А. П. Мир эстрады. Москва: Искусство, 1980. 272 с.

28. Комаров В. А. Интерпретация феномена артистизма. *Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования*. Оренбург : Изд-во ОГИИ, 2009. Вып. 6. С. 228 – 231.

29. Козлов Н. И. О пластической культуре эстрадного вокалиста. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2007. Вып. 53. Том 22. С. 132–137.

30. Красовська Л. О. Про пластику та постановку номера естрадного співака. *Культура України*. 2018. №61. С. 149–156. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.015>

31. Лоцман Р. О. Особливості вокальної підготовки майбутніх вчителів музики в різних співацьких манерах. URL: <http://www.enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/4753/1/Lotsman.pdf>.

32. Матвєєва О. В. Сценічне хвилювання як детермінанта вокально-виконавської надійності майбутніх учителів музики. *Наука і сучасність: зб. наук. праць Нац. пед. ун-ту імені М.П. Драгоманова*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. Т. 55. С. 64-71.

33. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению. Москва: Просвещение, 1987. 93с.

34. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2007. 19с.

35. Монд О.Л. Значение комплексного подхода в профессиональной подготовке вокалиста для развития отечественного мюзикла. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. №2 (6), 2010. С. 53–57.

36. Назаренко М.В. Теоретичні основи інтеграції знань у системі вокально-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки, Вип. 139, 2017. URL: <http://dspace.kspu.kr.ua/jspui/bitstream.pdf>.

37. Откидач В.М. Складові творчості естрадного співака (частина перша). Вісник ХдадМ «дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція». № 4, 2011. С. 204–208.

38. Олексюк О.М. Цілісність особистості в контексті міждисциплінарної інтеграції у вищій мистецькій освіті. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2017. Серія 14 (теорія і методика мистецької освіти). Вип. 22(27). Ч. 1. С. 8–12.

39. Попова А. Б. Історичні передумови формування естрадної вокальної музики Франції / Попова А. Б., Гаценко Г. С. Сучасне вокальне мистецтво в Україні: *кол. монографія* / [ред.-упоряд. В. В. Сінельникова, А. Б. Попова]. – Київ: Ліра-К, 2017. С. 22–30.

40. Проворова Є.М. Міжпредметна інтеграція в методичній підготовці майбутнього вчителя музики на засадах праксеологічного підходу *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. № 5, 2017. Ч.1. URL: <http://pptma.dn.ua/index.php/uk/arkhiv-vipuskiv/za-2017-rik/vipusk-5-2017-chastina-1/434-mizhpredmetna-integratsiya-v-metodichnij-pidgotovtsi-majbutnogo-vchitelya-muziki-na-zasadakh-prakseologichnogo-pidkhodu>

41. Плаксіна О. Ф. Необхідність використання пластичної культури естрадного вокаліста. Актуальні проблеми державного управління, педагогіки та психології. 2013. Вип. 2. С. 361–366.

42. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2007. 17с.

43. Ткаченко Т. В. Вокальне мислення як складова професійних умінь майбутнього вчителя музики. URL: http://www.rusnauka.com/24_PNR_2009/MusicaAndLife/50715.doc.htm.

44. Театрально-драматичний словник XX століття / А.Г. Баканурський, В.В.Корнієнко. Київ: Знання України, 2009. 319 с.

45. Тормахова А.М. Філософія музики в контексті європейської музичної культури 19-20 ст.: Дис. ... канд. філософських наук. Спец. 09.00.08 – естетика. КНУТШ. Київ, 2009. 201 с.

46. Токарев Ю. Поп-музика: за і проти. *Музична критика і сучасність* Київ: Музична Україна, 1978. С. 15–20.

47. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2017. 20 с.

48. Самая Т.В Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2017. 199 с.

49. Самая Т.В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження / Т.В. Самая // культура України. Вип. 53. 2016. С. 50–59.

50. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения в вокально-сценическом искусстве : автореф. дис. .. дра искусствозн. : 17.00.00. Москва: МГК, 2008. 42 с.

51. Семина Л. Р. , Семина Д. Д. Эстрадно-джазовый вокал : учеб.-метод. пособие. Владимир : ВлГУ, 2015. 92 с.

52. Стулов И.Х. Специфика работы с голосами эстрадных певцов. Преподаватель ХХІ век. № 2, 2017. С. 182–186.

53. Хлистун О.С. Режисура української пісенної естради: Стратегії творчості. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2015. вип. 33. С. 160–165.

54. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. учебное пособие. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 368 с.

55. Цагарелли Ю. А. Психология музыкальноисполнительской деятельности : автореф. дисс... д-ра психол. наук. Ленинград: ЛГУ, 1989. 42 с.

56. Шевченко О. Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – Теорія та історія культури, мистецтвознавство. Київ, 2010. 20 с.

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

58. Яременко Н. В. Роль позанавчальної виховної роботи у всебічному розвитку студентської молоді. *Всебічний розвиток особистості студента: матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф.* Ірпінь, 2001. 548с.

59. Юшманов В.И. Вокальная техника и её парадоксы / В.И. Юшманов. Изд. второе. Санкт-Петербург: Издательство ДЕАН, 2002. 128 с.