

УДК: 784.071.5:792.028.7

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.15>**Хуторська Анна Йосифівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
в.о. завідувача кафедри сценічної мови
e-mail: anna.khutorska@num.kh.ua
ORCID iD: 0000-0001-6933-8286

**Класичний кросовер
у системі вокального виховання студентів-акторів**

У статті проаналізовано сучасні виклики в підготовці майбутніх акторів, що зумовлюють потребу в перегляді застарілих вокальних парадигм. Автор обґрунтовує доцільність впровадження класичного кросовера як гібридної вокальної техніки, що дозволяє поєднувати академічну культуру звуку з естрадною стилістикою. Дослідження зарубіжного та вітчизняного досвіду дозволило виявити потенціал кросоверного репертуару для формування професійної мобільності студента-актора в умовах сучасного театру. Наукова новизна представлені розвідки полягає у спробі теоретичного осмислення класичного кросовера не лише як музичного жанру, а як дієвого методу вокального виховання.

Ключові слова: виконавське мистецтво; вокальне виховання; акторський спів; класичний кросовер; естрадний спів; гібридні вокальні техніки.

Постановка проблеми.

Вокальне виховання студента-актора залишається актуальною темою досліджень, оскільки динамічні запити театрального і кінематографічного середовища вимагають від артиста не просто володіння голосом, а й виняткової стилістичної гнучкості. Традиційна методика постановки голосу актора, що роками формувалася в межах класичної вокальної школи, сьогодні вже не може повною мірою задовольнити

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

практичні потреби сцени. Сучасний репертуарний спектр – від мюзиклів до рок-опер та експериментальних перформансів – потребує специфічних вокальних установок, які виходять далеко за межі суто академічного звуковидобування. Ми переконані, що виходом з цієї методичної кризи є звернення до гібридних вокальних технік, зокрема до феномена класичного кросовера. Під цим терміном ми розуміємо не просто музичний жанр, а цілісну технологічну модель, що дозволяє акторові свідомо маневрувати між різними режимами роботи голосового апарату, зберігаючи при цьому здоров'я голосових складок та художню виразність. Застосування кросоверних технік у навчанні дозволяє забезпечити ту саму «стилістичну пластичність», яка є критично важливою для сучасного конкурентоспроможного актора. Проте впровадження подібних технік потребує не лише практичного освоєння, а й серйозного теоретичного обґрунтування, аналізу зарубіжних та вітчизняних методик, доведення ефективності цього типу вокалізації¹ у контексті сучасної театральної освіти.

Останні дослідження та публікації за темою статті. Звернення до теми впровадження класичного кросовера в навчальну практику закладів вищої освіти потребувало залучення значного корпусу робіт, які репрезентують як традиційні, так і інноваційні методики виховання голосу студентів-акторів у закладах вищої освіти: методи академічної вокальної підготовки представлено навчальним посібником для студентів фахової профілізації «Актор театру ляльок» В. Дорошенко (Дорошенко, 2010) (ХНУМ імені І. П. Котляревського); статтею Г. Бень, яка розкриває особливості вокального виховання акторів драматичного театру (Бень, 2012) (ЛНУ імені І. Франка); Л. Гринь та К. Ткаленко висвітлюють проблемне коло питань

¹ Під типом вокалізації ми розуміємо набір технічних та художніх вокальних прийомів виконавця, що зумовлює його співацьку манеру та узгоджується з існуючими естетичними еталонами звучання, притаманними тій чи іншій манері – академічній, естрадній, джазовій, народній тощо. Гібридні вокальні техніки мають у своєму складі елементи, що характерні для двох (чи більше) типів вокалізації та створюють новий перехресний (кросоверний) тип вокалізації.

формування вокальних навичок акторів музично-драматичних театрів (Гринь & Ткаленко, 2022) (ЗНУ); стаття О. Єрошенко присвячена організації процесу вокального виховання у ХДАК (Єрошенко, 2018). Зарубіжний досвід вокальних методик для виховання акторів викладено в сучасних дисертаційних дослідженнях Х. Торміні (Tormina, 2023) (Бразилія), Д. Кокс (Cox, 2020) (Австралія), вже класичній роботі С. Боардман, що висвітлює особливості вокальної підготовки акторів для театрів Бродвею (Boardman, 1987). Наступна група робіт стосується поглядів на проблеми класичного кросоверу в контексті сучасного українського та зарубіжного мистецтва: статті І. Бобула (Бобул, 2022), А. Бойко (Бойко, 2016), О. Супрун (Супрун, 2016) та дисертаційне дослідження С. Муравіцької (Муравіцька, 2023), що розглядає синтез академічних та неакадемічних традицій в історичному контексті. Роботи з історії і теорії вітчизняного й зарубіжного естрадного вокального мистецтва України представлені дисертаційним дослідженням І. Бобула (Бобул, 2018), навчальним посібником Н. Дрожжиної (Дрожжина, 2019), працею Т. Самої (Самая, 2019). Зарубіжний досвід частково проаналізовано у дослідженні Т. Кулаги (Кулага, 2020). Значний інтерес становлять праці зарубіжних вокальних педагогів: репрезентація методу CVT в англomовному виданні К. Садолін (Sadolin, 2008), методу EVT, що його представлено у праці К. Штейнауер, М. Мак Дональд та Дж. Естіл (Steinhauer, McDonald & Estill, 2017), статті різних років у фаховому виданні «Journal of Singing» Американської асоціації викладачів співу Р. Едвіна (Edwin, 2008) та Р. Браунінга (Browning, 2016).

Мета статті – привернути увагу до змін у системі вокального виховання акторів в закладах вищої театральній освіти, розглянути репертуарні можливості й технічні компоненти, що притаманні такому типу вокалізації, як класичний кросовер.

Наукова новизна дослідження. У пропонованій статті вперше наголошено на необхідності зміни сформованої парадигми вокального виховання студентів-акторів від академічної до естрадної співочої

манери, розглянуто сферу застосування класичного кросовера для формування майбутнього фахового актора.

Методологія дослідження. Методологічну базу цієї розвідки склав системний підхід, що дозволив комплексно опрацювати роботи вітчизняних та зарубіжних педагогів у галузі сольного співу. Також було застосовано компаративний аналіз для зіставлення традиційних канонів підготовки акторів та інноваційних вокальних методик (CVT, EVT).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Сучасні театральні практики все активніше демонструють вихід за рамки академічних вокальних установок в акторському співі, що потребує рішучих змін у програмах дисциплін з вокальної підготовки студентів-акторів в закладах театральної освіти. Але традиційна система вокальної підготовки акторів за останні пів століття майже не змінилася, вона ґрунтується на класичній манері звучання, що не останньою чергою обумовлено академічною освітою значної частини педагогічних працівників, що наразі навчають співу студентів-акторів. Зараз ця система вокальної підготовки акторів видається такою, що перебуває у кризовому стані. Консервативна методика вокального виховання раніше більш відповідала вподобанням молоді, але наразі констатуємо, що акустичний та соціокультурний простір тяжіє до естрадних канонів. Вступники все менше розуміються на класичному еталоні звучання голосу, академічна вокальна постановка не є для них природною. Крім того, у рамках закладених у навчальні плани годин на дисципліні вокального спрямування не можливо повною мірою оволодіти механізмами академічного звуковидобування студентам, що не мають попередньої вокальної підготовки. Але будь-який виклик можна перетворити на нагоду. Ф. Бродель оптимістично визначав: «Криза... позначає процес розпаду структури: упорядкований світ-система, який спокійно розвивався, занепадає або завершує свій занепад, і з багатьма відстроченнями та зволіканнями народжується інша система» (за: Чекан, 2024: 15–16). Саме «іншу» систему вокального виховання студентів-акторів маємо сформувати, намагаючись не загубити ті елементи консервативної моделі, що

мають перевірену часом доцільність, і додавши актуальні компоненти, націлені на майбутнє. Необхідно визнати, що в цих умовах саме естрадна спрямованість вокальної підготовки студентів-акторів має бути ключовим пунктом будь-яких перетворень.

Дослідниця Т. Самая, аналізуючи витоки української естради, згадує про щоденник М. Бернеса, у якому актор та співак обґрунтував ключові компоненти так званого «театру пісні»: «... співати на естраді треба не тільки голосом, але й, що, мабуть, особливо важливо, – головою, серцем і всією своєю істотою» (цит. за: Самая, 2019: 55), і перераховував найважливіше: «1. Думка. 2. Акторський талант, – розкриваючи це так: здатність знайти і розвинути свій артистичний і людський образ. 3. Акторська майстерність. 4. Абсолютна музикальність, помножена на абсолютну ритмічну свободу. 5. Голос, вокальна обдарованість, – розшифровуючи: багатство інтонацій, теплоти, душевної широти, чистої звукової своєрідності» (цит. за: Самая, 2019: 55–56). Усе те, про що говорить видатний митець, і зараз залишається актуальним та є необхідним для акторського співу й навчання студентів-акторів. Саме у царині акторського співу досить легко можна поєднувати елементи академічного та естрадного, а радше, неакадемічного² звучання голосу, бо художні завдання та режисерські рішення диктують необхідність адаптації голосового апарату актора до потреб конкретного жанру і того типу вокалізації, що зумовлений завданнями пошуку тієї чи іншої виразності у звуці. Потреба репрезентації різних, часом доволі суперечливих, емоційно-психологічних «вокальних портретів» тих чи інших персонажів у виставі, фільмі тощо вимагає універсальності акторського вокального виховання. Професор ХНУМ імені

² Використання поняття «неакадемічна музика» залучено з концепції В. Тормахової та розуміється нами таким чином: «неакадемічна музика – це концепт, що поєднує джаз, рок-, поп-, та world music. Цей напрямок передбачає наявність одного чи кількох виконавців, які презентують власні твори чи інших композиторів, не пов'язаних з академічним напрямком»(Тормахова, 2019: 26).

І. П. Котляревського В. Дорошенко, яка мала більш ніж 30-річний досвід виховання студентів-акторів, наголошує: «Під час занять у класі сольного співу студент орієнтується на виконання вокального твору як на самостійний, цілісний та закінчений виступ. Драматургія виступу дорівнює драматургії твору. У виставах же вокальний номер – лише одна зі складових. Це формує абсолютно інше ставлення до співу – не як самодостатнього, а як до частини драматургічної дії. Тому вибудування палітри засобів виразності обов'язково має передбачати необхідність подальшого розвитку образу» (Дорошенко, 2010: 108–109).

З другого боку, раніше основним завданням актора у театрі було заповнити своїм голосом велику залу, бути почутим навіть на останньому рядочку, що вимагало залучення глибокого дихання, опорного звучання, використання усіх можливостей резонаторних функцій голосового апарату, артикуляційних вмінь та необхідності тримати увагу на звучанні партнерів по сцені. Для цього завдання якнайкраще підходила саме академічна вокальна школа. З моменту широкого залучення техніки посилення звуку та апаратури (моніторів), що дозволяють акторам не губитися у шумі сцени, потреба в технічних налаштуваннях академічної емісії звуку зменшувалася. А естетика природності й реалістичності, що притаманна сучасним художнім фільмам, взагалі не передбачає подібного типу вокалізації³. Разом з тим, у закладі вищої освіти здобувач повинен отримати основні професійні навички, що в подальшому допоможуть йому мати творчу реалізацію, розвинути природні якості голосу та сформувані співацьку установку, яка підходитиме для виконання різностильової музики, навчитися свідомо змінювати налаштування власного голосового апарату залежно від художніх завдань. Зазначимо, що в навчальному процесі з дисципліни «Сольний спів» не

³ Виключення становлять історичні фільми, що потребують академічності звучання як однієї з умов історичного періоду, до якого належать персонажі.

використовуються мікрофони, студент першочергово має навчитися співати в природних акустичних умовах та контролювати своє виконання самотійно. Тому одним із актуальних варіантів сучасного методу розвитку вокальних налаштувань студента-актора ми вважаємо тип вокалізації, що притаманний класичному кросоверу⁴. О. Супрун зазначає: «Як результат художнього синтезу, *classical crossover* поєднує в собі елементи, властиві академічній та масовій сферам музичної культури» (Супрун, 2016: 104). Водночас західна педагогічна думка щодо вокального виховання акторів також звертається до цього напрямку, прикладом чого є роботи Роберта Едвіна (Edwin, 2008), Дейл Кокс (Cox, 2020), Хелен Бово Торміні (Tormina, 2023).

За психофізіологічною та виконавською природою вокал традиційно поділяють на народний, академічний, естрадний, джазовий тощо, але зрозуміло, що типів вокалізації може бути набагато більше, оскільки емісія звуку за своїми фізіологічними параметрами змінюється індивідуально і дозволяє (за наявності вокальної обдарованості у співака) досягати еталонного звучання, яке притаманне тому чи іншому музичному стилю. Техніки, які поєднують у собі елементи різних типів вокалу, можна назвати гібридними (за: Edwin, 2008) або кросоверними – тими, що знаходяться на перехресті. Так, Х. Торміна вказує на декілька типів кросоверів, що пов'язані зі змішуванням музичних стилів та позиціонуванням творів у різних музичних рейтингах: класичний кросовер; окремо від нього вирізняє християнський кросовер та наводить як приклади виконання Селін Діон «Ave Maria» Баха-Гуно або госпел-пісень у джазових трактуваннях; кантрі-кросовер; латинський кросовер, що представлений іспаномовними виконавцями, які переходять на англійську для збільшення аудиторії (Tormina, 2023: 30–31). За цим трактуванням, музика R&B

⁴ Під класичним кросовером ми розуміємо складний художній синтез, що виступає одночасно і як репертуарна модель, і як гібридна вокальна техніка, що базується на пластичному перемиканні між різними режимами роботи голосового апарату – від *bel canto* до сучасних неакадемічних прийомів.

(рок та блюз) також є кросоверною за своєю природою. В українському музикознавстві є роботи, що розглядають так званий «академізований» тип вокалу (термін І. Бобула), який пов'язаний з естрадним мистецтвом і є прототипом кросовера. І. Бобул вважає, що «процес академізації (або нова академізація – щодо відомих сталих академічних музичних форм) української естрадної музики відбувається як накопичення музично-виразового, загалом – художньо-композиційного, досвіду української естрадно-пісенної творчості», що збагачується за рахунок багатьох стилів, особливо «рок-музики, іншими “підстилями” молодіжної масової розважальної музики» (Бобул, 2018: 9).

Класичний кросовер як один із синтетичних, перехресних жанрів поки що лишається доволі суперечливим напрямом сучасної естрадної вокальної музики, але його стрімке розповсюдження та зростання кількості його прихильників спонукає дослідників активніше залучати цю проблематику до наукового розгляду. Наразі окремі теоретичні розвідки стосовно практики існування в естрадній музиці синтезу академічного та неакадемічного мистецтв ведуться здебільшого в аксіологічному аспекті та для позначення місця й ролі кросовера у жанровій системі естрадної музики. Досі спірним є питання щодо визначення історичних меж, притаманних класичному кросоверу; так, у західній літературі простежується тенденція до універсального використання цього поняття для позначення виконавців і творів ХХ століття, що мають риси як академічного, так і неакадемічного звучання. Наприклад, Р. Браунінг вважає, що «Грейс Мур, Джанетт Макдональд та Нельсона Едді, а також Маріо Ланца можна вважати кросоверними артистами, оскільки вони були гарно підготовленими виконавцями, які доносили популярні пісні та легку й корисну класику до більш широкої аудиторії» (Browning, 2016: 609). Так само й Х. Торміна у дисертації, яку присвячено методиці вокального виховання співаків-кросоверів у Бразилії, у ролі прикладів наводить творчість виконавців усього ХХ століття та зазначає, що це скоріше позначення гібридної вокальної техніки (Tormina, 2023: 26). Натомість

вітчизняна дослідниця С. Муравіцька у своїй роботі наголошує: «Класичний кросовер виникає на межі 1980–1990-х рр., його підґрунтям стали експерименти 1930–1980-х рр., що поєднували академічну і неакадемічну традиції. Більш рання дата народження класичного кросовера є некоректною, оскільки розмиває межі цього явища» (Муравіцька, 2023: 121); І. Бобул відправною точкою класичного кросовера називає 70-ті роки ХХ ст. (Бобул, 2022: 125). Безумовним є те, що, намагаючись розширити аудиторію прихильників⁵, виконавці з академічною вокальною школою звертаються до техніко-стилістичної гібридизації, змін налаштувань голосового апарату в бік естрадного звучання. Подібні експерименти мали місце протягом усього ХХ століття, адже довгий час саме академічна вокальна манера була базовою для навчання як співаків, так і акторів. Звернімося до архівних документів 1944 року, що цікаві нам не з ідеологічного погляду, а як доказ того, що запит на універсальність звучання існував у вітчизняній освіті десятиліттями, закладаючи підґрунтя для появи сучасних кросоверних тенденцій. Привертає увагу архівний документ Харківської державної консерваторії за 1944 р., що наразі міститься в архіві Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, де оголошено розпорядження управління у справах мистецтва при РНК УРСР: «В зв'язку з потребою підготовки досвідчених кадрів з естрадного мистецтва пропоную в учбових планах, починаючи з другого семестру, на остаточному курсі вокального факультету передбачити проходження естрадного репертуару і в програмі дипломної праці включити один твір естрадного жанру» (Козицький, 1944). Можемо припустити, що подібні накази отримали тоді всі мистецькі заклади України, що й привело до появи так званих «співаків-сумісників», які після набуття академічної вокальної освіти отримали визнання публіки завдяки виконанню популярних пісень – Д. Гнатюка, А. Мокренка, К. Огнєвого,

⁵ Саме на такій позиції виникнення ідеї класичного кросовера наголошує оперна співачка Р. Флемінг (за: Browning, 2016: 609–610).

Д. Петриненко та ін. Як правило, саме в записах цих співаків на радіо й телебаченні «хіти» П. Майбороди, О. Білаша, А. Кос-Анатольського та інших митців ставали пізнаваними та популярними в полегшеному «академізованому» звучанні. І зараз, вивчаючи зі студентами-акторами такі твори, як «Два кольори» О. Білаша на вірші Д. Павличка чи «Пісню про рушник» П. Майбороди на вірші А. Малишка, звертаємося до першовиконань Дмитра Гнатюка та аналізуємо його виконавську манеру й інтерпретацію ним авторського замислу.

Класичний кросовер у системі вокального виховання студента-актора може бути представлений різними аспектами – через репертуар – твори, що поєднують у собі риси академічного і неакадемічного (естрадного, джазового, фольклорного) компонентів, а також завдяки самому типу вокалізації, що так само об'єднує риси класичного вокалу (наприклад, сферичну манеру звучання у високій співацькій позиції) та використання, зокрема, придихової атаки та джазової мелізматики. О. Супрун, аналізуючи прояви класичного кросоверу, вирізняє їх функціонування «1) за характером музичного матеріалу; 2) за типом виконання; 3) за способом репрезентації в сучасному культурному просторі» (Супрун, 2016: 104–105). У навчальному процесі зазвичай маємо справу з першими двома формами, хоча дистанційний формат проведення форм контролю дозволяє студентам творчо підходити до власного виконання, залучаючи відеоредактори, монтування, кліпові зйомки.

Розглянемо репертуарні можливості залучення класичного кросовера у навчальну практику майбутніх акторів. Як було зазначено, насамперед це твори, написані та виконані в середині ХХ століття: пісні з репертуару співаків-крунерів (Ф. Сінатра, Т. Беннетт, Б. Кросбі тощо); твори з американських та західноєвропейських музичних фільмів 30–60-х років ХХ століття, вітчизняні пісні, які умовно можна назвати українською естрадою радянського періоду. Стилістично їх об'єднує ліричність, мелодійність, потреба кантиленного розвитку вокальної лінії, виразність вокального слова та дикції, тембральне розмаїття. Наприклад, «*Moon river*» Х. Манчіні, що відома завдяки

виконанню її Одрі Хепберн у фільмі «Сніданок у Тіффані», є прикладом виразної мелодії в середній теситурі, що може бути вдало заспівана студентками, які мають обмежену вокальну природу, але в змозі знайти потрібні тембральні барви та правильне вокальне фразування. Манера виконання тут може варіюватися від більш округлої, з використанням м'якої атаки звуку та плавним подоланням реєстрових зламів при виконанні широких інтервалів, що представляють певну вокальну складність, до блюзової, що може містити поєднання плавності класичного звуковедення з акцентуванням початків фраз – більш твердою атакою звуку, або використанням «вокального фраю» (штробасу) в атаці, також широкі інтервали можуть втілюватися через субтонове звучання верхніх нот, тобто реєстри будуть не згладжені (заспівані єдиним звучанням), а підкреслено різні, також може бути використано мелізми по пентатоніці на завершеннях фраз або мінімальні оспівування. С. Муравіцька зазначає так: «Класичний кросовер відзначається індивідуальним саундом, що поєднує естетику академічної класики та музичної естради; у жанровому відношенні він є аналогом вокальної або інструментальної мініатюри і апелює до концертного номера як базової одиниці естрадного мистецтва» (Муравіцька, 2023: 125). Саме індивідуалізоване звучання у поєднанні з артистичною виразністю є запорукою успішного виконання подібних творів. Прикладом вдалих колаборацій можуть слугувати виконання Квіткою Цісик відомих українських авторських та народних творів; наприклад, саме на її виконання вальсу «Місто спить» І. Шамо звертаємо увагу студенток під час вивчення цього твору. «Фірмові» інтонації точних атак горішніх звуків, естрадні під'їзди до нот, зміна фокусу резонування протягом звучання на довгому звуці – усе це допомагає створити сучасне звучання класичного за характером твору.

Інша сфера залучення класичного кросоверу до репертуару студентів-акторів – це виконання класичних та сучасних рок-балад. Як приклад, візьмемо «*Maybe I, Maybe You*» німецького хард-рок-гурту «*Scorpions*», відома у виконанні К. Майне. Цей твір доволі часто

входить до програм завершальних іспитів з дисципліни «Сольний спів» у акторів, причому може бути виконаним у супроводі фортепіано, що зумовлює його більш класичне звучання завдяки аранжуванню з прозорою фактурою на початку та розгорнутими пасажами у приспівках. Цікавим видається цей твір і в жіночому, і в чоловічому виконанні, звичайно, для цього студентам-акторам потрібно майстерно володіти голосовим апаратом. Гібридний тип вокалізації тут абсолютно органічний через помірний темп та хвилеподібну мелодіку з поступовим розвитком, можливості створення фермат і філірування останніх звуків фраз. Наповненість голосу та використання більш низького дихання для урівноваження висхідних мелодичних злетів у приспіві додають ефектності звучанню в академічній манері. Подібним чином можна інтерпретувати й композиції українських рок- та поп-виконавців: «Обійми» С. Вакарчука, «Балада про принцесу» Р. Лижичко, «Лиш вона» гурту «Плач Єремії» тощо. Індивідуальне фортепіанне аранжування, створене під конкретного студента, дає змогу підтримати його мелодично та гармонічно в складних епізодах.

Сучасне виконання класичних творів також є можливим способом використання класичного кросовера. Як правило, викладачі намагаються познайомити студентів-акторів з посиленою для їх вокальних можливостей класикою, але через інший підхід до виховання голосу – повноцінне академічне звучання не завжди вдається зберегти. Часто співають старовинні арії, аріети, канцони, що можуть звучати більш камерно. Цікавим є досвід залучення пісень англійського композитора XVI століття – Дж. Доуланда, наприклад, «*Come again*», «*Come away, come sweet love*», «*Flow my tears*» тощо. Прикладом поєднання академічного та неакадемічного напрямів є сучасне виконання Стінгом у колаборації з боснійським лютністом Е. Кармазовим творів Дж. Доуланда в альбомі «*Songs from the labyrinth*». Старовинна світська музика прекрасно підходить для формування правильних голосових налаштувань акторів, усвідомлення ними роботи дихання та необхідності подовжених фраз – мелодична лінія плавна та у зручній

теситурі, не становить технічних труднощів, на відміну від ритмічної будови, що може бути доволі незвичною для сучасної молоді.

Якщо розглянути класичний кросовер у вихованні акторів з позиції типу вокалізації, то необхідно звернутися до напрацювань зарубіжних викладачів, що пропонують власні вокальні методи, в основу яких покладено розуміння емісії звуку як набору конкретних прийомів, що можуть бути доволіно скомпоновані виконавцем для досягнення потрібного результату. Йдеться про вокальні методи Джо Естілл – Estil Voice Training (EVT) (Steinhauer, McDonald & Estill, 2017) та метод Кетрін Садолін – Complete Vocal Technique (CVT) (Sadolin, 2008). Джо Естілл розробила власний метод наприкінці 80 років ХХ століття, базуючись не тільки на власному співацькому та викладацькому досвіді, але й на численних наукових дослідженнях, у яких вона брала участь протягом 20 років (акустичних, отоларингологічних, дослідів фізіологів, медиків тощо). Її система дуже предметна та вимагає глибокого розуміння процесу фонації – відчуття роботи хрящів гортані, багатьох м'язів, положення всіх залучених до співу органів тощо. Виокремлюючи шість базових вокальних режимів (*voice qualities*): «*speech quality*» – розмовний режим, «*falsestto quality*» – фальцетний, «*sob quality*» – плач, ридання, «*twang quality*» – сонорний, гугнявий режим, «*opera quality*» – оперний та «*belt quality*» – белтінговий режим, кожен з яких вона пропонує відтворити за стабільним «рецептом», через комбінацію положень чи відчуттів⁶, як традиційних для співу елементів (атаки звуку, положення язика, щелепи, гортані, м'якого піднебіння), так і доволі незвичних – відчуттів, що надають зміни положень щитоподібного та перснеподібного хрящів гортані, хибних голосових складок, товстої чи тонкої маси голосових м'язів, анкетування звуку тощо (Steinhauer, McDonald & Estill, 2017: 277–285). Як зазначають викладачі Д. Кокс (Cox, 2020),

⁶ «Ви маєте знати відчуття, що виникають, коли переміщається кожна деталь в одне з двох або трьох кінцевих положень. В якомусь сенсі ці частини можна порівняти з клавішами на будь-якому іншому музичному інструменті. Кожен раз, коли ви рухаєте одну з них, ви змінюєте звук», – зазначає Дж. Естілл (Steinhauer, McDonald & Estill, 2017: 49).

Р. Браунінг (Browning, 2016) система EVT дійсно підходить для вирішення багатьох вокальних завдань, але наразі сертифікація за цим методом в Україні не ведеться. Інша сучасна методика виховання голосів ширше висвітлена в науковій літературі – Complete Vocal Technique (CVT) Кетрін Садолін отримала міжнародне визнання на початку XXI століття. Авторка «синтезує» деякі елементи академічної школи співу (висока наближена позиція звуку, що додає металеве звучання) та естрадної манери співу (мовленнева позиція звуку), що мають, за її задумом, доповнювати одна в одну. Її підхід також вирізняється заглибленням у роботу кожного елемента, серед яких вона вирізняє активні та пасивні, що потребує від співака абсолютного усвідомлення процесу фонації, тому цей метод підходить саме для викладачів вокалу, що можуть розібратися в усіх тонкощах процесу (Sadolin, 2000).

Вокальний педагог Р. Едвін у своїй практиці навчання акторів співу пропонує поєднувати *bel canto* та сучасні прийоми, використовуючи так звану «крос-постановку» голосу, що дозволяє налаштовувати звучання голосу відповідно до потрібного стилю (Edwin, 2008: 73). «При виконанні класичних творів він пропонує знижувати гортань, збільшувати глотку, відкривати рот та піднімати м'яке піднебіння, а в сучасних творах злегка піднімати гортань, звужувати глотку і знижувати м'яке піднебіння при відкритому положенні рота» (Кулага, 2020: 123). Саме такі загальні рекомендації зазвичай отримують студенти-актори і у нашому виші, але кожне «трохи» звузити чи наблизити, «дещо» занизити чи розкрити має абсолютно індивідуальне значення та неможливе без досвідченого вуха викладача.

Висновки.

Система вокального виховання студента-актора трансформується відповідно до викликів часу, завдання викладача – знайти баланс між традиційними та інноваційними методиками, що дозволять студенту-актору бути конкурентоспроможним у своїй професійній діяльності. Тому дослідження та укорінення у власну практику методів навчання зарубіжних та вітчизняних передових систем завжди

лишатимуться актуальною науковою сферою для викладачів вокальних дисциплін. Класичний кросовер посідає чільне місце у вокальній підготовці акторів, виступаючи одночасно і як змістова основа репертуару, і як цілісна технологічна модель, що відповідає сучасним запитам театральної освіти.

Перспективи дослідження. Поєднання різних типів вокалізації в гібридній вокальній техніці не обмежуються варіантом класичного кросовера, який став об'єктом розгляду в нашій статті, цікавість викликають поєднання фольклорних (автентичних) елементів та джазових структур, рок-компонентів, що значною мірою розвинені у сучасній вітчизняній музичній культурі та активно задіюють практику театального перформансу для привернення уваги глядача (наприклад, етногурт «ДахаБраха», гурт «*Dach Daughters*» та інші виконавці). Синтез стилів та жанрів є невід'ємною складовою сучасних театральних практик, що потребує вивчення і з позиції викладання різних дисциплін студентам-акторам.

ЛІТЕРАТУРА

- Бень, Г. (2012). Особливості співу акторів драми. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство, 11*, 111–116.
- Бобул, І. В. (2018). *Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ–початку ХХІ століття* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва].
- Бобул, І. В. (2022). Класичний кросовер у просторі сучасного музичного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва, 1*, 123–129.
- Бойко, А. М. (2016). Розвиток стилю Classical crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті, (1)*, 18–21.
- Гринь, Л. О., & Ткаленко, К. О. (2022). Методика формування вокального голосу в процесі професійної підготовки майбутнього актора. *Педагогічні науки: теорія та практика, 1*, 116–121. <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2022-1-17>

- Дорошенко, В. О. (2010). *Сольний спів як засіб виховання студента-актора* (Навч. посіб.). Колегіум.
- Дрожжина, Н. В. (2019). *Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика* (Навч. посіб.). Естет-Принт.
- Єрошенко, О. В. (2018). Творчо-організаційна складова вокальної підготовки студентів-акторів (на прикладі ХДАК). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 59, 9–19. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/4377>
- Козицький, П. О. (1944). *Наказ №21 по Харківській державній консерваторії від 04.02.1944 р.* (Приказы по Харьковской государственной консерватории за 1944 год, кн. 1). Архів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.
- Кулага, Т. (2020). Інноваційні ідеї викладання естрадного вокалу в контексті вирішення проблем вітчизняної вокальної педагогіки. *Гірська школа українських Карпат*, 22, 121–125. <https://doi.org/10.15330/msuc.2020.22.121-125>
- Муравіцька, С. С. (2023). *Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера* [Дис. ... д-ра філософії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Самая, Т. В. (2019). *Вокальне мистецтво естради: український контекст. Четверта хвиля.*
- Супрун, О. В. (2016). *Форми прояву сучасного напрямку «Classical crossover». У Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: зб. матер. міжнар. наук-теор. конф-ції* (с. 104–107). КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого.
- Тормахова, В. (2019). Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 21–27. <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.3>
- Чекан, Ю. (2024). *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя.* Видавництво УКУ.
- Boardman, S. D. (1987). *Voice training for the musical theater singer (Broadway).* University of Cincinnati.
- Browning, R. (2016). The independent teacher: Crossover concerns and techniques for the classical singer. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 72(5), 609–617.
- Сох, D. (2020). *In the room where it happens: Teaching musical theatre and contemporary and commercial music (CCM) singing* [Doctoral dissertation, University of Southern Queensland].

- Edwin, R. (2008). Cross training for the voice. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 65(1), 73–76.
- Sadolin, C. (2008). *Complete vocal technique*. Shout Publications.
- Steinhauer, K., McDonald, M. M., & Estill, J. (2017). *The Estill voice model: Theory & translation*. Estill Voice International.
- Tormina, H. B. (2023). *A formação de cantores crossover de alta performance no Brasil: Um estudo sobre as práticas e trajetórias de especialistas em Ópera e Teatro Musical* (Doctoral dissertation). Universidade Estadual de Campinas.

REFERENCES

- Ben, H. (2012). Peculiarities of vocalization for drama theatre actors. *Bulletin of the Lviv University. Series of Arts Studies*, 11, 111–116 [in Ukrainian].
- Boardman, S. D. (1987). *Voice training for the musical theater singer (Broadway)*. University of Cincinnati [in English].
- Bobul, I. V. (2018). *Genre forms and style connotations of vocal-pop performance in the musical culture of Ukraine at the end of the XX – beginning of the XXI century* [Extended abstract of PhD thesis, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Bobul, I. V. (2022). Classical crossover in the space of contemporary music art. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 1, 123–129. [in Ukrainian].
- Boiko, A. M. (2016). Development of the classical crossover style in pop vocal performance art. *Traditions and Innovations in Modern Architectural and Artistic Lighting*, (1), 18–21 [in Ukrainian].
- Browning, R. (2016). The independent teacher: Crossover concerns and techniques for the classical singer. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 72(5), 609–617 [in English].
- Chekan, Y. (2024). *The world that actually is... Opera theater in the infrastructure of musical life*. UCU Publishing House [in Ukrainian].
- Cox, D. (2020). *In the room where it happens: Teaching musical theatre and contemporary and commercial music (CCM) singing* [Doctoral dissertation, University of Southern Queensland] [in English].
- Doroshenko, V. O. (2010). *Solo singing as a means of educating a student actor*. Kologium. [in Ukrainian].
- Drozhzhyna, N. V. (2019). *Vocal art of pop music: History, theory, practice*. Aesthete-Print. [in Ukrainian].

- Edwin, R. (2008). Cross training for the voice. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 65(1), 73–76 [in English].
- Grin, L. O., & Tkalenko, K. O. (2022). Methods of vocal voice formation in the process of professional training of the future actor. *Pedagogical Sciences: Theory and Practice*, 1, 116–121. <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2022-1-17> [in Ukrainian].
- Kozytsky, P. O. (1944). *Order No. 21 on the Kharkiv State Conservatory of February 4, 1944* (Orders on the Kharkiv State Conservatory for 1944, Book 1). Archives of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
- Kulaga, T. (2020). Innovative ideas of teaching pop vocal in the context of decision problems of Ukrainian vocal pedagogy. *Mountain School of Ukrainian Carpaty*, 22, 121–125. <https://doi.org/10.15330/msuc.2020.22.121-125> [in Ukrainian].
- Muravitska, S. S. (2023). *Synthesis of musical academic and non-academic traditions in the genre of classical crossover* [Doctoral dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian]
- Sadolin, C. (2008). *Complete vocal technique*. Shout Publications [in English].
- Samaya, T. V. (2019). *Vocal art of pop music: Ukrainian context*. Fourth Wave. [in Ukrainian].
- Steinhauer, K., McDonald, M. M., & Estill, J. (2017). *The Estill voice model: Theory & translation*. Estill Voice International [in English].
- Suprun, O. V. (2016). Forms of manifestation of the modern direction "Classical crossover". In *Modern research in the field of culture and art: Collection of materials of the international scientific-theoretical conference* (pp. 104–107). I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television [in Ukrainian].
- Tormakhova, V. (2019). Non-academic music: Problems of definition and essential dimensions. *Scientific Notes of the V. Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 1, 21–27. <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.3> [in Ukrainian].
- Tormina, H. B. (2023). *A formação de cantores crossover de alta performance no Brasil: Um estudo sobre as práticas e trajetórias de especialistas em Ópera e Teatro Musical* [The training of high-performance crossover singers in Brazil: A study on the practices and trajectories of specialists in opera and musical

theatre] [Doctoral dissertation, Universidade Estadual de Campinas].
[in Portuguese]

Yeroshenko, O. V. (2018). The creative and organizational component of vocal training of students-actors (case study of KHSAC). *Culture of Ukraine. Series: Art Studies*, 59, 9–19. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/4377> [in Ukrainian].

Anna Khutorska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor, Acting head of the State Speech Department
e-mail: anna.khutorska@num.kh.ua
ORCID iD: 0000-0001-6933-8286

Classic crossover in the system of vocal education of student actors

Statement of the problem. *Modern theatrical practice demands a rethinking of the vocal education paradigm for student actors in higher education institutions. This shift reflects the professional environment's need for versatility, technical adaptability, and artistic expressiveness. Therefore, research into the potential of classical crossover as a relevant vocal style and stylistic platform for implementing creative tasks within the framework of training future actors is becoming more relevant.*

Recent research and publications. *A wide range of sources was used to examine the introduction of classical crossover into the educational process. A significant portion includes works on traditional and modern approaches to the vocal education of future actors. Among them are V. Doroshenko's manual for the "Puppet Theater Actor" specialty, as well as articles by L. Ben, L. Grin, K. Tkalenko, and O. Yeroshenko, which highlight the specific features of actor training across various theatrical styles in leading Ukrainian universities. Foreign experience is represented by recent dissertations (H. B. Tormina, D. Cox) and seminal studies, specifically S. Boardman's work on training actors for Broadway. Of particular interest are vocal training methods such as the English-language version of the CVT method by K. Sadolin, and publications in the Journal of Singing by R. Edwin and R. Browning.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to highlight changes in the system of vocal education for actors in higher theatrical education institutions, and to analyze the repertoire possibilities and technical components inherent in classical crossover. Scientific novelty lies in highlighting*

the shift in the vocal paradigm of actor training – from the academic canon to popular vocal styles – and emphasizing the potential of classical crossover as a tool for developing a versatile vocal technique. The primary research methods include a systematic analysis of works by domestic and foreign researchers in the field of vocal art and a cultural-historical method to identify integrative phenomena, such as the manifestation of academic traditions within the pop sphere. A comparative method was also employed to identify common features between traditional actor training methods and innovative techniques.

Research results. *The study traces the transformation of the traditional vocal education system, historically based on academic sound production, into a more flexible model focused on combining academic and pop approaches. Emphasis is placed on the feasibility of integrating classical crossover elements into repertoire and methodological practice, allowing student actors to adapt to multi-style material and develop functional flexibility of the vocal apparatus. The author analyzed vocal repertoire samples that can be effectively used in the educational process: from crooner songs, Ukrainian pop music of the Soviet period, and rock ballads to early music. Examples of modern arrangements of classical works that acquire a crossover sound when performed by students with limited vocal training are also considered. The study incorporates modern foreign methods, specifically Estill Voice Training and Complete Vocal Technique, as well as Robert Edwin's approaches, which focus on adjusting vocal settings depending on the stylistic demands of the work. This outlines directions for further research—from transitioning to an individualized approach to voice development to introducing hybrid forms of vocalization.*

Conclusion. *The study proves that classical crossover can serve as an effective methodological tool in building a modern system of vocal education for actors. It preserves the continuity of academic traditions while creating space for innovations that meet the current requirements of theatrical art and the dynamic cultural environment.*

Keywords: *performance arts; vocal education; acting singing; classical crossover; pop singing; student actor.*

*Стаття надійшла до редакції 5.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*