

**ЛЮБІЙ МАТУСІ ПРИСВЯЧУЮ,
МУДРІЙ ЛЮДИНІ,
ТАЛАНОВИТІЙ СПІВАЧЦІ
ЗІНАЇДІ КОРОЛЬ**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Наталя ДРОЖЖИНА

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЕСТРАДНО- ДЖАЗОВОГО СПІВУ

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчально-методичний посібник
для студентів вищих навчальних закладів*

Харків
«Майдан»
2010

УДК 78.071.2:[792.7:784.7]

ББК Щ 314.3

Д 75

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(лист № N1/11-4143 від 18.05.2010 р.)*

Рецензенти:

Ржевська Майя Юріївна — доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, професор кафедри естрадного виконавства державної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Стахевич Олександр Григорович — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокального виконавства Сумського національного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Шаповалова Людмила Володимирівна — доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Когляревського

Дрожжина Н. В.

Д 75 Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. — Х.: Майдан, 2010. — 142 с.

ISBN 978-966-372-297-9.

Навчальна дисципліна «Естрадно-джазовий спів» посідає центральне місце у підготовці професійних фахівців у галузі естрадного вокального виконавства до майбутньої виконавської та педагогічної роботи. Вивчення загальних та спеціалізованих виявів вокального виконавства естради дозволяє обґрунтувати комплексну теорію та відповідну методику викладання естрадно-джазового співу, яка базується на поєднанні складових компонентів вокального естрадного мистецтва в єдину систему. Репрезентована в посібнику авторська методика виховання професійного естрадно-джазового співака ґрунтується на низці загальнодидактичних принципів вокальної педагогіки, а також принципах резонансної теорії мистецтва співу.

Робота з посібником передбачає як спільне опанування теоретичного та практичного матеріалу в системі викладач — студент, так і самостійну роботу студентів.

Посібник розраховано на студентів, викладачів, а також на широке коло дослідників за спеціальністю «Музичне мистецтво естради».

УДК 78.071.2:[792.7:784.7]

ББК Щ 314.3

ISBN 978-966-372-297-9

© Дрожжина Н. В., 2010

ЗМІСТ

ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ: ІЗ ВИСЛОВІВ РЕЦЕНЗЕНТІВ	7
---	---

ВСТУП	9
-------------	---

Частина I

НАУКОВІ КОНЦЕПЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ГОЛОСОВОГО АПАРАТУ В СПІВІ: ДОСЛІДЖЕННЯ АКУСТИКО-ФІЗІОЛОГІЧНИХ ЯВИЩ	13
---	-----------

Частина II

СПІВАЦЬКИЙ ПРОЦЕС: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ АКАДЕМІЧНОЇ, НАРОДНОЇ, ЕСТРАДНОЇ ТЕХНІК СПІВУ	25
---	-----------

Частина III

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ	62
---	-----------

Розділ 3.1. ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ РЕЗОНАНСНОЇ ТЕОРІЇ СПІВУ НА ВОКАЛЬНУ ПЕДАГОГІКУ МУЗИЧНОЇ ЕСТРАДИ	63
---	-----------

Розділ 3.2. ФУНКЦІЇ МІКРОФОНА У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ ЕСТРАДИ	89
---	-----------

Розділ 3.3. ПЛАСТИЧНА ВИРАЗНІСТЬ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА	106
--	------------

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	116
ПІСУМКОВІ ЗАВДАННЯ З КУРСУ	120
ІМЕННІ ПОКАЖЧИКИ	121
ПРЕДМЕТНІ ПОКАЖЧИКИ	122
<i>Додаток А. Інтегральні спектри</i>	
<i>голосів із академічною, народною та естрадною</i>	
<i>техніками співу (із монографії В. П. Морозова</i>	
<i>«Искусство резонансного пения.</i>	
<i>Основы резонансной теории и техники»)</i>	
Додаток Б. Сонограми співацьких голосів	130
СПИСОК ОСНОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	131
СПИСОК ДОДАТКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	
ДЛЯ ПОГЛИБЛЕННОГО ВИВЧЕННЯ КУРСУ	136
ДОВІДКА ПРО АВТОРА	140

ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ: ІЗ ВИСЛОВІВ РЕЦЕНЗЕНТІВ

РЖЕВСЬКА М. Ю., доктор мистецтвознавства, професор кафедри естрадного виконавства державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, провідний науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України: «...поява навчально-методичного посібника Н. В. Дрожиної «Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу» є дуже своєчасною з огляду на спостережений авторкою розрив теорії та практики у сфері естрадного вокального мистецтва. Саме поєднанням завдань теорії та практики зумовлено актуальність посібника, в якому відтворюються специфічні особливості естрадно-джазового вокального виконавства. Посібник започатковує наукові розробки практичного характеру в цій галузі.

У посібнику Н. В. Дрожиної *вперше* естрадно-джазовий спів розглядається в контексті наукових концепцій роботи голосового апарату в співі. Наукова цінність одержаних результатів окреслює широке коло психолого-педагогічних, практичних і методологічних проблем, що постають як Ціле, як *система пізнання*, яку слід вивчати сучасним естрадним вокальним виконавцям».

СТАХЕВИЧ О. Г., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокального виконавства Сумського національного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка: «Теорія вокального мистецтва в системі естради є мало розробленою. Наукових методів формування професійної майстерності естрадно-джазового співака-майстра недостатньо, хоча широка мережа навчальних закладів здійснює підготовку естрадних виконавців-вокалістів. У цих умовах особливо цінною є теоретико-методична праця Дрожиної Н. В., що відбиває науковий напрям вокальної педагогіки й практичний досвід педагогічної та концертно-виконавської роботи автора. На сучасному етапі навчально-методичний посібник Н. В. Дрожиної є актуальним, зважаючи на розробку комплексної методології дослідження естрадного вокального ви-

конавства, затребуваним у практиці широкого кола фахівців і любителів естрадного співу».

ШАПОВАЛОВА Л. В., доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського: «На сучасному етапі розвитку вокального мистецтва естради в Україні тільки створюється загальнонауковий і професійний базис, оскільки цей напрямок вітчизняної вокальної педагогіки належить до мало розробленої галузі професійного навчання. У зв'язку з цим особливо цінною є фіксація педагогічного досвіду провідних вокальних педагогів, які створюють оптимальні умови для плідного виховання професійних естрадних співаків і мають високі результати. Саме таким спеціалістом і є автор запропонованого навчально-методичного посібника «Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу» Наталя Володимирівна Дрожджина — відомий фахівець у галузі вокального естрадно-джазового мистецтва, який добре знається на проблемах виконавської практики (вона — співачка з великим стажем концертної діяльності). Логічним продовженням її творчого злету є успішна педагогічна діяльність (Дрожджина Н. В. викладає естрадно-джазовий спів на кафедрі «Музичне мистецтво естради та джазу» ХДУМ ім. І. П. Котляревського з 2002 року, де за цей час виховала велику кількість лауреатів та дипломантів міжнародних та національних конкурсів естрадних співаків, двоє з яких удостоєні званням заслуженого артиста України). Як науковець Н. В. Дрожджина опублікувала 11 статей з питань історії, теорії та практики вокального мистецтва естради. У вересні 2008 року блискуче захистила дисертаційне дослідження, наукову мету якого спрямовано на вивчення специфічних особливостей естрадно-джазового співу.

Автор формулює *мету* навчально-методичного посібника, а саме: *науково обґрунтувати теорію та практику вокального мистецтва в системі музичної естради*. Розробивши теоретичний базис, автор надає наукового статусу вокально-естрадному виконавству й тим самим *сприяє розвитку музичної педагогіки в галузі естрадно-джазового вокалу*».

ВСТУП

Нині широка мережа вищих навчальних закладів культури і мистецтв здійснює підготовку естрадно-джазових виконавців-вокалістів. Це новий напрямок вокальної педагогіки, в якому ще не має загальновизнаних методик, принципів і педагогічних шкіл. Огляд наукових досліджень, методичних посібників і розробок щодо формування професійної майстерності естрадно-джазового співака дозволив зробити висновки, що в Україні практично відсутні науково-методичні публікації в цій сфері вокально-педагогічного та виконавського процесу, що і визначає гострий дефіцит науково-методичної літератури в цій галузі професійного навчання.

Теорія та методологія вокального мистецтва естради мають ґрунтуватися не на емпіричних, що довільно інтерпретуються, уявленнях про єство вокальної методології, а на достовірних знаннях акустико-фізіологічної природи голосотворення та специфічних особливостях вокально-сценічної творчості естрадного виконавця. Сучасна наука накопичила достатньо матеріалу стосовно роботи голосового апарату в співі, що дозволяє компетентно підходити до всіх питань професійного виховання естрадно-джазових співаків. Оскільки голосовий апарат підлягає складним акустико-фізіологічним законам, то саме знання цих основних закономірностей і принципів діяльності співацького апарату, як «живого музичного інструмента», є однією з умов його створення, професійного вдосконалення та збереження. Це допоможе студенту-вокалісту як у становленні професійних

виконавських якостей, так і в передачі теоретичних та практичних знань наступному поколінню вокальних виконавців, що, безумовно, має велике значення у **формуванні та розвитку української вокальної естрадної школи.**

Посібник започатковує науково-методичні розробки практичного характеру, що узагальнюють зарубіжний, вітчизняний та власний авторський досвід, з метою **створення науково-практичної теорії естрадного вокального виконавства та універсальної методики викладання співу.**

Комплексний підхід до вивчення специфіки вокального мистецтва естради забезпечив «зустрічний рух» теорії та практики естрадного вокального мистецтва, чий досвід викладено в посібнику на різних рівнях наукового пізнання: теорії вокального мистецтва в галузі голосоутворення, методології навчання професійного естрадного співу, проблемі використання в практиці вокального виконавства естради технічних засобів, пластичного виховання майбутніх фахівців вокальної естради тощо.

Репрезентована в посібнику апробована в системі вищої музичної школи авторська методика виховання професійного естрадно-джазового співака ґрунтується на низці загальнодидактичних принципів вокальної педагогіки та принципах резонансної теорії мистецтва співу.

Навчально-методичні завдання посібника зумовлені досягненням основної мети: визначити відмінності акустико-фізіологічних елементів голосоутворення естрадної техніки співу; розкрити компоненти специфіки вокального виконавства в системі естради; викласти методологічні принципи навчання професійних вокалістів із позицій специфіки естрадного виконавства; презент-

тувати авторську методику виховання професійних естрадних співаків у системі вищої музичної освіти України (що узагальнює науковий і виконавсько-педагогічний досвід автора); виявити роль технічних звукопідсилюючих компонентів у концертно-виконавській діяльності естрадного співака в історико-теоретичному та практичному аспектах тощо.

У посібнику застосовано *новаторський підхід* до вивчення естрадної техніки співу через аналіз співацького голосоутворення з позицій фізіології та акустики голосового апарату. Розгляд акустико-фізіологічних особливостей функціонування співацького апарату при різних техніках співу (академічній, естрадній, народній) дозволив авторові зробити методологічно важливі висновки щодо моделювання фонаційного процесу при естрадній техніці співу, що органічно пов'язало теорію та практику співацького мистецтва в аспекті специфіки естрадного вокалу.

Практичне значення посібника визначається можливістю використання його матеріалів у розробці навчальних програм, методичних розробок, посібників та рекомендацій з питань виконавсько-педагогічної майстерності для вокальних педагогів та студентів-вокалістів спеціалізації «Музичне мистецтво естради». Так, наприклад, на базі запропонованого посібника розроблено навчальні програми з фахових дисциплін, а саме: «Естрадно-джазовий спів», «Спів із естрадним ансамблем», «Виконавсько-педагогічна майстерність», які було апробовано у навчальному процесі на кафедрі «Музичне мистецтво естради та джазу» Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, теоретичний матеріал використовується

в лекційному курсі комплексної фахової дисципліни «Методика викладання спеціальних дисциплін та історія музичного виконавства». Робота з посібником передбачає як спільне опанування теоретичного та практичного матеріалу в системі викладач — студент, так і самостійну роботу студентів.

Посібник має особливе практичне значення як перший в Україні апробований в системі вищої освіти навчально-методичний посібник, який сприяє виконанню одного з найважливіших завдань вищої школи у цій галузі, а саме: **підготовки фахівців, які володіють ґрунтовними теоретико-методичними знаннями для забезпечення високого рівня професіоналізму на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва естради.**

Ч А С Т И Н А І

НАУКОВІ КОНЦЕПЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ГОЛОСОВОГО АПАРАТУ В СПІВІ: ДОСЛІДЖЕННЯ АКУСТИКО-ФІЗІОЛОГІЧНИХ ЯВИЩ

Справжньої теорії співацького голосу не існує і, щоб її створити, необхідно докладно вивчити співацький голос, застосовуючи сучасні методи акустики та фізіології.

Необхідно знайти зв'язок роботи голосового апарату з акустичним ефектом, і на основі цього спробувати створити теорію співацького голосу.

С. Ржевкін

Музична наука, у складі якої перебуває сфера інтересів вокального мистецтва та педагогіки, постійно удосконалюється, поповнюючись новітніми дослідженнями. Наука про голос охоплює цілу низку суміжних дисциплін: всебічно вивчаються фізіологія голосового апарату, акустика голосу, методи його виховання та вдосконалення, музична психологія тощо. Однак, незважаючи на окремі досягнення, вокальне мистецтво естради (у тому числі й на сучасному етапі розвитку) ще не знайшло адекватного відображення в базовій науковій літературі.

Епіграфом до першої частини посібника не випадково вибрано вислів одного з основоположників акустичної науки про голос доктора фізико-математичних наук професора С. Ржевкіна, бо в цьому вислові — керівництво до створення сучасної методології вітчизняної школи естрадно-джазового співу, де саме в союзі вокального мистецтва та науки слід шукати шлях створення цілісної теорії як методології виконавського мистецтва естрадного співака.

Мета музичного мистецтва — це передача емоційної інформації. Ця особлива мета породжує й особливі засоби. В основі мистецтва, хоч яким складним воно не є, мають місце природні акустико-фізіологічні особливості, закони та принципи. В нашому випадку вони продиктовані необхідністю передачі емоційної семантики за допомогою голосу людини. У співі голосовий апарат є «живим музичним інструментом», який підпорядковано не тільки музичним, але й акустико-фізіологічним законам. Тому співакові, щоб досконало володіти цим музичним інструментом, потрібно знати його основні природно-технічні властивості.

Підкреслимо, що вокаліст більш ніж будь-хто потребує знання фізичної природи свого інструмента: адже музикантам дається вже готовий музичний інструмент, а вокаліст мусить самостійно його створити. У зв'язку з цим однією з умов успішної виконавської діяльності співака є знання головних акустико-фізіологічних закономірностей, що лежать в основі діяльності голосового апарату як «живого музичного інструмента».

Художня сила, демократизм і популярність роблять вокальне естрадне мистецтво одним із найважливіших засобів естетичного виховання суспільства. При цьому, незважаючи на величезну популярність і, здавалось би, загальну доступність, вокальне мистецтво естради є в той же час проблемним із погляду професійного навчання. Це пояснюється складною природою співацького голосового апарату, в основі діяльності якого мають місце як музично-естетичні, так і акустико-фізіологічні закономірності. Саме недостатнє знання цих закономірностей, на жаль, нерідко є причиною невдач при фаховому навчанні естрадного співу.

Все вищезазначене виростає в комплексну вокально-педагогічну, виконавську та науково-теоретичну проблему. Вона, у свою чергу, свідчить про гостру необхідність створення цілісної теорії та методології естрадного співу з використанням новітніх наукових експериментально-теоретичних даних. Звідси **мета першої частини посібника:**

проаналізувати розрив, що склався між теорією та практикою співацького мистецтва в аспекті специфіки естрадного вокалу. Одержані дані ляжуть в основу побудови науково обґрунтованих методів розвитку голосу естрадного співака.

Термін «теорія співу» має таке значення: базові наукові знання із загальних проблем сольного співу (монографії, статті, наукові розробки авторитетних фахівців у цій галузі). Під терміном «практика естрадного вокалу» розумітимемо саме використання цих теоретичних знань виконавцями, що на практиці забезпечує сучасний рівень професіоналізму в системі музичного мистецтва естради.

Знання природно-фізичного механізму голосоутворення необхідні співаку не тільки для того, щоб розвивати і вдосконалювати виконавські якості свого голосу, але й для того, щоб згодом використовувати свої знання та досвід у вокально-педагогічній діяльності, що, поза сумнівом, дуже важливо для становлення та розвитку вітчизняної школи естрадного співу.

З'ясуємо, яка ж наразі об'єктивна картина вивчення співацької фонації?

На основі наукових досліджень склалося декілька теорій голосоутворення. Розглянемо теорії, найбільш значущі для вокальної практики: міоеластичну, нейрохронаксичну, мукоондуляторна — в їх історичній послідовності виникнення.

Пояснення механізму голосоутворення стало можливим у середині XIX століття у зв'язку з розвитком акустико-фізіологічних методів дослідження. 1855 року знаменитий вокальний педагог М. Гарсія (1805—1908) винайшов ларингоскоп¹ (існують іще дискусійні версії щодо автора винаходу цього пристрою). Винахід ларингоскопа дозволив спостерігати роботу голосових зв'язок при фонації, що дозволило вченому пояснити процес формування звука,

¹ Ларингоскоп — медичний прилад для дослідження гортані, що складається з круглого дзеркальця діаметром від 1 до 4 мм, прикріпленого під кутом 120—125° до прямого металевого стержня.

утворюваного дихальним апаратом при фонації, як результат коливань голосових зв'язок (складок)² при проходженні через їх зімкнуті краї струменя повітря. Наукові праці М. Гарсія «Нотатки про людський голос» (1840) і «Повний трактат про мистецтво співу» (1847) лягли в основу **міоеластичної** (або м'язово-еластичної) теорії фонації.

Відповідно до цієї теорії фонація має такий механізм: «голосові зв'язки коливаються пасивно, як пружні перетинки, і частота їх коливань визначається еластичними властивостями тканин голосових зв'язок. Еластичні властивості голосових зв'язок, а, отже, і частота їх коливань, залежать насамперед від ступеня натягу зв'язок» [36, с. 93]. Процес голосоутворення в світлі цієї теорії уявляється чисто периферійним явищем, а роль центральної нервової системи в процесі фонації або співацького звукоутворення відповідно до цієї теорії зводилася, в основному, «до ролі регулятора м'язових напружень у гортані та регулятора підзв'язкового тиску повітря» [55, с. 321].

Зауважимо, що цілий ряд чинників у співацькій практиці був нез'ясовний з погляду міоеластичної теорії (недоліки цієї теорії докладно аналізує Р. Юссон [55, с. 252]).

На противагу міоеластичної теорії як «заперечення і антитеза чисто механічної теорії фонації» [42, с. 9] французьким дослідником Раулем Юссоном було висунуто нейрохронаксічну теорію фонації. Використовуючи нові для його часу методи електрофізіології та спираючись на велику кількість експериментальних робіт, Юссон висунув цілу низку серйозних контраргументів, із яких випливало, що коливання зв'язок мають церебральну (мозкову), а не периферичну природу.

Основний зміст нейрохронаксічної теорії голосоутворення [55] зводиться до таких моментів:

² Зауважимо, що у вокальній педагогіці зустрічаються два терміни, що позначають одне й те ж явище: складка і зв'язка. Якщо перший використовується частіше в медичній термінології, то другий — у вокальній практиці.

- 1) діяльність голосових зв'язок має церебральну природу (як і всі м'язи, голосові зв'язки рухаються під впливом імпульсів, які виникають у корі головного мозку та досягають гортані по зворотному нерву);
- 2) висота звука відповідає частоті коливань зв'язок і залежить від частоти електричних потенціалів дії зворотного нерва;
- 3) діапазон та регістри співацького голосу визначаються ступенем збудливості зворотного нерва та м'язів гортані;
- 4) частота коливань голосових зв'язок не залежить від повітряного тиску, який створюється в легенях.

Нова теорія викликала посилення інтересу до фізіології фонації, що привело до написання численних наукових робіт послідовників та учнів Рауля Юссона. А. Мулонге, А. Сулерак, Р. Портман, П. Лаже, І. Гобен, Р. Роленс, Ф. Фабр активно знаходили докази переваги цієї нової теорії.

Проте більшість учених зустріла нейрохронаксичну теорію *негативно*. Ними також було проведено цілий ряд досліджень з метою її спростування (Фант, Саундберг, Чаплін, Морозов, Сорокін та ін.).

Головний аргумент супротивників Р. Юссона полягав у тому, що будь-яка нервово-м'язова система має границю частоти скорочень, обмежену в основному 100 Гц. Було доведено, що при більш частих нервових імпульсах м'яз впадає в стан суцільного тетанусу (постійного скорочення). Вчені експериментально довели, що не тільки м'язи, але й сам нерв не здатний проводити імпульси з тією частотою, з якою реально коливаються зв'язки в режимі фонації.

Цей підтверджений численними експериментами факт дозволив супротивникам Юссона дійти *головного висновку про необгрунтованість нейрохронаксичної теорії голосотворення*. Зауважимо, що з погляду нейрохронаксичної теорії також неможливо пояснити утворення вібрато, а також залежність сили голосу від висоти нот (в нефальцетному режимі) та ін.

За твердженням видатного російського вченого — фахівця в цій галузі наукової думки В. Морозова, роль центральної нервової системи «полягає не в «посіпуванні» м'язів голосових складок із частотою основного тону, як стверджує Р. Юссон, а в створенні таких міоеластичних умов у гортані (шляхом змикання голосових зв'язок, зміни їх віброуючої частини і т. ін.), при яких гортань у взаємодії з диханням і резонаторами здатна видавати звуки різної висоти». Іншими словами, акустико-механічні чинники регулюються центральною нервовою системою «відповідно до тих або інших завдань звукоутворення» [36, с. 102].

На жаль, ідеї нейрохронаксичної теорії фонації мали негативний вплив на вокальну педагогіку. Спираючись на ідею Р. Юссона про церебральну природу коливань голосових зв'язок, прихильники-практики (виконавці та педагоги) пропагували ідеї «зв'язкових» відчуттів у співі. Оскільки ігнорувалася організація правильного співацького дихання та участь резонаторів у співі, то в співацькій практиці це призводило до м'язових затисків та, як наслідок, до деградації естетичних якостей голосу співака.

Звернемо увагу читачів на той факт, що існують наукові праці, в яких міоеластична та нейрохронаксична теорії співіснують і доповнюють одна одну. Як приклад наведемо наукову працю засновника теорії механізмів мови М. Жинкіна «Про теорії голосоутворення» [26]. Спираючись на факти та спостереження, що визнавались обома сторонами, дослідник логічним шляхом сконструював модель управління всіма параметрами мовного та співацького голосоутворення. За Жинкіним: логічний шлях неминуче приводить до нейрохронаксичного управління висотою звука, але при цьому не знімаються і не скасовуються міоеластичні механізми голосоутворення.

Наукову ідею М. Жинкіна про те, що голосоутворення визначається одночасно двома співіснуючими механізмами: міоеластичним і нейрохронаксичним, — поділяє також відомий учений Є. Рудаков [47].

Заслуговує уваги і *мукоондуляторна теорія фонації* Дж. Пірелло (J. Pirello), висунута 1962 року. Ґрунтуючись на стробоскопічних спостереженнях, учений висунув концепцію мукоондуляторної теорії фонації. На підставі досліджень, що провадилися за допомогою надшвидкої кінозйомки, ним було зроблено висновок, що голосові зв'язки вібрують не як єдине ціле: частково їх маса рухається по еліпсоподібній траєкторії. Слизова оболонка робить аналогічні хвилеподібні рухи знизу вгору вслід за струменем повітря і потім повертається назад. Враховуючи специфічний рух слизової оболонки, Пірелло вважає: те, що зазвичай називають вібрацією голосових зв'язок є не що інше, як «своєрідне ковзання слизової оболонки, яка покриває голосові складки» [28, с. 56] (рис. 1.1).

При стробоскопічних спостереженнях добре видно, що хвилеподібний рух бере початок у підскладочній ділянці та розповсюджується догори до щитовидного хряща і далі продовжується спереду назад, проходить по краю верхньої поверхні голосових зв'язок та поступово згасає. Проте, перш ніж згаснути першій хвилі, в підскладковій ділянці з'являється друга хвиля і так далі. «Хвилеподібний рух розслабленої слизової оболонки відбувається пасивно і виникненню його сприяє «всмоктування» слизовою

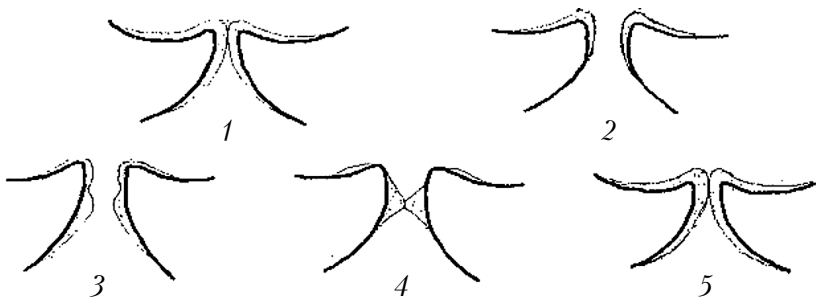


Рис. 1.1. Ковзання слизової оболонки голосових зв'язок відносно м'язових мас (за О. Кліппом)

оболонкою стінок підскладочної ділянки за принципом ефекту Бернуллі»³ [28, с. 56].

Згідно з цією теорією ларінгеальні (горлові) м'язи беруть участь у зміні товщини і форми голосових складок. А здатність слизової оболонки робити хвилеподібні рухи, що відповідні до частоти вироблюваного тону, досягається шляхом вокального тренування.

Звернемо увагу на той факт, що слизова оболонка має функцію захисту голосових зв'язок, тому її «вібраційна функція утруднюється при надмірно сильному змиканні голосових зв'язок, що, як відомо, може стати причиною її травмування й утворення в ній вузликів» [100, с. 96].

Таким чином, ці дослідження дозволяють зробити дуже важливий для вокальної виконавської практики *висновок про необхідність використання м'якої атаки звука при фонації*, оскільки тверда атака неминуче провокуватиме появу м'язових затисків та порушує гармонійність хвилеподібних переміщень слизової оболонки впродовж усього фонаційного процесу.

Висновки Дж. Пірелло підтверджуються науковими дослідженнями К. Салімбені (Salimbeni) і Е. Алаймо (Alaimo)⁴. Учені зафіксували на відеомагнітофон стробоскопічну картину вібраційних коливань голосових зв'язок. При погляді з боку трахеї видно, що спочатку зближуються верхні краї голосових складок, а підскладочний простір набуває форми конуса з верхівкою в голосовій щілині. Потім повітря починає захоплювати за собою слизову оболонку підзв'язкового простору, яка покриває голосові м'язи, і вона у вигляді хвиль зміщується вгору, підіймаючись до краю голосової щілини. Під натиском повітря голосова

³ Ефект Бернуллі полягає у виникненні аеродинамічних сил, під дією яких зближуються близько розташовані тіла, якщо між ними продувається із значною швидкістю повітряний струмінь або протікає рідина.

⁴ За матеріалами XII Конгресу європейських фоніатрів в Саламанці (Іспанія, 1984) повідомлення Л. Дмитрієва на Всеросійській вокальній науково-методичній конференції (1985) [10, с. 356].

щілина набуває еліпсоподібної форми, дещо розсувається, і цей простір заповнюється зміщеною слизовою оболонкою, яка вібрує в потоці повітря, що проходить знизу вгору. На думку Л. Дмитрієва саме «ці спостереження підтверджують міоеластичну теорію голосоутворення, значення дихання у виникненні вібрації голосової щілини, виявляють роль слизової оболонки» [10, с. 358].

Важливу роль ефекту Бернуллі, який виникає при русі повітря під час фонації між краями голосових зв'язок та підтримує їх автоколивальний стан, виявив та підтвердив експериментальними роботами Г. Фант [95]. Його дослідження узгоджуються також з даними І. Максимова [77], який також вивчав участь слизової оболонки в коливальних рухах голосових зв'язок.

Науково-експериментальні дослідження В. Сорокіна [92], Г. Фанта [95] та В. Морозова [36], [39] довели, що частота коливань голосових зв'язок регулюється зміною їх еластичних властивостей із урахуванням аеродинамічних сил руху повітря в гортані, тобто ефекту Бернуллі.

Таким чином, проаналізовані нами дослідження в галузі фізіології співу підтвердили, що активну участь у механізмі звукоутворення бере слизова оболонка, яка вкриває голосові м'язи. Доведено, що при фонації міжскладковий простір заповнюється двома складками слизової оболонки, яка вібрує найбільш сильно в середній частині еліпса. Ці спостереження дають наукове пояснення, чому у співаків якнайбільше травмуються голосові зв'язки на межі середньої та передньої третини голосових складок. Ці висновки мають велике значення для організації правильного голосоутворення при професійному співі: голосові складки мають бути не надмірно зімкнуті і, в той же час, не розслаблені, щоб потік повітря захоплював слизову оболонку до краю голосової щілини, де вібруючі складки створюють звук. З цього факту випливає головна умова для правильного співу — оптимальна свобода м'язів голосового апарату (у тому числі і слизової оболонки) та використання м'якої атаки звука на початку співацької фонації.

Висновки до I частини:

На основі системного вивчення концепцій діяльності голосового апарату в співі можна дійти таких висновків: аналіз наукових досліджень у галузі фізіології співу довів, що механізм голосоутворення має складну біофізичну природу. Проаналізовані теорії фонації або суперечать, або доповнюють одна одну.

Найбільш адекватно пояснює механізм голосоутворення при співі сучасне трактування міоеластичної теорії фонації за участі слизової оболонки, яка вкриває краї голосових зв'язок, із урахуванням аеродинамічних сил руху повітря в гортані (ефекту Бернуллі). Роль центральної нервової системи полягає в регулюванні акустико-механічних чинників відповідно до конкретних завдань голосоутворення.

Осмислення процесу голосоутворення на основі аналізу сучасних наукових досліджень мукоондуляторної теорії фонації приводить до розуміння необхідності вживання в естрадній співацькій практиці таких обов'язкових компонентів, як нефорсований спів, свобода і природність звучання голосу на основі оптимальної свободи м'язів голосового апарату.

Все вищесказане ще раз свідчить на користь необхідності створення цілісної теорії естрадного співу з обов'язковим використанням наукових експериментально-теоретичних даних.

Запитання для самоконтролю

1. Який фізіологічний ефект виникає при русі повітря під час фонації між краями голосових зв'язок, що підтримує їх автоколивальний стан протягом голосоутворення?

2. Ким і коли було винайдено ларингоскоп? Назвіть наукові роботи цього вченого.

3. Назвіть та охарактеризуйте сутність найбільш вагомих теорій голосоутворення.

4. Поясніть процес фонації у світлі міоеластичної теорії голосоутворення?

5. У чому полягають недоліки міоеластичної теорії фонації?

6. У чому полягає революційність теорії фонації Рауля Юссона?

7. Викладіть зміст нейрохронаксічної теорії голосоутворення.

8. Чому нейрохронаксічна теорія фонації мала негативний вплив на вокальну педагогіку?

9. Який головний контраргумент противників нейрохронаксічної теорії фонації?

10. Яка роль центральної нервової системи у співі?

11. Назвіть імена вчених і назви їх наукових робіт, де міоеластична та нейрохронаксічна теорії фонації співіснують.

12. Поясніть концепцію мукоондуляторної теорії фонації.

13. Що таке «ефект Бернуллі»? Назвіть ученого, який розкрив і довів важливу роль «ефекту Бернуллі» під час фонації.

14. Які висновки, зважаючи на аргументи мукоондуляторної теорії фонації, мають велике значення для організації правильного голосоутворення?

15. Яка наразі об'єктивна картина вивчення співацької фонації?

16. Хто першим із науковців визначив важливу роль ефекту Бернуллі в процесі голосоутворення? Назвіть ім'я вченого та його роботу.

17. Чому співакові, щоб досконало володіти своїм голосом як музичним інструментом, потрібно знати його основні природно-технічні властивості?

Завдання для самостійної роботи

1. Назвіть теорії голосоутворення, найбільш вагомі для вокальної практики. У чому полягає їх значущість?
2. Історична послідовність виникнення теорій голосоутворення. З якими науковими фактами це пов'язано? Доведіть конкретними прикладами.
3. Чому у співаків найбільше травмуються голосові зв'язки на межі середньої та передньої третини голосових зв'язок? Доведіть.
4. Опишіть модель управління параметрами мовного та співацького голосоутворення (за М. Жинкіним).
5. Підготуйте доповідь про роль слизової оболонки в голосоутворенні.
6. Дослідіть розвиток наукової думки після винаходу ларингоскопа.
7. Підготуйте доповідь про головні недоліки теорії голосоутворення Р. Юссона.
8. Яка теорія фонації, на вашу думку, найбільш адекватно пояснює механізм голосоутворення при співі?
9. Проаналізуйте наукові спостереження за голосоутворенням у період наприкінці XIX ст. — першій третині XX ст.
10. Визначити основні засади міоеластичної теорії голосоутворення.
11. Визначити основні засади нейрохронаксихної теорії голосоутворення.
12. Визначити основні засади мукоондуляторної теорії голосоутворення.
13. Дослідити основні шляхи розвитку наукової думки в галузі голосоутворення в Україні.

Література до теми:

Основна: 9; 26; 28; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 42.

Додаткова (для поглибленого вивчення курсу): 74; 77; 85; 88; 89; 92; 95; 102.

Частина II

СПІВАЦЬКИЙ ПРОЦЕС: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ АКАДЕМІЧНОЇ, НАРОДНОЇ, ЕСТРАДНОЇ ТЕХНІК СПІВУ

У відриві від фізіології питання про науковість вокальної техніки є псевдопроблемою, оскільки зрештою всяка вокальна техніка виявляється за допомогою певних об'єктивних чинників: теситури, сили голосу, тембру і т. д.

Рауль Юссон

Голос співака — це унікальний музичний інструмент, який виконавець може змінювати за власним бажанням. Водночас співак є музикантом і інструментом, виконавцем і творцем, виразником художньої концепції, а також носієм технології співу певного вокального виконавського жанру.

Спів у будь-якому жанрі вокального мистецтва поєднує в собі художньо-виконавський комплекс і найраціональніший для цього жанру тип фонації. У цьому поєднанні і виявляється жанрова специфіка мистецтва співу. Існує три типи звуковидобування, що розрізняються за жанровими напрямками вокального мистецтва: академічне, народне та естрадне.

Оскільки академічна техніка співу має достатній ступінь вивчення, то, застосовуючи метод порівняльного типологічного аналізу, у другій частині посібника проаналізуємо типи звуковидобування, аби виявити подібності та відмінності в техніках голосоутворення, що базуються на певних акустико-фізіологічних законах. Наукові дані про особливості естрадної співацької фонації враховуватимуться при побудові науково обґрунтованих методів

розвитку голосу естрадного співака, про що йдеться в третій частині посібника.

Таким чином, **метою та завданням другої частини посібника є створення методології дослідження естрадної техніки співу** на основі порівняльного аналізу акустико-фізіологічних елементів голосоутворення співаків різних жанрових напрямків вокального мистецтва (естрадного, народного, академічного).

На сучасному етапі розвитку наука про голос має достатню кількість певних наукових даних про процес голосоутворення. Тому спиратимемося на науково-експериментальні дослідження та роботи відомих учених, які працюють у галузі фонації: В. Морозова, Л. Дмитрієва, В. Юшманова, Р. Юссона та ін.

У першій частині посібника було показано, що функція фонації у співі виникає як результат складних нервових і рухово-м'язових процесів. Ця система сукупності процесів може комбінуватися різними засобами, що і приводить до створення різних способів управління співацьким голосом, або до різних технік співу (або вокальних технік). Під терміном «вокальна техніка» В. Морозов⁵ має на увазі «роботу всіх частин голосоутворюючого апарату співака та їх взаємодію в процесі співу» [40, с. 184], а Р. Юссон⁶ дає більш широке та чітке визначення і вкладає поняття «вокальної техніки» в чіткі акустико-фізіологічні рамки: «Вокальна техніка — це спосіб використання голосових органів на основі чутливо-рухового автоматизму, що вироблено вихованням і створює певну співацьку

⁵ В. П. Морозов навчався мистецтву академічного співу в класі відомого вокального педагога Матвеевої, що підкреслює значення його досліджень і як ученого, і як практика.

⁶ Зауважимо, що і Рауль Юссон був не тільки вченим-дослідником, який володів солідним практичним досвідом і фундаментальною науковою підготовкою в галузях фізики, математики, медицини, але й талановитим оперним співаком, який здобув професійну вокальну освіту в консерваторії Нансі.

ефективність відносно діапазону, інтенсивності, тембру та нестомлюваності голосу» [55, с. 158].

Історії оперного вокального виконавства відомі численні розповіді про феноменальні за силою голоси. Наприклад, після виступу відомого італійського тенора Маріо дель Монако паризька газета «Франс суар» написала, що його голос здатний розбити кришталеву склянку на відстані десяти метрів.

К. Станіславський мальовниче описує епізод, який демонструє видатні якості сили голосу знаменитого тенора: «Таманьйо вийшов у костюмі Отелло, зі своєю величезною фігурою могутнього складу та відразу оглушив руйнівною нотою. Натовп інстинктивно, як одна людина, відкинувся назад, неначе захищаючись від контузії. Друга нота — ще сильніша, третя, четверта — ще й ще, і коли, ніби вогонь із кратера, на слові «мусульма-а-а-не» вилетіла остання нота, публіка на декілька хвилин знепритомніла» [93, с. 29]. Зверніть увагу, як цей приклад влучно підкреслює висновки вчених, які вважають, що найсильніші за гучністю голоси мають чоловіки з академічною технікою співу! Акустична сила таких голосів досягає 100–120 дБ (ці вимірювання проводилися на відстані 1 метра), що за акустичною величиною збігається з гучністю двигуна злітаючого літака (140 дБ за шкалою Нісбетта). Тож тепер зрозуміло, чому голоси видатних співаків В. Атлантова, Е. Карузо, Ф. Шаляпіна було названо «злітаючими літаками».

Проаналізувавши силу голосу залежно від досягнутого максимуму, Р. Юссон поділив голоси на такі категорії:

Голоси великої опери	120 дБ і більше
Голоси оперні	110–120 дБ
Голоси музичної комедії	100–110 дБ
Голоси оперетти	90–100 дБ
Голоси камерні	80–90 дБ
Голоси «мікрофонні»	Менше ніж 80 дБ

Із цих даних видно, що найбільший акустичний ефект мають поставлені оперні голоси, оскільки в оперних театрах спів у супроводі симфонічного оркестру вимагає від співаків максимальної інтенсивності звуку. Яким же чином співак досягає необхідної потужності голосу? Відповідь на це питання дає російський вчений Л. Дмитрієв: великий акустичний ефект при порівняно малих затратах енергії оперний співак здобуває при «створенні імпедансу — протитиску в надставній трубці» [10, с. 41].

У вокальному словнику дано таке визначення цього терміна: «*Імпеданс (від лат. *impeditio* — перешкода) — зворотний акустичний опір, якого зазнають голосові складки з боку ротоглоткового каналу*» [73].

Термін «імпеданс» у теорію голосоутворення ввів французький вчений Рауль Юссон 1951 року, коли зробив спробу класифікувати типи вокальної техніки за величиною сили акустичного опору ротоглоткового каналу співака, а саме: техніка сильного чи слабого імпедансу та проміжні типи. В основу класифікації вченим було покладено «оцінку ефективності техніки, коефіцієнта її корисної дії у процесі перетворення енергії підзв'язкового тиску на енергію звукових коливань» [48, с. 13].

Сила гучності голосу оперного співака може досягати 160 дБ (на вході в гортань), а це вже гранична ефективність людського голосу. Звідси випливає, що академічна техніка співу відноситься до техніки сильного імпедансу, завдяки якій і забезпечується максимальна ефективність звучання голосу, а *імпеданс виступає одним із головних захисних механізмів гортані* від руйнівної сили звуку (верхній поріг чутливості гучності людського вуха, при якому звук починає відчуватися фізично 100—120 дБ [104]). Оскільки для оперних вокалістів, які співають у супроводі симфонічного оркестру у великих акустичних просторах, саме інтенсивність звуку має велике значення, це «само по собі викликає необхідність застосування техніки з великим імпедансом, аби врівноважити величезний підзв'язковий тиск та відповідно пом'якшити тонус голосових зв'язок» [55, с. 175].

До голосу естрадного співака зовсім інші вимоги, бо він використовує для підсилення голосу мікрофон. Інтенсивність звуку не перевищує 80 дБ. Отже, *естрадні співаки користуються технікою слабого імпедансу*.

На жаль, ми не маємо експериментальних даних про силу голосу в народній манері співу. Але можемо припустити, що вона не набагато перевищує силу голосу естрадних співаків і, безумовно, є меншою, ніж у академічних (оперних) співаків.

Зауважимо, що народна техніка співу є неоднорідною. Існують два різновиди звуковидобування, що мають співаки цього жанру вокального виконавства: це відкрита (автентична) та напівприкрита манери співу. На нашу думку, напівприкрита манера співу — це культивована техніка народного співу, яка відбулася в результаті вживання академічної манери звукоутворення з використанням у репертуарі народнопісенного матеріалу. Тож логічно віднести цю народну техніку співу до академічної техніки співу з сильним імпедансом. Наша точка зору збігається з визначенням цієї манери звукоутворення відомими керівниками народних хорів Г. Верьовкою та Л. Хрістіансеном, які називають напівприкриту техніку народного співу як «учений спів» у народно-академічній манері [2, с. 8], або як «народно-академічний тип звучання народного голосу» [3, с. 6].

На жаль, справедливою є також думка, що «виконання народної пісні в академічній манері іноді позбавляє її осмисленого психологічного підтексту, властивої народної інтонаційної характерності, а значить — жанрово-інтонаційної виразності» [2, с. 3]. Ми поділяємо точку зору відомого фахівця в галузі народного співу Л. Хрістіансена, який глибоко вивчав специфіку народної манери співу і як практик, і як дослідник, і який вважає, що «народним співаком ми називаємо людину, яка оволоділа народною пісенною майстерністю безпосередньо в народнопісенному побуті, яка спирається на традиції стародавньої майстерності народно-співочого мистецтва» [96, с. 26].

Безумовно, саме *при відкритій (автентичній) манері народного співу* зберігаються найцінніші естетичні властивості істинно народного співу: *специфіка тембрального забарвлення звука та особлива інтонаційна чистота, що є характерною для народнопісенного виконавського стилю*. Тому в аналітичному порівнянні ми розглядатимемо саме автентичну техніку народного співу (далі — народну техніку співу).

Народна манера співу, що є характерною для росіян та українців, має здатність далеко розноситися на відкритих просторах, тому цій техніці, на нашу думку, відповідає проміжний тип імпедансу або слабкий.

Підкреслимо, що у процесі виконання вокального твору в будь-якому жанрі вокального виконавства, імпеданс може змінюватися в достатньо широких межах. З цього випливає, що *імпеданс — величина, яка може змінюватися*. Зауважимо, що у вокальному творі співак може змінювати силу імпедансу, але він завжди тяжітиме до того виду вокальної техніки, якою оволодів у процесі навчання співу (за Р. Юссоном), тобто до сильного або слабого типу.

Від чого залежить величина імпедансу, а відповідно до цього і тип вокальної техніки? Р. Юссон дає відповідь: від основних ротоглоткових установок, а саме: *інтенсивності звуковидобування, положення гортані та язика, поведінки м'якого піднебіння, форми розкриття рота, тембру* тощо. Проаналізуємо й порівняємо академічну, народну та естрадну техніки співу відповідно до перелічених вище складових факторів.

Значний внесок у вивчення механізму формування імпедансу вніс Л. Дмитрієв. За допомогою рентгенівських знімків, які було зроблено під час співу у високо кваліфікованих оперних співаків, було встановлено загальну закономірність: «гортань займає у кожного з них певне положення, і вхід до неї завжди звужується, цим відділяється надскладкова порожнина від ротоглоткового рупора. В результаті з порожнини гортані створюється своєрідна

«передрупорна камера», яка зберігається на всьому діапазоні» [10, с. 41], якщо співак співає професійно на опорі. Ці дані дозволили вченому зробити висновок, що створення відповідного імпедансу в системі резонаторів і голосових зв'язок є найважливішим акустичним механізмом у роботі голосового апарату академічного співака, оскільки він дозволяє «при порівняно малих витратах енергії голосових зв'язок одержати надзвичайно великий акустичний ефект» [10, с. 42].

Для вокальної педагогіки це значить, що один із найважливіших моментів процесу постановки голосу становить «підгонка, підбір найвигіднішого імпедансу для даного учня» [10, с. 42].

Дослідження Л. Дмитрієва та Р. Юссона продовжив В. Юшманов (1986), порівнюючи відкриту та прикриту манери голосоутворення [101]. Він припустив і довів експериментальними дослідженнями, що *відмінність відкритого та прикритого звучання співацького голосу зумовлена різною організацією ротоглоткової порожнини, що веде до різних принципів створення та регуляції імпедансу* (зауважимо, що прикрите звучання відповідає академічній техніці співу, відкрите — естрадній та народній).

Дані досліджень В. Юшманова ще раз підтвердили висновки Л. Дмитрієва, що при співі у властивій академічним співакам прикритій манері відбувається зсув язика назад із одночасним розширенням надгортанної частини глотки, що приводить до утворення в нижньому відділі глотки порожнини, яка збільшується з підвищенням тиску. Результати досліджень дозволили зробити висновки: «утворення в нижньому відділі глотки обмеженої порожнини, що суттєво збільшує акустичний імпеданс, є характерною особливістю механізму прикритого голосоутворення, а участь язика в створенні та регуляції імпедансу — характерною фізіологічною особливістю академічної манери співу» [101, с. 15].

Таким чином, на підставі аналізу досліджень Р. Юссона, Л. Дмитрієва, В. Юшманова ми дійшли висновку, що

фізіологія голосоутворення співаків різних вокально-виконавських жанрів відрізняється функцією акустичного опору ротоглоткової порожнини співака, або імпедансу, який, у свою чергу, залежить від положення гортані в співі.

Л. Дмитрієвим було також встановлено, що академічним співакам властиве «постійне пониження гортані⁷ при співі на всіх голосних, що приходяться на витримані звуки та на усьому діапазоні» [10, с. 177]. Учений підкреслює, що це положення *не збігається* ні з положенням спокою, ні з мовною установкою.

Порівнюючи відкрите та прикрите звучання голосу співака, В. Юшманов підтвердив висновок Л. Дмитрієва, що при академічній манері співу «гортань залишалася в пониженому положенні на всьому діапазоні голосу» [101, с. 14]. При відкритій (естрадній, народній) манері співу «гортань істотно не понижувалась, а при співі в тесатурі вище... помічалось деяке її підвищення, що супроводжувалось у співаків суб'єктивним відчуттям напруження в горлі» [101, с. 14–15]. Цілою низкою досліджень також було встановлено, що у професійних співаків під час співу положення гортані завжди постійне.

Таким чином, науково-експериментально доведено, що вокальні техніки різняться позицією гортані в співі. Академічному співу властиве пониження гортані від нейтрального, естрадному і народному — мовне, або нейтральне. Отже, сутність постановки голосу в тому, щоб знайти оптимальну позицію положення гортані, яка відповідає конкретній техніці співу.

Оскільки підвищення чи пониження гортані змінює довжину надставної труби і веде до зміни резонансу звуків, що, у свою чергу, призводить до «строкатого» звучання голосу, то незалежно від вибраного вокально-виконавського жанру **найважливішою умовою правильного співаць-**

⁷ Історії відомі винятки: спів на підвищеній гортані Е. Карузо, Л. Тетраціні, Н. Забели-Врубель.

кого голосоутворення є фіксований рівень гортані. Саме на цю найважливішу умову професійного співу слід акцентувати увагу вокальному педагогу.

Зауважимо також, що поведінка гортані в співі відображується в характеристиках тембру голосу співака та може слугувати орієнтиром правильного голосоутворення.

Тембр — найскладніша якість голосу, що залежить від того, які обертони супроводять основний тон та в яких ділянках звукового спектру вони найбільш сильні. Сума звучання основного тону та обертонів створює індивідуальний тембр співацького голосу. Тембр кожної людини унікальний, бо визначається акустичними характеристиками гармонік основного тону мови, а також високочастотними складовими спектру.

Окрім *індивідуальних*, співацький тембр має ще й *інваріантні особливості*. Наприклад, тембральна забарвленість голосів усіх висококваліфікованих академічних співаків має загальну закономірність, а саме: наявністю в тембрі голосу «сріблястого металу», або «блиску». Цю професійну якість звучання голосу співака визначає висока співацька форманта (скорочено ВСФ), де в академічних співаків зосереджено 30–50% і більш акустичної енергії (ВСФ — група посиленних обертонів в діапазоні 2400–2700 Гц у чоловіків і 2700–3500 Гц у жінок).

Дослідженнями професора В. П. Морозова було виявлено важливу роль ВСФ у забезпеченні польотності⁸ голосу. Подальші дослідження довели, що низька співацька форманта (скорочено НСФ) як каталізатор посилює польотність ВСФ. Тобто механізм польотності голосу полягає в особливій взаємодії високої та низької співацьких формант: якщо ВСФ — «наконечник списа», то НСФ — його «держак», і лише разом вони володіють великою пробивною силою [38, с. 120]. З цього зрозуміло, що *обидві співацькі форманти виявляються важливими для*

⁸ Акустична якість голосу, що дозволяє озвучувати великі простори та «прорізати» звуки музичного супроводу.

голосу, а порушення гармонійного балансу між рівнями ВСФ та НСФ призводить до погіршення естетичних якостей тембру голосу співака.

Над вивченням тембру співацького голосу працювало багато вчених, як вітчизняних дослідників: С. Ржевкін [85], Є. Рудаков [89], Л. Дмитрієв [10], В. Морозов [36], так і зарубіжних: В. Бартоломью, Р. Юссон [55] та ін.

У науковій літературі існують суперечні припущення щодо механізму утворення ВСФ. Наприклад, Є. Рудаков пояснював утворення ВСФ «крайовим тоном» голосових зв'язок, яка виходить із його концепції «шумоподібного» механізму утворення ВСФ голосовою щільною, але згодом помилковість цієї гіпотези було доведено В. Морозовим [38, с. 53–55].

Ще 1936 року С. Ржевкін припустив, що походження високої співацької форманти пов'язано з резонансом невеликої надгортанної порожнини. Рентгенівськими дослідженнями Л. Дмитрієва 1968 року було дійсно виявлено надгортанну порожнину, яка відокремлювалася від вище розміщених резонансних порожнин голосового тракту чітко вираженим звуженням, але це спостереження відносяться тільки до фізіології голосоутворення академічних співаків.

Акустична роль цієї порожнини як локального резонатора за типом резонатора Гельмгольца, що посилює високу співацьку форманту, було доведено експериментально професором В. П. Морозовим (на підставі теорії мовотворення В. Сорокіна [92]), що стало науковим підтвердженням вище зазначеної гіпотези С. Ржевкіна: *надгортанна порожнина співака посилює високочастотні гармоніки (2100–3500 Гц) в спектрі голосу в діапазоні ВСФ*.

Оскільки величина ВСФ стабільна у кваліфікованих співаків (тобто не залежить ні від зміни голосних, ні від нот різної висоти), В. П. Морозов робить ще один дуже важливий висновок про те, що «надгортанна порожнина-резонатор у таких співаків зберігається за своїми розмірами і формою практично незмінною» [38, с. 57]. Для

вокальної практики це означає, що у всіх високо кваліфікованих співаків *гортань* (бо саме від неї залежить об'єм надгортанної порожнини) *має стабільне положення в процесі співацької фонації*.

В. Морозовим було також проведено досліди, які довели найважливішу естетичну роль ВСФ у сприйнятті співочого голосу. Голоси видатних співаків, що містять високий рівень ВСФ, при видаленні її із спектру голосу (за допомогою смугових електроакустичних фільтрів) втрачають практично всі свої достоїнства та звучать тьмяно, напружено, глухо. Голос набуває «старечого» тембру, втрачає розбірливість мови та польотність звука⁹. Таким чином, виходить, що висока співацька форманта — це один із основних об'єктивних показників співацького голосу. І саме ступінь її інтенсивності в спектрі звука визначає найважливіші естетичні та вокально-технічні властивості голосу академічного співака.

Спектр звука несе різноманітну інформацію про співацький голос, характеризує особливості тембру і, «найголовніше, дозволяє судити про техніку співу, оскільки достоїнства і вади голосоутворення, резонансні процеси в голосовому апараті — все відображається в спектрі голосу» [38, с. 348]. За допомогою сучасних комп'ютерних технологій В. П. Морозовим було досліджено голоси вокальних майстрів, *що належать до різних жанрів вокального мистецтва*. Для порівняння використовувалися спектральні графіки співаків із різною технікою співу (академічною, естрадною, народною), що дозволило наочно порівняти й оцінити відносний рівень високої співацької форманти (ВСФ). Результати досліджень показали *суттєві відмінності у вокальній техніці*.

Щоб ознайомити вас із результатами досліджень В. П. Морозова, для порівняльного аналізу нами було відібрано спектри чоловічих і жіночих голосів майстрів академічного, естрадного та народного співу: (див. додаток А,

⁹ Докладніше читайте про ці експерименти [38].

рис. А.1 — А.18). Дані статистичного аналізу наведено в таблиці 2.1 (за В. Морозовим [38, с. 350]).

Таблиця 2.1

**Середні значення відносного рівня
високої співацької форманти (ВСФ, %) та її частотного розташування (ВСФ, Гц) у спектрі голосу**

Категорія співаків		Відносний рівень ВСФ, %	Частотне розташування ВСФ (F, Гц)
Академічні співаки	Чол.	$42,4 \pm 13,4$	$2529,9 \pm 160,4$
	жін.	$27,2 \pm 7,0$	$3071,8 \pm 269,9$
Естрадні співаки	Чол.	$11,8 \pm 5,1$	$2812,4 \pm 194,5$
	жін.	$12,3 \pm 9,5$	$3489,7 \pm 227,8$
Народні співаки	Чол.	3,6	3043
	жін.	1,7	2356

Спираючись на ці показники, зробимо висновки про співвідношення рівня ВСФ співаків, які мають різні технології голосоутворення:

- 1) рівень ВСФ у академічних співаків *вищий у декілька разів за* рівень естрадних і народних (автентичних) співаків, бо низький рівень ВСФ пов'язано з недостатньою активністю резонансних процесів голосоутворення в цих техніках співу;
- 2) у майстрів академічного співу *рівень ВСФ стабільний* у спектрі голосу при співі різних нот діапазону на різних голосних; а в естрадних і народних співаків спостерігається значна зміна рівня та частотного положення ВСФ (додаток А, рис. А.1 — А.8);
- 3) спостерігається закономірність: *чим вищий тип голосу, тим вищий за частотною шкалою спектру і рівень ВСФ голосу*. Оскільки у чоловіків і жінок різні розміри надгортанного резонатора, то і ступінь ВСФ різний для чоловічих і жіночих голосів.

Як підкреслювалося раніше, вокальна техніка народних співаків неоднорідна: існують «фольклорно-автентична і народно-академічна» манери співу [3, с. 6]. Цей наш висновок, а саме: вищеназвані манери народного співу використовують різну техніку голосоутворення, підтверджує спектральний аналіз голосів співаків. Із спектру голосу Л. Зикіної (прикрита народно-академічна манера співу) бачимо, що частотний рівень ВСФ має високий показник 25,6%, що саме і відповідає нормам академічного співу (додаток А, рис. А.16). Виконавці народних пісень, які користуються фольклорно-автентичною манерою співу, А. Глінкіна і М. Сапелкін мають слабко виражену ВСФ (додаток А, рис. А.17 – А.18).

Звернемо вашу увагу на те, що, незважаючи на низький рівень ВСФ, голоси народних співаків мають добру польотність. Це пояснюється тим, що при народній автентичній техніці співу в голосі добре виражені обертони, що розташовані поряд із ВСФ (від 1000 до 2000 Гц). Вони так само додають голосу дзвінкість, хоча і не входять до діапазону ВСФ. Саме ця сильно домінуюча мовна форманта в діапазоні 1000 Гц зумовлює «білий» відтінок голосу народного співака. Оскільки ми вибрали для аналітичного порівняння автентичну народну техніку співу, то в таблиці 2.1 використовуються тільки дані, що відповідають співакам цієї манери народного співу.

Звертаємо увагу на те, що також спостерігаються суттєві індивідуальні відмінності спектрів голосів естрадних співаків — відомих майстрів вокально-естрадного жанру. Наприклад, у спектрі голосу К. Шульженко ВСФ становить 3,9 % (див. Додаток А, рис. А.12), а в спектрі голосу А. Пугачової ВСФ — 25,4 % (див. Додаток А, рис. А.14); процентне співвідношення ВСФ в спектрі голосу Й. Кобзона — 8,3% (див. Додаток А, рис. А.10), В. Висоцького — 18,1% (див. Додаток А, рис. А.11). Така відмінність у рівнях ВСФ у спектрах голосів визнаних майстрів вокального естрадного мистецтва дає підставу припустити, що високий ступінь ВСФ у співацькому голосі

естрадного співака не є головним об'єктивним показником професіоналізму. Оскільки в виконавстві естрадних співаків завжди використовується звукопідсилювальна апаратура та мікрофон, польотність голосу втрачає свою домінуючу значущість.

Таким чином, акустичні вимірювання статистично достовірно виявили істотні відмінності у спектрах голосів співаків із різною вокальною технікою. Це пов'язано з різним рівнем ВСФ, яка є одним із основних об'єктивних показників. Оскільки ступінь її відносної інтенсивності в спектрі звуку зумовлює наявність найважливіших для оперного та концертно-камерного співу естетичних і вокально-технічних властивостей співацького голосу, тобто польотності голосу, то ступінь ВСФ в академічній техніці співу найвищий і є показником професіоналізму.

Високі показники ВСФ пов'язані з резонансом надгортанної порожнини, що утворюється за рахунок звуження гортані (нагадаємо, що ця порожнина утворюється тільки при академічній техніці співу). У естрадних і народних співаків параметри ВСФ у декілька разів нижчі, ніж у академічних співаків, оскільки при цій техніці не утворюється надгортанна порожнина.

Тембр співацького голосу залежить не тільки від обертонів, але і від вібрато (італ. *vibrato*, лат. *vibratio* — коливання). З акустичної точки зору, *вібрато* є *модуляцією основних параметрів звуку — частоти основного тону, амплітуди і спектру, — що відбувається з частотою вібрато*.

Вібрато співацького голосу — найважливіша естетична та вокально-технічна властивість голосу. Воно прикрашає тембр, створюючи індивідуальне забарвлення голосу. Оскільки вібрато сприймається як складова тембру голосу, то його наявність впливає як на естетичне сприйняття звуку слухачами, так і на його якісну оцінку. Звук без вібрато слухачі характеризують як прямий або тупий, млявий та ін., тоді як звук із вібрато — живий, приємний, польотний, такий, що летіть, тощо. На слух

вібрато голосу відчувається як ритмічні пульсації звуку, що відбуваються з частотою близько 6–7 Гц. Цікаво, що ця частота пульсацій вібрато є для слуху найблагозвучнішою, оскільки більш рідкісні пульсації (3–4 Гц) суб'єктивно сприймаються слухачами вже як гойдання звуку, а більш часті (8–9 Гц) — як «горошок», або «баранчик» у голосі.

Апаратні дослідження вібрато майстрів вокального мистецтва було проведено В. П. Морозовим ще в 60-ті роки в рамках програми роботи Лабораторії з вивчення співацького голосу в Ленінградській державній Консерваторії (Морозов, 1967) відображені в монографії «Біофізичні основи вокальної мови» (1977) та в більш пізніх роботах (Морозов, 2002, 2008). Дослідження показали, що частота пульсації вібрато, точніше — амплітудно-частотний модуляції звуку (надалі — частота вібрато) у професійних співаків становить близько 5–7 коливань у секунду. У книзі «Мистецтво резонансного співу» автором висловлюється гіпотеза про резонансне походження такого роду мимовільного вібрато у природно-обдарованих співаків на підставі наявних даних про те, що дихально-артикуляційний механізм у цілому має власну резонансну частоту, що якраз відповідає частоті вібрато (5–7 Гц).

Спираючись на дослідження професора В. П. Морозова, проаналізуємо в цьому аспекті існуючі вокальні техніки.

«Вібрато майстрів вокального мистецтва характеризується чіткою синусоїдною формою та хорошою ритмічністю модуляцій, що на слух сприймається як інтонаційна чіткість і стійкість звуку» [38, с. 135]. В. П. Морозов відзначає, що у професійних академічних співаків можна спостерігати відступи від синусоїдної форми вібрато, але без порушення основного правила — *чіткої ритмічності*. Вищесказане підтверджується сонограмою співацького голосу видатного майстра академічної техніки співу — оперної співачки Тетяни Милашкіної (рис. 2.1), де вібрато з частотою 6, 38 Гц має чіткий ритмічний синусоїдний характер.

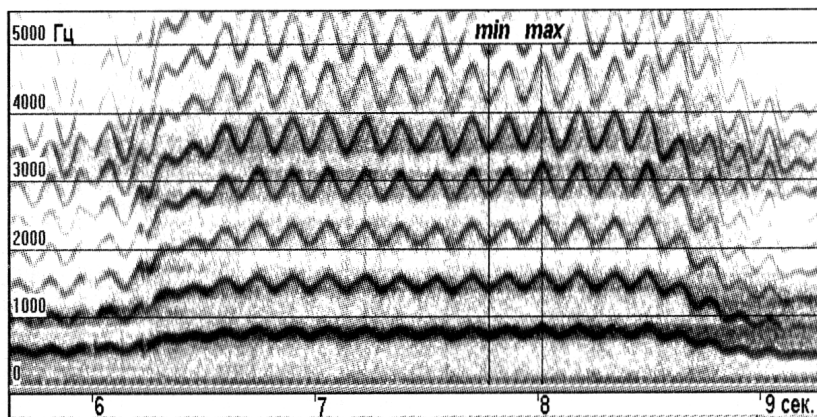


Рис. 2.1. Сонограма голосу народної артистки СРСР сопрано Т. Милашкіної, нота fa2, голосна «А» у слові «умо-ляю» (за В. Морозовим)

Зауважимо, що характер вібрато у одного й того ж співака може видозмінюватися залежно від висоти основного тону, динаміки голосу, типу голосного звука, його тривалості та інших складових. Наявність у голосі співака вібрато з ритмічною періодичністю може слугувати «найважливішим показником досконалості вокальної техніки» [38, с. 92]. До того ж «спокійне стійке вібрато — показник вокальної свободи і правильності роботи гортані» [73, с. 13], бо наявність вібрато в тембрі голосу співака завжди збігається з правильним звуковидобуванням.

Народна манера співу відзначається «відсутністю великого вібрато», має «дуже невелику амплітуду коливань, що дає «прямий» звук, рівний та інтонаційно чистий» [96, с. 15] (див. Дод. Б.1).

В естрадній манері співу вібрато виникає тільки на довгих нотах і не носить характеру чітко вираженої ритмічності (див. Дод. Б.2). В естрадному співі також використовується прийом штучного розгойдування прямого

звука на довгих нотах із частотою модуляції нижчою 5 Гц (див. Дод. Б.3).

Таким чином, вібрато — це співацький багатокompонентний сигнал, і процес модуляції його параметрів є складним взаємопов'язаним процесом. Незалежно від вокальної техніки співу існують об'єктивні причини застосування вібрато при співі, основні з яких такі:

- вібрато підвищує перешкодозахищеність голосу (оскільки максимальна чутливість слуху до частотно-модульованих сигналів збігається з діапазоном 5—7 Гц, то ця особливість дозволяє краще виділяти голос на фоні музичного супроводу);
- наявність вібрато в голосі сигналізує слухачам: процес відбувається легко та без фонаційних проблем, що посилює його естетичне сприйняття;
- вібрато підвищує розбірливість звуків, особливо при співі у високій теситурі;
- оптимальний діапазон зміни частоти модуляції є 5—7 Гц (якщо частота модуляції нижча 5 Гц, стають чутні коливання висоти, і голос здається таким, що гойдається, якщо вища 7 Гц — з'являється «тремтячий баранчик» у голосі);
- наявність вібрато зменшує вимогу до точності інтонації.

Аналіз особливостей співацького вібрато в голосах співаків із різною вокальною технікою дозволив виявити деякі закономірності та відмінності:

- особливістю вібрато майстрів академічного вокального мистецтва є рівномірна періодичність із формою моделюючої хвилі близької до синусоїдної з частотною модуляцією (переважно) 5—7 Гц;
- для голосів естрадних і народних співаків характерний неритмічний характер вібрато або його відсутність (наприклад, у рок-музиці при форсованому звучанні голосу вібрато зовсім відсутнє);
- спостерігається залежність частоти модуляції від типу голосу;

- значення частоти модуляції є характерною особливістю співака;
- параметри вібрато можуть змінюватися залежно від емоційної налаштованості співака.

Рот у співі входить до системи артикуляційного апарату, бо, як зазначає відомий вітчизняний учений, доктор мистецтвознавства О. Стахевич «порожнина рота — важливий відділ верхньої резонуючої (надставної) трубки, де повністю формуються вокально-мовні якості співу» [51, с. 20].

Форма рота має вплив на величину імпедансу.

«Відкриття рота по вертикалі, гальмуюче бічне розтягування губ» [55, с. 187], відповідає співу з сильним або дуже сильним імпедансом, тобто академічним співакам. Додамо, що «оперним співакам не властиве надмірне відкриття рота: для них набагато важливим є відчуття вільно відпущеної задньої частини нижньої щелепи», що звільнює глотку [100, с. 93]. Зауважимо, що в академічному співі (як у техніці з сильним імпедансом) ступінь розкриття та форма рота мають індивідуальний характер і залежить від типу голосу. Більш легкі голоси (наприклад, сопрано) широко відкривають рот на усмішці. Баси, баритони — формують рот округло і менш об'ємно. Це означає, що *в академічному співі стандартна позиція рота «визначається прагненням одержати характерний для даного типу тембр голосу»* [10, с. 259]. Наприклад, темні тембри (бас, баритон, мецо-сопрано) досягаються подовженням ротоглоткового каналу за рахунок витягання губ та звуження об'єму рота, світлі (сопрано, тенор) — за рахунок широко розкритого рота та усмішки.

Спів на усмішці або відкриття рота в ширину відповідає техніці зі слабким або дуже слабким імпедансом (за Р. Юссоном). Для естрадної техніки співу типовим є горизонтальне розкриття рота, оскільки цьому типу вокальної техніки властива відкрита манера. Але, в порівнянні з народною манерою, звук має бути достатньо округлим і формуватись у близькій вокальній позиції. *Для естрад-*

ної манери співу характерною є стандартизована позиція губ. Вона вимагає розкриття рота на усмішці (верхні зуби відкриті, губи притиснуті до ясен). Це положення губ формується в процесі роботи над голосом одночасно з пошуком якнайкращого характерно-рівного звучання.

У народному виконавстві співаки користуються розмовним функціонуванням артикуляційного апарату. «Народний спів, за станом при ньому голосового апарату, можливо назвати природно-розмовним», «добре натренованим у цій м'язовій координації процесом повсякденної розмовної мови» [96, с. 14], та при фонації «ніякої напруженості — ні в горлі, ні в артикуляції, ні в губах!» [172, с. 14].

Форма рота при співі має значення як для доброї артикуляції приголосних звуків, так і для формування голосних. Рівності вокальних голосних надається у вокальному виконанні особливе значення. «Строкати» нерівні голосні є ознакою поганої вокальної техніки. *У співака з доброю вокальною технікою всі голосні звучать однаково повноцінно, тобто в єдиній манері голосоутворення.* Поняття єдиної манери голосоутворення голосних включає поняття вирівнювання їх тембрального звучання за умови збереження їх фонетичної визначеності.

Як відомо, формування голосних відбувається за рахунок роботи двох порожнин ротоглоткового каналу: глотки і рота. При співі поставленим голосом вирівнювання голосних відбувається за рахунок однаковості їх заднього устрою на рівні глотки, тобто для досягнення рівності голосних *положення гортані має бути стабільним, незалежно від того, яку техніку співу використовує співак.* Фонетична визначеність голосних визначається за рахунок своєрідності переднього устрою в порожнині рота співака.

Для вокальної практики це означає, що «у відчуттях співака цьому відповідає єдність місця звучання всіх голосних» [10, с. 280] в ротовій порожнині з вирівнюванням по конкретній фонемі.

Для академічної манери співу характерною є тенденція всі голосні вирівнювати за фонемою «о», оскільки вертикальне округле розкриття рота рефлекторно приводить до опускання гортані.

Народна манера співу вирівнюється за фонемою «і» відкритою.

Для естрадної манери співу формування голосних вирівнюється за фонемою «е» округлою, так само як і при народній техніці співу з мовною стабільною позицією гортані.

Таким чином, розглянуті пристосування апарату артикуляції в співі з різною технікою дозволяють зробити ряд висновків про дедукцію окремих органів ротоглоткового каналу та їх використання в практичній частині вокальної педагогіки:

- виразна, чітка дикція в співі є результатом роботи стабілізованої гортані з *відповідною єдністю місця звучання всіх голосних*, чіткою вимовою приголосних звуків;
- *артикуляційні рухи мають бути незалежними від положення гортані* при співі;
- *рівень гортані при правильній фонації має бути стабільним незалежно від використовуваної вокальної техніки*;
- в академічному співі всі голосні формуються в єдиній округлій, прикритій манері, в народному — єдиній відкритій, в естрадному — в єдиній округло-відкритій манері співу.

Спів — це вид музичного мистецтва, де музика органічно пов'язана зі словом. Недаремно спів називають іще вокальною мовою, де, як вважав Станіславський, *слово — що, а музика — як*. Голосоутворюючий апарат співака одночасно виконує два завдання: як *мовний апарат* він забезпечує фонетичну зрозумілість звуків мови, а як *музичний інструмент* — визначає «необхідний співацький тембр будь-якого голосного звука на будь-якій висоті» [41, с. 153].

Таким чином, вокальна мова виконує дві функції: 1) музично-емоційну та 2) вербально-семантичну. Музично-емоційна містить у собі інформацію про якісні акустико-фізіологічні параметри голосу, тобто особливості тембрального забарвлення, висоти звука, динаміки тощо. Вербально-семантична функція визначається інформацією словесного ряду, де якість сприйняття залежить від **розбірливості вокальної мови або дикції**.

Визначимо термінологічну дефініцію цього поняття у вокальному словнику:

«Дикція (від лат. dictio — вимова, вислів) — ясність, розбірливість вимовляння тексту. Гарна дикція у співака дозволяє без напруження розуміти значення вимовлених слів і тим самим полегшує сприйняття музики» [73, с. 2]. Отже, дикція є засобом донесення текстового змісту твору, тобто одним із найважливіших засобів художньої виразності розкриття музичного образу.

У вокальній практиці такий важливий компонент визначають як «чітка», «нечітка», «добра» або «погана» дикція. Цього, звичайно, недостатньо для аналізу, оскільки, як влучно зазначив Д. Менделєєв, наука починається там, де починаються вимірювання. Тому ми знову звернемося до досліджень видатного російського вченого В. П. Морозова, який запропонував метод вимірювання розбірливості вокальної мови [41].

Результатами вимірювання було встановлено загальні закономірності:

- 1) дикція в співі коливається у різних співаків у межах 60—80%, а це, зазвичай, на 10—20% нижче, ніж дикція у тих же співаків у мові;
- 2) дикція у співі залежить від висоти ноти: чим вища нота, тим гірша дикція. Причому, жіночим голосам це властиво більшою мірою, ніж чоловічим. На крайніх високих і низьких нотах діапазону відсоток розбірливості дикції значно падає (на C^{III} (1048 Гц) наближається до нуля);

- 3) характерним є погіршення дикції й на перехідних нотах;
- 4) зона максимальної дикції у різних співаків розташована індивідуально і міститься в центрі діапазону.

Фонетичний аналіз вокальної мови співаків показав, що основною причиною погіршення розбірливості дикції є нечітка артикуляція приголосних. Але зауважимо, що майстрам у будь-якому жанрі вокального мистецтва властива *чудова дикція*, що «дозволяє розрізнити їх слова на всьому діапазоні. Цей ідеал є *критерієм гарного співу в будь-якому стилі*» (курсив наш — Н. Д.) [86, с. 78]. Безумовно, на розбірливість і якість вимовлення слів у співі (тобто дикцію) впливає узгодженість роботи органів артикуляції. Одначе, ставлення до дикції, а відповідно і вимоги до неї, в різних вокальних жанрах різні.

В академічному співі голос — це інструмент, який виконує соло в загальній партитурі оперного спектаклю. Сюжет кожної опери відомий усім, текст — також. Тому слово мало цікавить. Люди приходять слухати, *як співак виконує партію, а не що він співатиме*» [9, с. 70]. Л. Дмитрієв визначив таке ставлення до розбірливості мови в співі як характерну особливість італійської академічної вокальної школи, коли слово «має слугувати не стільки самостійним завданням донесення поетичного тексту, скільки найбільш вигідному звучанню голосу» [9, с. 71]. Таке ставлення до тексту, безумовно, має відображення і в творчості композиторів. Наприклад, дуже часто для кращого голосового звучання і зручності композиторами пропонуються декілька варіантів слів у теситурно складних для співу місцях. І цілком зрозуміло чому, щоб не заважати насолоджуватися вокальним даром співака, оскільки в академічному вокалі, як казав Россіні, найголовніше це «голос, голос і ще раз голос».

На відміну від академічного в естрадному жанрі вокального мистецтва вербальна складова може домінувати над музичною, бо на естраді тексти пісень несуть головне інформаційно-естетичне навантаження. Це має відображення

в синтезі слова та музики: тут частіше зустрічаються важкі для виконання фрази, що вимагають швидкої зміни дихання, тоді ж як в *академічних і народних творах текст більшою мірою адаптується під музику*. Оскільки текст є однією з найважливіших складових пісні, в *естрадному співі підвищені вимоги до чіткої дикції*. В зв'язку з цим зауважимо, що «посилення способів мовної виразності в естрадному співі також помітно розширило діапазон виконавських прийомів — у контексті співу можуть бути використані скандування, говір, шепіт і т. ін.» [2, с. 16]. Таким чином, дикція в естрадному вокальному виконавстві є не тільки засобом донесення змісту твору, але й одним із найважливіших засобів художньої виразності розкриття музичного образу.

Народні співаки, як стверджує Л. Христиансен, без спеціального навчання добре витримують в одній позиції вимову голосних із рівним ступенем дзвінкості¹⁰. Народному співу властива «стислість розмовної вимови» [96, с. 37] приголосних звуків при їх чіткості й активності. Особливістю виконавської майстерності народних співаків є виразна подача тексту пісень. «Співаки виразно вимовляють текст, мовби «друкуючи» його на ритмічній основі пісні... глибоко «вдавлюють» слова в звукову тканину, від чого «слова-звуки» сприймаються на слух як викреслені в повітрі, як різьблення по дереву або металу, з глибокими борозенками гранично ясного, ретельно відпрацьованого в усіх деталях малюнка, зробленого вмілою рукою, впевненим штрихом, єдиним розчерком» [90, с. 215 — 216].

Така філігранна дикційна техніка «вироблена в народному говорі та співі століттями, а співаками засвоєна з дитинства» [96, с. 28]. Особливе значення для розмовно-чіткої вимови слів пісень має «збереження вільного,

¹⁰ Зауважимо, що це відноситься до виконання пісень своєї національності, оскільки при виконанні пісень інших національностей встановлення чіткої дикції йде через оволодіння мовною фонетикою конкретної мови.

природного положення губ — «м'яких», «лінивих», «сонних», ненапружених — із мінімальною (розмовної) щільною рота» [96, с. 33].

Вплив зовнішніх чинників на вокальне виконавство. Академічний (оперний, концертно-камерний) співак як остаточний звуковий результат використовує резонанс, що створюється акустикою того приміщення, де відбувається вокальне виконавство: тобто звукові коливання голосу мають певні характеристики, які примушують акустику приміщення озиватися своїм резонансом і створювати додаткові обертони, що прикрашають і ушляхетнюють голос співака. У залі з доброю акустикою голос набуває особливого ефекту звучності, об'ємної «соковитості», польотності, тобто тих якостей, що необхідні для максимального заповнення звуком акустичного простору. У залі з поганою акустикою порушується зворотний акустичний зв'язок, тобто погіршується чутність співаком власного голосу. Розглянемо, як Р. Юссон визначив фізіологічні відчуття співака при співі в умовах зали з поганою акустикою (при слабкій або нульовій реверберації): а) відчуття постійної втрати дихання; б) відчуття стиснення гортані; в) «обілення» тембру; г) ослаблення або втрата внутрішніх піднебінних відчуттів [55, с. 101].

Ці негативні явища пояснюються порушенням умов самоконтролю співака. Погіршення чутності свого голосу мимовільно провокує посилення голосу, що нерідко призводить до перенапруження, форсування, і, як наслідок, перевтоми та захворювання вокального апарату. Зрозуміло з цього, чому наявність у приміщенні відповідного акустичного зв'язку має таке величезне значення для академічного співака. Для слухачів також добра акустика приміщення має значення: погана — голос звучить сухо, уривчасто і плоско, добра — голос об'ємний, насичений обертонами. Тож архітектурно-естетичною відмінністю концертних зал, що призначені для цього виду співу, є наявність особливих акустичних властивостей, які посилю-

ють та особливо перетворюють звук за допомогою резонансу та реверберації¹¹.

Таким чином, *процес остаточного формування слухового уявлення* про голос академічного співака обов'язково включає і внутрішній (власного тіла), і зовнішній (акустичного простору) резонанс.

Для народних співаків найсприятливішими є акустичні умови в середовищі народнопісенного побуту, тому акустичні параметри не впливають на якість виконання і не мають значення для виконавців.

В естрадному виконавстві використовується звукопідсилювальна техніка, тому співак використовує тільки свій внутрішній резонанс, у цьому разі акустика приміщення не така важлива умова (тим паче, що сьогодні естрадні концерти проходять на величезних майданчиках як, наприклад, Палаці спорту, кіноконцертні зали, стадіони і т. п.). За допомогою технічних обробок голосу створюється ефект реверберації приміщення. Оскільки якість зовнішнього резонансу регулюється штучними параметрами технічних пристосувань, що використовуються, голос естрадного співака мусить мати максимум обертонів уже на виході з голосового апарату.

Використання в естрадному виконавстві звукопідсилювальної апаратури зумовлює також суттєві *відмінності зорово-слухових сприйнять слухацької аудиторії*. Якщо в академічному та народному виконавстві глядач локалізує зорове та слухове джерело в одному місці (тобто там, де перебуває співак), то на естраді ці два джерела не збігаються у просторі. Тобто глядач бачить співака в одному місці, а чує його голос із інших точок простору через акустичні динаміки. Виходить парадоксальне психоакустичне

¹¹ Для концертних зал встановлено оптимальні норми реверберації: чим більша зала, тим більший допустимий час реверберації. Наприклад, найкраща реверберація — у Великій залі Московської консерваторії, тому ця зала вважається однією з кращих у світі для концертного виконавства та звукозапису [91, с. 91].

явище: зорово слухач локалізує уявне джерело звуку в одному місці, але формує уявлення про якісні параметри голосу, орієнтуючись на реальне звукове джерело, яке розташоване в іншому місці.

Зорово-слуховому сприйняттю аудиторією звукових сигналів, що надходять через звукопідсилюючу апаратуру, присвячено дослідження І. Алдошиної [58, с. 50]. Отже, якісний звук естрадного співака залежить не тільки від виконавця, але й від майстерності звукорежисера. Кінцевий продукт залежить від професіоналізму обох фахівців. Задля наочності відобразимо систему доставлення звукового сигналу від співака до слухача у вигляді узагальнено-схематичних ланцюгів (див. Блок-схему).

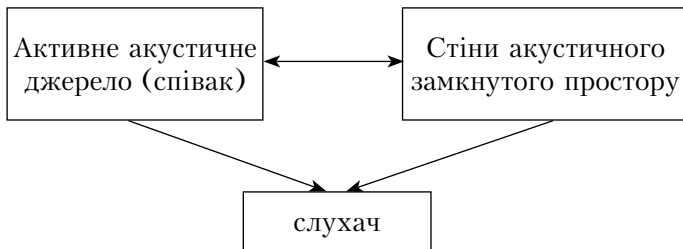
Висновки про вплив зовнішніх умов на виконання в різних вокальних жанрах полягають ось у чому:

- 1) для академічного співака оптимальні акустичні характеристики приміщення є однією з обов'язкових умов якісного виступу;
- 2) народний співак не залежить від впливу зовнішніх чинників;
- 3) естрадний співак перебуває у прямій залежності від майстерності й професіоналізму звукорежисера та від якості звукопідсилювальної апаратури.

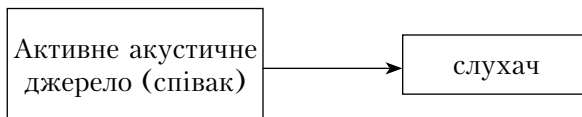
Результати порівняльного аналізу акустико-фізіологічних характеристик голосоутворення співаків різних жанрових напрямів вокального мистецтва узагальнено в таблиці 2.2.

**Блок-схеми систем доставлення звукового сигналу
«співак — слухач»**

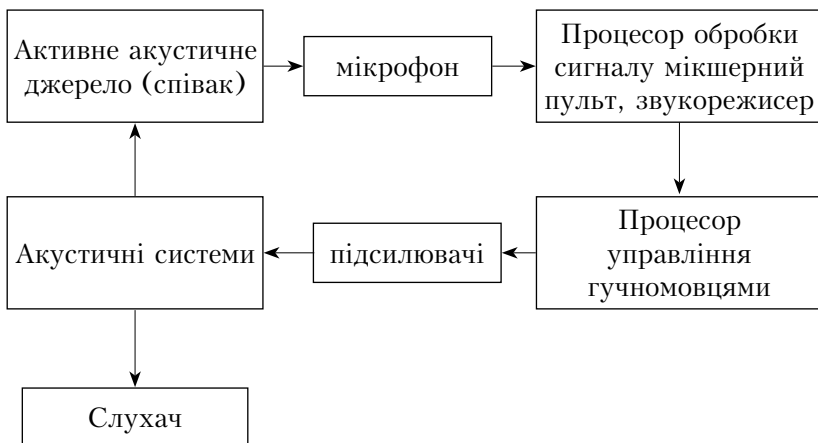
1. Академічний співак



2. Народний співак



3. Естрадний співак



Таблиця 2.2

Характеристики елементів голосоутворення співаків
різних жанрових напрямків вокального мистецтва

Елементи голосоутво- рення	1	2	3	4
	Академічна (опера, концертно-камерна) техніка співу	Народна техніка співу	Естрадна техніка співу	
Вимоги до голосу	Відповідність міжнародному естетичному еталону звучання голосу.	Нормативних вимог немає. Здоровий голосовий апарат. Спів інтонаційно стійкий та впевнений, з доброю мовною дикцією.	Нормативний вимог немає. Своєрідність та яскравість обдаровання.	
Імпеданс	Сильний	Слабкий	Слабкий	Слабкий
Положення гортані у співі	Завжди стабільне, понижене від мовного. Індивідуальне підвищення або пониження залежить від досягнення характерної для типу голосу співака довжини надставної трубки, що є оптимальним для звучання конкретного типу голосу. Не залежить від артикуляційних рухів голосового апарату.	Нейтральне мовне, гнучко йде за артикуляцією.	Нейтральне мовне. Стабільне. Не залежить від артикуляційних рухів голосового апарату.	

Тип механізму співацького дихання	Нижньореберне діафрагматичне із застосуванням парадоксального вокального прийому видиху — «співати на вдиху» (зворотне, протилежне природному)	Натуральне, як і в мові.	Використовуються різні типи дихання. Високопрофесійні співаки користуються нижньореберним діафрагматичним диханням, що зумовлює правильний механізм фонації при співі.
Діапазон	Єдинорегістровий (і більш) октавний діапазон. Робочий діапазон від крайніх нижніх звуків до крайніх звуку верхнього.	Натуральний діапазон, що не вимагає спеціальної постановки голосу. Робочий діапазон обмежується або грудним, або головним регістром (залежить від «природного» тону). У більшості народів норма — октавний діапазон. Двохоктавний діапазон чітко розпадається на два регістри: грудний і головний. Норма діапазону при грудному співі — октава у жінок, нона-децима у чоловіків.	Вимоги сучасного виконавства: єдинорегістровий діапазон не менше двох октав, але еталонних норм немає: від натурального в октаву (грудного) до 3—4 октав змішаного регістра.

Продовження табл. 2.2

1	2	3	4
Регістровий механізм	Voix mixte sombre (мішане прикрите звучання) з плавним переходом від грудної частини діапазону до головної. Регістрова зміна на перехідних нотах непомітна для слухача, всі ноти в єдиному тембрі, зроблені єдиним механізмом. Добре виражене головне резонування, що є вимогою високого звучання і доброї польовності голосу.	Природний у регістровому відношенні. Два регістри: нижній (грудний) і верхній (головний), дуже контрастні за звучанням. Співак користується звуками того регістра, в якому звучить його розмовна мова. В одній пісні ніколи не використовуються одним співачком обидва регістри: або грудний, або головний. Використовується фальцетний механізм голосотворення.	Використовується як природний механізм (як і в народному співі), так і мішаний (як в академічному співі), що має плавний перехід від грудної частини діапазону до головної, але на базі грудного регістра з добре вираженим головним резонуванням. Звучання однорідне і позиційно, і тембрально. Використовується фальцетний механізм голосотворення.
Тембральне забарвлення	Точно встановлений акустичний міжнародний еталон звучання голосу (багатий обертонами голос, що ллється, з красивим ритмічним вібрато, з високим рівнем ВСФ).	Носить специфічний характер, органічно пов'язане з мовною фонетикою конкретного народу. При «відкритій» манері – звук «білий», безвібратний або з невеликою амплітудою, має найчистішу звуковисотну інтонацію. Тембральний діапазон від легкого прозорого дзвіночка до пронизливо верескливого.	Нормативів немає. Специфіка жанру вимагає яскравого, добре упізнаного тембру голосу співака.

Польотність голосу (ВСФ)	Високі показники ВСФ (25—50% і вище). Високі ступінь польотності голосу співака дозволяє «прорізати» звучання оркестру, заповнюючи великі акустичні помешкання.	Низькі показники ВСФ (від 4%), але високий ступінь дзвінкості голосу зумовлюється наявністю обертонів, що розташовані поряд із ВСФ (від 1000 до 2000 Гц), що дозволяє голосу розноситися на велику відстань на відкритому просторі.	Середні показники ВСФ дуже різняться за величиною: від 3% (як при народній) так і до 25% (як при академічній техніці співу). Польотність голосу втрачає домінуюче значення, бо у виконавстві використовується звукопідсилювальна апаратура.
Вібрато	Постійно-стійке вібрато, як амплітудно-частотна модуляція звуку близько 6—7 кол/сек. Помірний розмах амплітудно-частотних модуляцій, що мають синусоїдну або близьку до неї форму.	При «відкритій» народній манері — відсутність вібрато або вібрато з невеликою амплітудою, що дає «прямий» рівний, інтонаційно чистий звук.	Вібрато виникає тільки на довгих нотах. Використовує вокальний прийом штучного розгойдання прямого звука на довгих нотах.
Поведінка піднебінної завіски	Завжди піднята, незважаючи на теситуру. Максимально піднята на крайніх звуках діапазону голосу співака.	Мовне або нейтральне положення.	В мовному діапазоні перебуває в нейтральному положенні, при збільшенні теситури піднімається догори. Максимально піднята на крайніх звуках діапазону голосу співака.

Продовження табл. 2.2

1	2	3	4
Робота артикуляційного апарату	Положення губ — стандартується в одному положенні. Положення рота — індивідуальне та пов'язане з характером тембру. При світлому — губи в положенні усмішки, зуби відкриті, при темному — рот округлий, губи висунуті дещо вперед, рот має овальну форму. Голосні в єдиній манері голосотворення. Артикуляційні рухи незалежні від положення гортані.	Розмовне функціонування артикуляційного апарату. Природне розмовне положення рота з мінімальною щільністю: губи м'які, розслаблені, з максимальною правдивою мовною інтонацією. Обличчя природне, ненапружене.	Положення рота стандартизоване в положення «усмішки», звук у близькій вокальній позиції. Голосні в єдиній манері голосотворення.
Дикція та вокально-мовна фонетика	Голосні в співі фонетично «усереднені», тобто мають тембральну однорідність звучання, але при цьому мають ясно помітну фонетичну визначеність і звуковисотну стійкість на всьому діапазоні.	Розмовне положення губ при народній природно-розмовній манері забезпечує розмовну вимову голосних і приголосних звуків. Застосовується принцип «співай, як говориш». Вимова голосних — в одній позиції з різним ступенем звучності, приголосних — збереження стислості, розмовної вимови. Вирівнювання голосних за позицією «і».	Вимова голосних в одній позиції, вирівнювання голосних за позицією «е», максимально чітка артикуляція приголосних. При єдинорегістровому мішаному механізмі співу єдине темброве забарвлення голосних по всьому діапазону. Зміна голосних і приголосних не порушує вокальної лінії.

Вплив зовнішніх чинників на вокальне виконання	Особливі вимоги до акустичних властивостей приміщень.	Процес виконавства у звичних умовах народнопісенного побуту.	Чітка залежність від звукокопідсилювальної апаратури та професіоналізму звукорежисера.
Суб'єктивний показник співацької техніки	Відчуття комфорту, задоволення від процесу співу.	Відчуття комфорту, задоволення від процесу співу.	Відчуття комфорту, задоволення від процесу співу.

Висновки до II частини:

У другій частині посібника викладено досвід типологічного порівняння відповідно трьох типів звуковидобування при співі (академічного, народного, естрадного), що розрізняються за жанровими напрямками вокального виконавства. Виявлено подібності та відмінності в техніках голосоутворення, що базуються на певних акустико-фізіологічних законах.

В акустико-фізіологічному аспекті об'єктивним критерієм ефективності вокальної техніки є імпеданс. Типи вокальних технік відрізняються за принципом створення й регуляції імпедансу та величині сили акустичного опору. До вокальної техніки з сильним імпедансом відноситься академічний спів, зі слабким — естрадний і народний.

Головною фізіологічною відмінністю академічної техніки співу є утворення порожнини в нижньому відділі глотки за рахунок пониження гортані зі зсувом язика назад та розширенні надгортанної частини глотки. Доведено, що ця порожнина відділяється від розміщених вище резонансних порожнин голосового тракту чітко вираженим звуженням. Саме утворення цієї порожнини зумовлює появу надгортанного резонатора, який є підсилювачем обертонів, які входять до складу ВСФ (за умови стабільного положення гортані). Ця фізіологічна особливість визначає й істотні акустичні відмінності голосів співаків із різною вокальною технікою, бо її наявність при академічній техніці співу пояснює найвищий ступінь інтенсивності ВСФ у спектрі звука в академічних співаків.

Оскільки при народній та при естрадній техніці співу надгортанна порожнина не утворюється, то рівень ВСФ у спектрі голосу відносно невисокий.

Із погляду фізіології голосоутворення, сутність постановки голосу в будь-якому жанрі вокального мистецтва полягає в правильному доборі імпедансу та стабілізації гортані в співі. Рівень гортані залежить як від

індивідуальних фізіологічних особливостей, так і від вибраного жанру вокального мистецтва. *При народній та естрадній техніці співу гортань стабілізується в нейтральному (мовному) положенні, при академічній — у пониженому.*

Загальна вимога для професійного голосу при будь-якій вокальній техніці — це свобода голосового апарату і комфортність при фонації. З акустико-фізіологічної точки зору професійний співак мусить уміти при мінімальних витратах м'язової енергії досягати максимальних результатів відповідно до вокально-технічних і художніх завдань конкретного жанрового напрямку вокального мистецтва.

Якщо академічний і народний співак працює в рамках канону, то *завдання естрадного співака — пошук свого власного звуку*, своєї характерно-оригінальної, легко упізнаваної манери співу.

Найголовнішою проблемою для якості співу є система зворотного зв'язку, за допомогою якого виконавець-вокаліст одержує інформацію про акустичні параметри власного голосу. Відсутність зворотного зв'язку про якість голосу або її невірна інтерпретація можуть погіршити виконання. Тому: якісний вокальний звук естрадного співака залежить не тільки від самого виконавця, але і від майстерності звукорежисера. Кінцевий продукт залежить від професіоналізму обох фахівців.

Знання об'єктивних біофізичних особливостей будови та роботи голосоутворюючих органів, безумовно, є дуже важливим для співацької практики естрадного виконавця. Новаторський підхід до вивчення естрадної техніки співу через порівняльний аналіз із позицій фізіології та акустики звуковидобування співаків різних виконавських жанрів вокального мистецтва дозволив виявити особливості фонації при естрадній техніці співу.

Запитання для самоконтролю

1. Зробіть порівняльний аналіз акустико-фізіологічних елементів звуковидобування співаків різних жанрових напрямків вокального мистецтва: академічного, естрадного, народного.

2. Назвіть подібності та відмінності у техніках голосотворення співаків у різних жанрах вокального виконавства, що базуються на певних акустико-фізіологічних механізмах роботи голосового апарату.

3. Особливості положення роботи гортані при різних манерах співу (академічний, народний, естрадний).

4. Наукові дані про положення гортані під час співу.

5. Робота артикуляційного апарату під час співу в естрадній техніці співу.

6. Ким і коли було визначено акустичну роль надгортанної порожнини, яка відокремлювалася від вище розміщених резонансних порожнин голосового тракту чітко вираженим звуженням у професійних академічних співаків як локального резонатора, що посилював високу співацьку форманту?

7. Визначте дві головні функції вокальної мови.

8. Науковий внесок професора В. Юшманова в розвиток теорії вокального мистецтва.

9. Виконайте моделювання фонаційного процесу при естрадній техніці співу.

Завдання для самостійної роботи

1. Проаналізувати рентгенологічні спостереження Л. Дмитрієва та В. Юшманова за положенням гортані у співаків різних жанрів вокального виконавства.

2. Прочитайте самостійно, як пояснював механізм утворення високої співочої форманти вчений Є. Рудаков. Проаналізуйте ідею «шумоподібного» механізму утворення ВСФ голосовою щілиною.

3. Проаналізуйте ідею класифікації Р. Юссоном типів вокальної техніки за величиною сили акустичного опору.

4. Проаналізуйте дослідження І. Алдошиної в галузі зорово-слухового сприйняття сигналів, що поступають через звукопідсилюючу апаратуру.

Література до теми:

Основна: 2; 3; 9; 10; 15; 28; 34; 36; 38; 39; 40; 41; 48; 51; 55; 56.

Додаткова (для поглибленого вивчення курсу): 58; 73; 74; 85; 88; 89; 90; 92; 96; 100; 101; 104.

Ч А С Т И Н А І І І

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ

Вокальне мистецтво естради займає особливу нішу в світовій художній культурі. Незважаючи на відносно недовгий шлях свого розвитку, воно сформувалося в загальносвітовому контексті музично-виконавської творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється від інших видів співу своєрідною виконавською стилістикою та естетикою.

У вищих музичних навчальних закладах України здійснюється підготовка вокалістів естрадного напрямку. Проте в навчальному процесі викладачі та студенти стикаються з великими труднощами, пов'язаними перш за все з відсутністю необхідної науково-методичної літератури. Аналіз робіт, присвячених проблемам вокальної естради, показав недостатній ступінь віддзеркалення існуючих у практиці проблем. «Досі в нас не розроблено методики навчання естрадних співаків. Навіть ті з них, що прийшли на естраду з академічною вокальною підготовкою, мусять долати тернистий шлях власних пошуків і відкриттів естрадної виконавської манери, стилістики репертуару» — ці роздуми Т. Каревої¹², що відображають стан музичної естради тридцятирічної давності, на жаль, актуальні й сьогодні, оскільки вокальна педагогіка в естрадному мистецтві продовжує бути мало розробленою галуззю професійного навчання.

¹² Карева Т. Размышления о музыкальной эстраде / Т. Карева // Совет. эстрада и цирк. — 1979. — № 9. — С. 8—9.

Таким чином, *головне завдання вищої школи на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва естради* — це створення теоретико-методологічного базису, на фундаменті якого має формуватися система підготовки професійних вокальних виконавців у вищих навчальних закладах культури і мистецтв. Тому **метою третьої частини посібника** є обґрунтування загальнонаукової основи для універсальної методології виховання висококваліфікованих фахівців у галузі вокального мистецтва естради.

Крім того, на сучасне естрадне вокальне виконавство величезний вплив має електроакустичне озвучування та посилення голосу співака в різних комунікативних системах. У зв'язку з цим проблема «співак — мікрофон» породила безліч питань, пов'язаних із збереженням і розвитком естетичних властивостей співацького голосу естрадного виконавця, що свідчить на користь створення методики викладання вокалу з урахуванням комплексу специфічних особливостей вокального мистецтва естради. Одержані дані мають стати основою побудови науково обґрунтованих методів розвитку голосу естрадного співака.

Розділ 3.1. **ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ РЕЗОНАНСНОЇ ТЕОРІЇ СПІВУ НА ВОКАЛЬНУ ПЕДАГОГІКУ МУЗИЧНОЇ ЕСТРАДИ**

Педагогіка сольного співу, враховуючи результати наукових робіт, мусить розвиватися самостійно, мати теоретичне обґрунтування відповідно до своїх внутрішніх законів еволюції і бути основою підготовки співаків до виконавської та педагогічної діяльності.

О. Стахевич

Нині естрадна музична освіта охоплює всі ланки: початкову, середню та вищу. Це новий напрямок вокальної педагогіки, в якому ще немає загальновизнаних методик, принципів і педагогічних шкіл.

Мета цього розділу — на основі аналітичного огляду відображених у навчально-методичній літературі методів і прийомів постановки голосу, які використовуються в сучасній педагогічній практиці естрадно-джазового співу, подати авторську методику виховання висококваліфікованого професійного естрадного співака, розроблену в ході багаторічної концертно-виконавської та науково-педагогічної діяльності автора.

Найчастіше при постановці голосу в естрадній манері застосовують метод «співу в мовній позиції», розроблений відомим американським педагогом С. Рігсом. Основний акцент цього методу робиться на стабілізації гортані в нейтрально-мовній позиції (тобто під час співу гортань стабілізується в такому ж положенні, як і під час розмови «незалежно від регістру і гучності» [86, с. 2]). Саме дотримання цієї умови, за твердженням автора методики, дозволяє при співі користуватися голосом так само легко і комфортно, як і під час невимушеної розмови. Виходячи з цього, С. Рігс робить висновок, що тільки в результаті застосування техніки «співу в мовній позиції» голос функціонує найкращим чином. Наведемо приклад суттєвого контраргументу правильності такої позиції. З цього приводу видається цікавою думка болгарського співака Миколи Гяурова, висловлена в інтерв'ю російському вченому-досліднику В. П. Морозову. На запитання: чи можна переносити мовні установки у спів, а саме «співати як говориш» М. Гяуров відповів:

— Цього робити не можна. Це може бути як результат навчання, коли артист-майстер вже настільки легко і природно співає, що здається, він так само легко співає, як говорить!

В. П. Морозов: — Я запитав про це тому, що є педагоги, які будують на цьому навчання.

М. Гяуров: — Я уявляю собі, що у педагогів є бажання прискорити процес. Їм хочеться, аби в учнів була така ж легкість у співі, як і в мовленні. Але, на жаль, до цього йде ще дуже тривалий і складний процес роботи.

В. П. Морозов: — Отже, спочатку треба влаштувати звук, а потім давати слово?

М. Гяуров: — Авжеж! Треба спочатку навчити людину співати, а потім правильна вимова вже легко пов'язується з природною вимовою, з чіткістю мовлення [38, с. 416—417].

Акцентуючи увагу на стабілізації гортані в співі, американський педагог підкреслює, що для правильного голосоутворення не «слід спеціально займатися диханням», достатньо розслабити зовнішні м'язи і привести «свою гортань до такого стану, в якому вона не рухатиметься» [86, с. 68]. Не погоджуючись із цим ствердженням С. Рігс, зауважимо, що, по-перше, з вокальної практики давно відомо, що гортань негативно реагує на методи прямої дії регулювання її рівня. По-друге, в мові гортань завжди гнучко слідує за артикуляцією. І, по-третє, достатньо суперечливим є твердження, що організація співацького дихання — вторинне явище, або, як говорить Рігс, «побічний продукт правильної техніки» [86, с. 68]. Світова вокальна практика і наукові дослідження стосовно співацького дихання доводять, що саме організація «дихання в співі» є однією з основних у вокальному мистецтві» [102, с. 3]. Більшість педагогів і співаків (і ми в їх числі) вважає, що вміння керувати співацьким диханням зумовлює стабілізацію гортані в співі, і воно є саме тим чинником, який «забезпечує правильне голосоутворення» [102, с. 3], а не навпаки, як стверджує С. Рігс.

Теорію та методику навчання естрадному співу, що ґрунтується на техніці «співу в мовній позиції», запропоновано О. Кліппом [28]. Автор стверджує, що для постановки голосу естрадного співака якнайкращою умовою є освоєння техніки «співу в мовній позиції», яка зумовлює «оптимальний режим функціонування голосового апарату для виконавців цього жанру» [28, с. 6]. Запропоновану О. Кліппом методику побудовано на системі принципів і пов'язано, перш за все, з проблемою формування основних навичок співу: дихання, голосоутворення та

артикуляції. Проте зауважимо, що цю методику розроблено для підготовки вчителів музики й її пропонує автор не для професійних виконавців, а «для постановки голосу естрадних співаків на початковому етапі навчання» [28, с. 107].

Активно використовують у практиці підготовки естрадних співаків методику, розроблену американською актрисою і театральним педагогом Крістін Лінклейтер, яка приводить, на думку автора, до «звільнення індивідуального, творчого голосу» [75, с. 6]. Не зважаючи на те, що цю методику розроблено «для голосу та сценічної творчості» [там само] драматичного актора, вона широко застосовується як в театральних, так і естрадно-вокальних школах (наприклад, у США за цією методикою займається більшість шкіл). Книга К. Лінклейтер «Звільнення голосу» [75] неодноразово виходила в найбільших видавництвах США, і її було перекладено багатьма мовами світу. Цією методикою пропонується цілий ряд вправ, які мають на меті звільнення й загальну релаксацію учня, усвідомлення ним процесу безконтрольного дихання для досягнення мети методу — «примусити інтелект формувати голос у прямому контексті з емоційними імпульсами, не являючи для того перешкоди» [75, с. 8]. Цікаво, що для стимуляції глибокого рефлексорного дихання використовуються спеціально обладнані столи, за допомогою яких учень висить униз головою. Підкреслюється необхідність відмови від свідомого контролю над процесом дихання. Цей принцип також викликає у нас сумнів щодо доцільності його застосування у професійній вокальній практиці.

Також часто застосовується *фонопедичний метод* розвитку голосу співака, який запропоновано В. Ємельяновим. Авторські методичні рекомендації подано в посібнику «Фонопедичний метод формування співацького голосотворення» [25]. Принципом цього методу постановки голосу є розвиток голосових сигналів домовної комунікації. Розроблені В. Ємельяновим концепція, підхід і метод роботи з голосом істотно відрізняються від традиційних і про-

понуються як засіб профілактики розладів голосової функції або засіб її відновлення. Звідси і визначення автором призначення методу: фонопедичний — лікувально-профілактичний. Оціночними критеріями методу є акустична ефективність (гучний спів), енергетична економічність (спів без шкоди для виконавця), біологічна доцільність (передача емоцій голосом).

Автор фонопедичного методу акцентує увагу на низькій ефективності емпіричного методу постановки голосу, який використовується в традиційних школах вокальної педагогіки. На думку В. Ємельянова, його методику адресовано, перш за все, тим, чиї голосові дані не дозволяють успішно вчитися традиційними методами і є підготовчими, допоміжними по відношенню до вокальної педагогіки.

Метою нашого аналітичного огляду не є критика методів естрадної вокальної педагогіки, оскільки оцінка доцільності того або іншого методу, перш за все, має впливати з кінцевих результатів, до яких приводить педагогічний процес у цілому, а це нам невідомо. Але з цього приводу доречно процитувати влучний вислів Р. Юссона: «Без шкоди для голосу можна співати, використовуючи будь-який тип вокальної техніки, але за однієї умови: співати не дуже високо, недовго і нечасто» [55, с. 176].

Таким чином, аналіз літератури показав, що до недоліків методик, що найчастіше використовуваних у навчанні професійного естрадного співу, можна віднести відсутність точних наукових даних про роботу голосового апарату в співі, односторонність оцінок тих або інших явищ голосоутворення. Слід визнати, що суперечні думки з окремих принципово важливих питань підкреслюють необхідність використання *наукового підходу та зумовлюють створення універсальної методології як головного завдання вокальної педагогіки музичної естради.*

На жаль, ми вимушені констатувати, що педагоги, які працюють у цьому напрямку, ще не мають науково-обґрунтованих і перевірених на практиці методичних посібників,

розробок з виховання вокалістів у системі музичного мистецтва естради. Існуючі методики побудовано на надзвичайно різноманітних методологічних підходах, іноді так чи інакше обґрунтованих, але, нерідко, вельми випадкових і дискусійних. У зв'язку з цим особливо цінною є фіксація педагогічного досвіду провідних вокальних педагогів, які на практиці довели єдність теорії та практики, що створила оптимальні умови для плідної виховної роботи професійних естрадних співаків.

Обґрунтування комплексної теорії (й відповідної методики навчання) було зроблено автором у дисертаційному дослідженні¹³, де естрадно-джазовий спів уперше розглядався в контексті наукових концепцій роботи голосового апарату в співі. Логічним завершенням процесу об'єднання теорії та практики стала презентація **авторської методики виховання професійних естрадно-джазових співаків, теоретико-методологічною основою якої є принципи резонансної теорії мистецтва співу (РТМС) В. П. Морозова**.

Ця методика пройшла успішну апробацію в системі вищої музичної освіти України на кафедрі «Музичне мистецтво естради та джазу» Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Систематичні перемоги учнів класу доцента Н. В. Дрожжиної (за семирічний період учні здобули понад двадцять лауреатських звань в національних і міжнародних конкурсах естрадних співаків; двох учнів удостоєно звань заслужених артистів України) можуть слугувати ілюстрацією ефективності пропонованої методики.

Принципи резонансної теорії мистецтва співу є теоретико-методологічна основа для авторської розробки методики постановки голосу естрадного співака.

¹³ Дрожжина Н. В. «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» (2008) дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 — Музичне мистецтво.

За наслідками узагальнення більш ніж сорокалітнього досвіду дослідження співаків різних професійних і вікових категорій В. Морозов висунув власну теорію мистецтва співу. «Мистецтво резонансного співу. Основи резонансної теорії і техніки» [38] — це перша в Росії монографія, присвячена детальному науково-експериментальному вивченню ролі резонансної системи співака у формуванні високих професійних якостей співацького голосу. Оскільки основна галузь дослідження і застосування РТМС — це академічний сольний спів, а сформульовані професором В. П. Морозовим п'ять основних принципів резонансного співу виведено з практики оперних співаків, то виникає необхідність її подальшої проекції на специфіку естрадного співу.

Загальна методологічна основа стратегії й тактики вокально-педагогічних методів естрадних і академічних шкіл співаків базується на загальному принципі цілісності голосового апарату співака. Цей принцип полягає в тому, що всі частини голосового апарату: дихання, гортань, резонатори — тісно взаємозв'язані між собою трьома видами прямих і зворотних зв'язків (нервово-фізіологічними, пневматичними, акустичними) і становлять єдину систему.

Про важливу роль резонансу в співі відомо будь-якому досвідченому вокальному педагогу. Але проблема в тому, що далеко не кожному вдається успішно реалізувати резонансний принцип у своїй педагогічній практиці.

Вокальна педагогіка вищої школи — це наука про навчання та виховання професійного співака. Вона є складовою частиною загальної педагогіки, що розглядає виховання як творчий процес. Тому в професійній діяльності педагог має керуватися *головними дидактичними принципами*:

- поєднання та взаємозв'язок освітнього і виховного процесів;
- поступовість і послідовність у навчанні;
- індивідуальний підхід до учня;
- єдність вокально-технічного і художнього розвитку.

Особливо важливим принципом в естрадній вокальній педагогіці має бути *принцип науковості*. Оскільки в подальшій педагогічній діяльності студент мусить усвідомлено застосовувати об'єктивні наукові дані для правильного виховання своїх учнів як вокальних виконавців. Свідомість при вокальному навчанні нерозривно пов'язана з розумінням причин утворення різних якостей співацького звуку. В першу чергу, важливо знати, яким є правильний звук, і при цьому добре уявляти фізіологію його утворення.

Розуміння мети своєї діяльності й своїх завдань у системі вищої школи при підготовці естрадних співаків у поєднанні з психолого-педагогічними принципами роботи зі студентами дає можливість вокальному педагогу правильно орієнтуватись і діяти в навчальному процесі більш цілеспрямовано, максимально розвиваючи вокально-виконавські здібності майбутніх фахівців-вокалістів у галузі естрадного мистецтва.

Робота зі студентом щодо оволодіння ним певною майстерністю виконавства висуває перед вокальним педагогом цілий ряд конкретних завдань, успішне виконання яких у кожному окремому випадку потребує великого досвіду, глибокого аналізу та гнучкого підходу до виховання технічних і художньо-мистецьких здібностей студента.

Берегти вокальну і виконавську індивідуальність — одне із завдань педагога з естрадного вокалу. Педагог визначає, коли потрібно поставити студента в режим традиційного голосового тренінгу, а коли слід лише підкреслити індивідуальне.

Правильне формування голосу естрадного співака припускає вміння вільно оперувати вокально-виражальними і дикційними засобами, підпорядкованими загальній виконавській меті — втіленню художнього образу (як музичного, так і сценічного).

За час навчання в класі естрадного співу студенти мусять:

- оволодіти професійно-виконавськими навичками естрадно-джазових солістів-вокалістів у складі ансамблів та оркестрів;
- оволодіти специфічними вокальними прийомами, характерними для різноманітних жанрів естрадної та джазової музики;
- здобути знання про історичний розвиток вокального виконавства в системі музичного мистецтва естради та джазу;
- набути досвіду концертних виступів;
- опанувати принципи і методи самостійної роботи над художнім і навчально-педагогічним репертуаром;
- засвоїти методику викладання естрадно-джазового співу.

Еволюція вокального мистецтва на естраді вимагає від співаків точного і тонкого психологічного проникнення в емоційний та інтелектуальний зміст музичного твору. Сучасний співак-актор мусить уміти відтворити всі найтонші відтінки людських емоцій, оскільки специфіка естрадної драматургії передбачає глибоке занурення співака у внутрішні процеси «життя людського духу».

Велике значення під час використання звукопідсилювальної апаратури має формування навички постійного слухового самоконтролю як під час навчання у класі, коли необхідні координації ще тільки формуються, так і в період творчої діяльності на сцені.

У класі естрадного співу студент вчиться роботи з мікрофоном, мікшерним пультом, підсилювачем, ревербератором тощо. Навички роботи з мікрофоном мають бути доведені до автоматизму.

Кожний учень у процесі роботи має бути для педагога об'єктом постійної уваги та суб'єктом творчого діалогу-спілкування заради вивчення всіх його творчих можливостей на кожному етапі розвитку.

Репертуар добирається з урахуванням вокальної та художньо-виконавської підготовки студента. Він має бути завжди доступним у вокально-технічному та музично-

художньому планах, корисним для розвитку голосу, культури й виконавської майстерності студента на певному етапі становлення творчої особистості. Під час складання програми репертуару враховується характер обдаровання студента, з огляду на найбільш характерний для нього стиль виконання.

Українську народну пісню слід широко застосовувати у вокально-педагогічній практиці на всіх стадіях навчання естрадного співака. Народні пісні, як правило, не вимагають особливих віртуозно-технічних прийомів співу, хоча трудність їх виконання полягає в особливій простоті, виразності й природності їх інтерпретації. Краса і співучість української пісні, органічний зв'язок зі словом мають виняткове значення у вихованні музичного смаку.

Народна пісня містить у собі неоціненне багатство змісту, відчуттів, настроїв та образів, які ґрунтуються на національних особливостях української народної творчості, що має велике значення у вихованні майстра української естрадної вокальної школи. Побудована на природних мелодійних інтонаціях і ладогармонійних зворотах, народна пісня у вокально-педагогічній практиці сприяє правильно-му розвитку голосу студента.

Поєднання фольклору з різними видами естрадної та джазової музики стало одним із яскравих явищ сучасного музичного мистецтва XX—XXI століть. Процес асиміляції зумовив такі типи взаємозв'язків:

- естрадні та джазові обробки українських народних пісень;
- створення оригінальних композицій на фольклорній основі;
- використання народних інструментів у акомпанементі при створенні естрадних і джазових композицій;
- застосування автентичної манери фольклорно-співачької манери виконання (у вигляді характерного додаткового забарвлення).

Складаючи естрадний репертуар, слід враховувати великий інтерес молоді до сучасної популярної пісні. Шля-

хом ретельного відбору потрібно виховувати у студентів критичне ставлення до її художнього рівня, вміння відрізняти талановиті твори від беззмистовних і вульгарних, тобто активно формувати музичний смак. Репертуар з естрадного мистецтва складається із творів сучасних вітчизняних та іноземних композиторів.

Важливою проблемою є гострий дефіцит нотного матеріалу, особливо розшифровок імпровізацій видатних майстрів джазу, необхідних для аналізу. Тому рекомендується розшифровувати імпровізаційні лінії відомих професійних джазових музикантів, застосовуючи аудіо- та відеозаписи. Студенти-вокалісти мусять використовувати будь-яку можливість для вивчення і критично-аналітичного прослуховування записів провідних професійних колективів.

Вивчення джазових імпровізацій розвиває слух, музичну уяву та пам'ять, допомагає глибше зрозуміти логіку опрацювання матеріалу та логіку музичного мислення видатних імпровізаторів.

У мистецтві вокальної імпровізації разом із натхненням та інтуїцією має бути присутній свідомий розрахунок, оскільки в цьому разі інструментом виступає сам співак, його голос. Тому вокальний імпровізатор мусить тактично спланувати драматургію свого висловлення, добре продумати синтаксис імпровізаційної мови, щоб розрахувати свої вокальні можливості.

Із перших кроків навчання співака в роботі над вокально-педагогічним репертуаром слід прищепити студентам уважне ставлення до поетичного тексту і глибоке проникнення в художній задум композитора. Співвідношення вербального та музично-інтонаційного ряду становить окрему проблему.

Істотною проблемою в практиці естрадних співаків є інтонаційно-фонетична інтерпретація вокальної музики іноземними мовами. Ця проблема детально розроблялася Т. П. Мадішевою в дисертаційному дослідженні [34]. У книзі «Співак і мова» [35] авторка дає практичні

рекомендації при ознайомленні співаків «із закономірностями мови в співі, дикції, основами вокальної орфоепії української, російської, німецької, італійської, англійської мов» [35, с. 6].

Навчання професійного співу вимагає *залучення емоцій з метою правильної організації координації процесу співака*. Іншими словами, *емоція* — це не тільки художньо-виконавський засіб дії на слухача, але й найважливіший засіб досягнення *технічної досконалості співацького голосу*, тобто властивість, необхідна в першу чергу самому співаку, аби оволодіти технікою професійного співу.

Тільки постійна увага до учня дає педагогу можливість своєчасного використання тих або інших педагогічних прийомів для розвитку професійної майстерності. А чіткий, об'єктивний нагляд за всіма стадіями розвитку учня значною мірою застерігає від помилок як у процесі виховання його на окремих етапах, так і у визначенні характеру майбутньої виконавської діяльності співака.

Під час індивідуальних занять вокальний педагог мусить фіксувати увагу як на позитивних, так і на негативних аспектах розвитку студента в різні періоди навчання. На уроці має бути присутньою *сприятлива творча атмосфера*. Адже виховання голосу — це тонкий психофізіологічний процес створення високопрофесійного співака-художника.

Велике значення у вихованні висококваліфікованого фахівця має особистість самого вчителя. Великий майстер співу Федір Шаляпін вважав, що «добрий учитель має давати учням не тільки поради, але й яскраві приклади того, чого слід добиватися, а чого потрібно уникати». Комбінуючи *метод словесного пояснення з показом голосом*, вокальний педагог швидше досягає потрібного результату в рішенні вокально-технічних і виконавських завдань. У музичному вихованні особистісні якості педагога відіграють виняткову роль. Особа вчителя мусить сполучати в собі високий художній авторитет не тільки педагога, який володіє спеціальними знаннями, але й близь-

кої людини — друга в життєвих і творчих справах. Це створює особливу атмосферу довіри та доброзичливості у вокальному класі і, поза сумнівом, позитивно впливає на результативність навчання.

Академічні співаки створили особливу *психологію резонансного співу*, свій особливий світ суб'єктивних відчуттів про резонансні процеси, що об'єктивно відбуваються в голосовому апараті. Вивчення та наукове обґрунтування цієї термінології та психології співу подано в монографії «Мистецтво резонансного співу» [38]. Сформульовані В. П. Морозовим *п'ять основних принципів резонансного співу* виведено з практики талановитих співаків і педагогів та науково обґрунтовано методами акустики, фізіології й психології:

- 1) максимальна активізація системи резонаторів голосового апарату з метою досягнення максимального акустичного ефекту голосу при мінімальних фізичних затратах співака;
- 2) оволодіння співацьким диханням через об'єднання дихальних і резонансних властивостей голосового тракту за допомогою вібраційних відчуттів і вдихувальної установки при обов'язковій активності діафрагми;
- 3) застосування методів опосередкованої (непрямої) дії на роботу гортані й голосових зв'язок за допомогою дихання та резонаторів, які мають в основі акустико-фізіологічні системні зв'язки між частинами голосового апарату;
- 4) використання емоційно-образних уявлень про резонансні механізми голосоутворення як найефективніших засобів системного керування співацьким процесом;
- 5) вживання принципу цілісності голосового апарату як єдиної функціональної фізіологічної системи «дихання — гортань — резонатори».

Важливо зазначити, що при естрадній техніці співу (як техніці слабкого імпедансу при мовному положенні

гортані) не утворюється захисного механізму для голосових зв'язок. Тому особливо слід підкреслити значущість фоніатричного аспекту резонансної теорії для естрадної техніки співу, оскільки в цьому разі резонатори виконують найважливішу захисну роль по відношенню до гортані й голосових зв'язок. Раціональна організація співаком резонансної системи не тільки підвищує ефективність голосоутворення, але й додає голосу витривалості і довговічності роботи на професійній сцені.

Наше глибоке переконання, підтверджене практичними результатами педагогічної діяльності, полягає в тому, що кожний педагог, який вибудовує навчання в класі на основних принципах резонансного співу, зможе успішно виховувати професіоналів у галузі естрадного співу. Шляхів і методів вокального виховання може бути багато, але дуже важливо, щоб було враховано всі елементи резонансної техніки. А це означає — відображення п'яти принципів РТМС у конкретних методиках постановки естрадного голосу, що припускає:

- 1) розвиток вібраційних відчуттів і уявлень, як таких, що відображають ступінь активності резонаторів (1-й принцип);
- 2) формування навичок співацького нижньореберно-діафрагматичного дихання, що активізує резонансні властивості голосового тракту (2-й принцип);
- 3) заперечення зв'язкових відчуттів в уявленні про голосоутворення (3-й принцип);
- 4) використання емоційно-образного сприйняття як найважливішої форми навчання (4 принцип);
- 5) використання принципу цілісності голосового апарату (5 принцип).

Оскільки відчуття звуку у позиції резонаторів — одна з головних умов виховання та розвитку професійного естрадного голосу, то дуже важливо, щоб *педагог сам уявляв сутність резонансного принципу голосоутворення*.

У традиційній вокальній педагогіці *методи розвитку резонансної техніки* застосовуються достатньо широ-

ко. Це, наприклад, використання сонорних приголосних звуків М, Н, Л у технічних розспівочних вправах, спів із закритим ротом та ін.

Метод співу із закритим ротом у технічній вправі веде до активізації резонансних вібраційних відчуттів в ділянці губ, язика та піднебіння (бо саме тут виявляються індикаторна і активізуюча функція резонаторів).

Формування навичок професійного естрадного співу на резонансній основі має бути спрямовано на досягнення близького і польотного звука. Цього можна досягти, застосовуючи *метод суб'єктивного відчуття напряму подачі звука*. Саме такий метод, що використовує внутрішні відчуття співака, на думку Рауля Юссона, «є найкориснішим» [55, с. 194].

Вивчення та фіксація вібраційних відчуттів напряму подачі звука в певній і незмінній точці передньої частини піднебіння, позаду верхніх зубів (рис. 3.1) є основою методу Жака Морана (1924).

Фізіологічне пояснення методу дає Р. Юссон [55, с. 195]. Дозволимо собі не погодитися з думкою Р. Юссона, який наголошував на доцільності пошуку та фіксації точки Морана тільки при навчанні співаків з технікою сильного імпедансу (тобто академічним співакам). Оскільки маємо практичні докази позитивних результатів при застосуванні цього методу і при техніці слабкого імпедансу (тобто естрадного). Дійсно, при естрадній техніці співу вібраційні відчуття менш

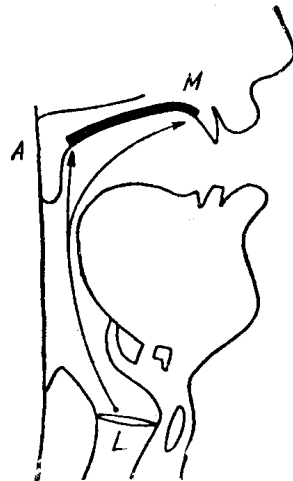


Рис. 3.1. Активізація вібраційних відчуттів при фонації у точці Морана (точка М) (за Юссоном)

інтенсивні, ніж при академічній, але, зазначимо, що постійна фіксація уваги учня на інтероцептивних піднебінних відчуттях в ділянці «точки Морана» приводить до постійного поліпшення якостей тембру голосу та формуванню технічної досконалості в співі.

Із підвищенням теситури суб'єктивні відчуття спрямованості голосу змінюються і, на думку Р. Юссона, «залежать від вокальної техніки співака» [55, с. 98]. Оскільки при естрадній техніці співу у верхньому регістрі гортань не понижується, то відчуття направленості звука не змінюється і залишається горизонтальним.

Треба також зважати на те, що на початку професійного навчання співаки недостатньо добре сприймають свої внутрішні відчуття. Тому дуже важливо систематично та цілеспрямовано фіксувати увагу учня на локалізацію вібрівідчуттів саме в так званій «точці Морана».

Вібраційний контроль особливо цінним є в умовах виконавської діяльності естрадного співака, коли рівень звукового супроводу часто перевищує норму. А також коли співак не може акустично контролювати якість співу в зв'язку з поганим станом налаштування звукопідсилювальної апаратури.

Метод суб'єктивного відчуття напряму подачі звука може використовуватись як для розвитку голосу, так і для виправлення недосконалого звукоутворення. Навіть великий Карузо підкреслював корисне значення цього методу для виправлення недоліків голосоутворення, вважаючи, що навіть «сильно потріпані (виснажені) голоси завдяки цьому методу поверталися до нормального стану» [42, с. 143]. Для естрадного співака, який мусять завжди спрямовувати звук саме в мембрану мікрофона, цей метод має вагоме значення, що підкреслює доцільність формування суб'єктивного відчуття напряму подачі звука ще в класі, коли формуються навички співу в мікрофон.

Підкреслимо, що механізм регулювання вокальної функції за участі віброрецепції є складним і полягає не тільки

у формуванні системи зворотного зв'язку на основі вібраційного аналізатора, але й у формуванні навичок співу «на опорі».

Метод рефлекторної дії. Зауважимо, що існує вплив спектральних спотворень зворотного акустичного зв'язку на голос співака, що, як правило, мало відомо звукорежисерам та естрадним співакам. Це ефект Томатіса. Згідно з ним, будь-які зміни голосу співака, що робить звукорежисер за допомогою апаратури, тут же відбиваються на технології голосоутворення співака на підсвідомому, тобто некерованому рівні.

Французький учений А. Томатіс 1954 року провів серію експериментів, що відбувалися таким чином: виконавець співав перед мікрофоном, його голос перетворювався через звукопідсилювач з фільтрами, які пригнічували обертони, що лежать вище 500 кол/сек або нижче 2000 кол/сек. Перетворений фільтрами голос повертався до співака через навушники (рис. 3.2) (більш докладно про досліди, які проводив А. Томатіс, читайте в книзі Р. Юссона «Співацький голос» [55].)

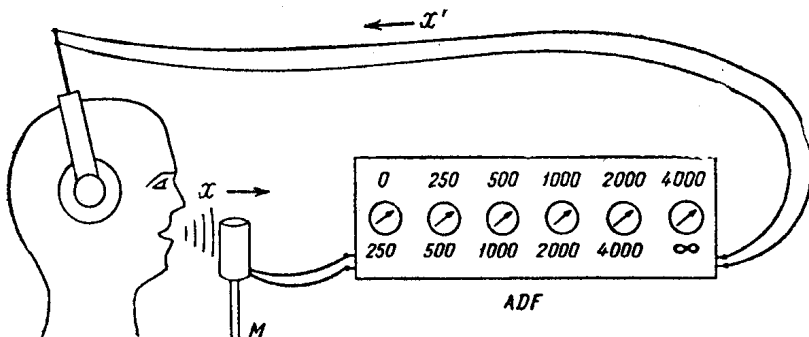


Рис. 3.2. Схема установки А. Томатіса, яка дозволяє пригнічувати або посилювати різні смуги частот співацького спектру голосу

Досліди Томатіса, що неодноразово перевірялися в 1956—1957 роках у лабораторії фізіології Сорбонни Р. Юсоном, дали такі результати:

- а) після пригнічення всього вокального спектру 500 кол/сек голос звучить приглушено, високі гармоніки сильно ослаблені, звукоутворення затrudне-не, співак задихається;
- б) після пригнічення всього вокального спектру нижче 2000 кол/сек голос стає блискучим, плоским, високі гармоніки посилені, голосоутворення полегшене, і співак легко керує диханням» [55, с. 203].

Дослідами також було встановлено пряму залежність між частотою пригніченою, що не досягає слуху співака смугою частот, і смугою частот, яка автоматично пригнічується в голосі співака. Іншими словами, ефект Томатіса полягає в тому, що коли власний голос подається тому, хто говорить або співає безпосередньо під час мови або співу з додаванням або зменшенням за допомогою електроакустичної апаратури яких-небудь параметрів, об'єктивно в даний момент відсутніх, то ці параметри тут же починають виникати в голосі об'єктивно і незалежно від волі співаючого. У тих, хто брав участь в експерименті, змінювалося загальне відчуття комфорту чи дискомфорту фонації, а також змінювалася тембральна характеристика голосу. Експеримент також показав, що ці співаки відчували збільшення або зменшення енергетичних затрат.

Ефект Томатіса може використовуватись у вокальній практиці для поліпшення якісних характеристик співацького голосу. Наприклад, якщо у студента глухий тембр голосу, позбавлений «металу», то за допомогою відповідних електроакустичних маніпуляцій додавання високих частот (порядку 2,5 кГц) у співака тут же «засріблиться» голос, і виконавець відчує істотне зростання суб'єктивного відчуття зручності, економічності й більшої сили звука.

Однак, якщо те ж саме здійснити з голосом співака, який і без того звучить яскраво, то він тут же зазнає труднощів, тобто «сяде на горло» (як кажуть вокалісти). При

додаванні частоти порядку 500 Гц голос «дзвінкого» співака набуде об'ємності та м'якості звучання, суб'єктивного відчуття комфорту і зручності.

Досліди з використанням ефекту Томатіса було продовжено А. Кисельовим, який досліджував практичне значення ефекту для поліпшення тембру співацького голосу [27]. Ці дослідження показали, що при спотворенні сигналу зворотного акустичного зв'язку в голосі співака виникають спектральні зміни протилежного знака, тобто зміни, спрямовані на компенсацію чутних спотворень тембру голосу. Проте, разом з посиленням послаблених частот, з'являються явища протилежного характеру, тобто виникає додатково посилення співаком тих спектральних складових у голосі, які вже посилені зворотним зв'язком. Цей тип реакції співаків на спектральні спотворення сигналу зворотного зв'язку є своєрідним рефлексом самоімітації.

Таким чином, функціональний зв'язок між чутливістю вуха до різних частот і додаванням у тембр голосу відповідних їм обертонів дає нам підставу зробити висновок, що зв'язок сам по собі містить метод вокального виховання естрадного співака. І з його допомогою можна настроювати голос у бажаному напрямі. Враховуючи це, стає зрозумілим, чому дуже важливо використовувати якісну акустичну апаратуру саме на початку занять, коли ще не сформовано навички професійного співу. А також, чому в нашій педагогічній практиці ми завжди рекомендуємо студентам слухати якнайбільше співу відомих видатних виконавців, які володіють правильною технікою голосотворення. І чому прослуховування співаків із проблемною технікою співу шкодить розвитку голосу того, хто слухає неякісний спів.

При співі на естраді через систему звукопідсилення незнання законів зворотного зв'язку призводить до руйнівних наслідків для голосового апарату. Ось чому дуже важливо навчити співака уміння зберігати основні акустичні характеристики звука (рівень звукового тиску, спектральний склад тощо) свого голосу в будь-яких акустичних

умовах, спираючись не тільки і не стільки на інформацію свого слуху, скільки на внутрішні відчуття (вібраційні, м'язові). Саме це вміння і формується при використуванні запропонованої нами методики викладання естрадного професійного співу, що базується на резонансній теорії мистецтва співу В. П. Морозова.

Важливість застосування резонансних відчуттів підкреслює і відомий американський вокальний педагог Сетт Ріггс: «Для керування процесом звуковидобування співаки завжди мають використовувати свої резонансні відчуття. В цьому відношенні вони мусять мати впевненість у своїй здатності співати в будь-яких умовах» [86, с. 70].

Як показує практика, вміння зберігати акустичні характеристики голосу в умовах концерту (при сильному шумі, високому рівні акомпанементу, неякісній настройці апаратури) є також критерієм професійної підготовки вокаліста-естрадника в умовах сучасного стану музичної естради.

Щоб сформувати ці професійні якості, необхідно спочатку виховати:

- 1) навичку співу в нормальних акустичних умовах, коли співак має запам'ятовувати всі види відчуттів (дихальні, слухові, акустичні, вібраційні тощо). Це означає, що в контексті навчального процесу, використання мікрофона вводиться тільки тоді, коли все звучить художньо-переконливо без мікрофона;
- 2) уміння спиратися не тільки на акустичну інформацію, але і на внутрішні вібраційні відчуття.

Саме такий підхід має сприяти орієнтації свідомості (і підсвідомості) співака на резонансний принцип голосотворення.

Метод рефлекторної дії на основі ефекту Томатіса пояснює і роль голосових показів вокальним педагогом правильного голосотворення або технічних прийомів співу. Показ голосом допомагає істотно полегшити досягнення учнем верхніх меж свого діапазону, в формуванні навичок єдинорегістрового звучання голосу і т. ін. В аспекті

вживання цього методу дуже корисними є рекомендації прослуховування записів співаків із правильним звукоутворенням (ми не маємо на увазі наслідування-імітацію).

Зауважимо, що велике значення для співаків мають слухові уявлення еталона голосу. Комплекс звукових уявлень має вирішальне значення і, зрештою, від нього залежить виконавський характер музично-сценічного втілення. Саме він і координує розвиток власних вокально-виконавських і технічних даних співака. Тому, безперечно, у період становлення професійних вокальних навичок дуже важливо сформувавши добрий смак у молодого виконавця. Педагог має активно пропагувати творчість кращих естрадних та джазових співаків. Тільки в результаті істотного слухового досвіду виникають критерії правильного виразного вокального виконання, а це в педагогічній практиці визначає успішний розвиток професійних вокальних навичок учня.

До числа важливих питань вокального мистецтва відноситься проблема вокального слуху. Відомо, що, перш за все, виникає уявлення про звук, одержане через слух, а потім уже це уявлення втілюється голосовим апаратом співака за допомогою активації складної системи дихальних, голосових і артикуляційних м'язів. Внутрішній рефлексорний зв'язок між слуховими відчуттями і м'язами голосового апарату був науково обґрунтований ще І. М. Сеченовим. Він говорив, що звуки артикулюються у слові під контролем слуху. Внаслідок цього відбувається асоціація відчуттів, що викликаються скороченням голосових і розмовних м'язів і слуховими відчуттями від звуків власного голосу. Асоціація — це і є шлях послідовних рефлексів, властивих усій роботі мозку.

За визначенням В. П. Морозова: «Вокальний слух — це, перш за все, не тільки слух, а складне музично-вокальне відчуття, що ґрунтується на взаємодії слухових, м'язових, зорових, дотикових, вібраційних, а можливо, і ще деяких інших видів чутливості. Сутність вокального слуху не просто у сприйнятті, але в активному сприйнятті, співучасті

в процесі утворення чутного звуку, вірніше, в умінні усвідомити і відтворити принцип його утворення. Вокальний слух — основа таланту співака» [37, с. 83—84].

Таким чином, вокальний слух пов'язаний не тільки із здатністю розрізняти в голосах щонайменші відтінки, нюанси, барви, але і з можливістю «визначити рухами яких м'язових груп викликається та або інша зміна у звуковому забарвленні» [74, с. 217]. Отже, в механізмі вокального слуху бере участь не тільки слух, але й інші органи чуття, зокрема — м'язові відчуття.

Наявність вокального слуху для педагогічної практики, поза сумнівом, є однією з головних складових успішної діяльності. Образно кажучи, художник не може бути сліпим. Оскільки саме вокальний слух дозволяє не тільки слухати акустичне звучання голосу, але і чітко відчувати фізіологічно механізм голосоутворення.

У вокальній педагогіці давно й ефективно застосовується принцип цілісності голосового апарату співака, побудований на взаємозв'язаній системі «дихання — гортань — резонатори».

Принцип цілісності функціонування голосового апарату в співі є методологічною основою вокальної педагогіки і в системі естради.

Із аналізу методів, які застосовуються у вокальній практиці, можна виокремити дві основні категорії:

- 1) методи прямої або місцевої (локальної) дії;
- 2) методи непрямої або опосередкованої дії на конкретну складову частину голосового апарату.

Методи локальної дії спрямовують свідомість співака на м'язове керування конкретною частиною голосового апарату. Наприклад, рекомендації педагога: «вдихни глибше», «розсунь ребра», «відчуй вібрацію на перенісці» і т. ін. Зауважимо, що метод локальної дії неприпустимо використовувати стосовно роботи голосових зв'язок.

Методи непрямої або опосередкованої дії на конкретну складову частину голосового апарату використовуються, наприклад, при регулюванні рівня та керуванні робо-

тою гортані. Оскільки цей найважливіший у співацькій фонації орган негативно реагує на методи прямої дії, то при використуванні органів-посередників цілком можливою є керованість функціональною роботою гортані. Це, наприклад, найбільш застосовуваний у вокальній практиці прийом «позіху» або «напівпозіху», рекомендація «набрати дихання, як аромат квітки» приводять до пониження гортані й розширення надгортанної порожнини. Оскільки категорія методів непрямой дії ґрунтується на принципі цілісності голосового апарату взаємозв'язаної системи «дихання — гортань — резонатори», то їх можна назвати *методами системної дії*. Перевага методів системної дії над методами прямої (локального) дії полягає в тому, що вони діють не на конкретну частину, а на весь голосовий апарат у цілому.

До системних методів навчання відносяться також *методи психологічної дії через емоції та уяву*.

Вокально-термінологічні дефініції — особлива галузь педагогічної науки, оскільки є зрозумілою тільки фахівцям і носить яскраво виражений емоційно-образний характер. Вокальна термінологія в педагогіці активно використовує словосполучення «неначе» (за Морозовим). Образні вирази, пов'язані з резонансними вібраційними відчуттями: «звук у масці», «головний звук», «близький звук», «висока позиція» і т. ін. — мають психофізіологічне пояснення як результат резонансних явищ у голосовому апараті співака під час правильної фонації з використанням головного резонування. Акустичним результатом такого співу буде легкий, польотний, інтонаційно точний, із високим ступенем ВСФ співацький звук. В основі методу «неначе» лежить психофізіологічний закон ідеомоторного акту.

Значення образної вокальної термінології обґрунтовано в працях професора В. П. Морозова [38]. У нашій педагогічній практиці метод «неначе» широко використовується як засіб активізації асоціативного мислення та системної дії на роботу голосового апарату студента з метою досягнення потрібного звучання голосу.

Таким чином, системні методи, що ґрунтуються на цілісності голосового апарату, при навчанні естрадних співаків відносяться до найефективніших, тому в естрадній вокальній педагогіці є основоположними.

Висновки: розглянуто і проаналізовано методичні посібники та розробки в галузі постановки естрадного голосу (В. Ємельянов, О. Кліпп, К. Лінклейтер, С. Pirrc). Існуючі методики побудовані на різноманітних методологічних засадах. Зокрема, для більшості з методичних та практичних посібників типовими є вузька спрямованість, емпіризм, суб'єктивність і неповнота аналізу найважливіших аспектів вокального процесу. Огляд наукових досліджень, методичних посібників і розробок щодо постановки естрадного голосу дозволив зробити висновки, що в Україні практично відсутні науково-методичні публікації в галузі вокально-педагогічного та виконавського процесу цього напрямку музичного мистецтва. В системі вищої професійної освіти методологічне забезпечення навчального процесу має основоположне, програмне значення, оскільки інформаційний зміст теорії та методології співу визначає спрямованість і логіку професійного мислення педагогів і студентів. Разом з тим, до сьогоденішнього дня питання методики викладання естрадно-джазового вокалу, цієї однієї з основних профільюючих дисциплін, залишаються поза уваги науковців і методистів.

Підвалинами вокально-педагогічних методів виховання професійних естрадних співаків є принципи цілісності голосового апарату. Цілісність полягає в тому, що всі частини голосового апарату — дихання, гортань, резонатори — тісно взаємозв'язані між собою трьома видами прямих і зворотних зв'язків (нервово-фізіологічних, пневматичних, акустичних) та становлять єдину систему. Акцентовано методологічне значення резонансної теорії мистецтва співу В. П. Морозова, яка розглядає голосовий апарат як цілісну систему з акцентом на ролі резонаторів (йдеться про ефективність і доцільність формування у співаків

резонансних уявлень про власний голос у взаємозв'язку з діафрагматичним співацьким диханням). Це положення потребує подальшої екстраполяції на специфіку вокального естрадного виконавства. У такий спосіб обґрунтовується авторська методика постановки голосу професійного естрадного співака.

Принципи резонансної теорії мистецтва співу є теоретико-методологічною основою для авторської розробки методики постановки голосу естрадного співака. Педагогічна та виконавська практика автора посібника показує, що виховання у естрадних співаків резонансної техніки співу приводить до якісних результатів: єдинорегістрового двох (і більш) октавного діапазону при тембровій насиченості голосу, тривалості дихання та володіння кантиленою, чіткої вимови та точності інтонації тощо. Технічна свобода в співі дозволяє вільно оперувати специфічними вокально-технічними прийомами естрадно-джазового співу, що зумовлює уміння максимально яскраво виразити голосом художній образ твору.

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

Головний принцип виховання професійного голосу — це стабілізація положення гортані. Оскільки робота гортані взаємопов'язана з диханням та резонаторами, то, впливаючи через «посередників» (шляхом правильної організації співацького дихання та активізуючи роботу резонаторів), виконуються регулювання та керування гортанню. Тому в естрадній вокальній педагогіці *основоположними є системні методи* дії на роботу голосового апарату співака як найефективніші і оптимальні.

Розуміння причинно-наслідкових залежностей між явищами співацького процесу має спиратися на *аналіз відтвореного звуку і технології голосоутворення*, що зрештою становитиме базу вокально-методичної підготовки студентів як вокальних педагогів.

Запитання для самоконтролю:

1. *Розкажіть про вокально-технічні особливості естрадно-джазового співу.*
2. *Зробіть характеристику основних положень резонансної теорії мистецтва співу В. П. Морозова.*
3. *Принципи резонансної теорії мистецтва співу В. П. Морозова в проекції на естрадний спів.*
4. *Назвіть методологічні принципи навчання професійних вокалістів з позицій специфіки естрадного виконавства.*
5. *У чому сутність передових методик виховання професійних естрадних співаків у різних країнах. Назвіть відомі вам національні естрадні вокальні школи.*
6. *Ваші пропозиції щодо методики виховання професійних естрадних співаків у системі вищої музичної освіти України.*
7. *Вокальний слух як головна вимога професійної майстерності вокального педагога.*
8. *Які Ви знаєте типи дихання? Поясніть значення вислову — «парадоксальність співацького видиху».*
9. *Значення наукової роботи у вокальній галузі для практики вокального виконавства.*

Завдання для самостійної роботи

1. *Значення наукової роботи у вокальній галузі для розвитку теорії вокального мистецтва.*
2. *Специфічні вокально-технічні прийоми естрадно-джазового співу.*

Література до теми

Основна: 3; 4; 5; 8; 14; 16; 22; 23; 25; 27; 28; 34; 35; 37; 38; 42; 51; 52; 55; 56.

Додаткова (для поглибленого вивчення курсу) 59; 60—63; 65—69; 74; 75; 83; 86; 102; 104.

Розділ 3.2. **ФУНКЦІЇ МІКРОФОНА У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ ЕСТРАДИ**

Соціально-культурні умови, в яких існує естрада, стрімко змінюються, і, не враховуючи їх, неможливо зрозуміти і оцінити багато змін у мистецтві естради. Працювати на великих концертних майданчиках, творчо «освоювати» величезні кіноконцертні зали співаку дуже важко. «Всією своєю шкірою артист відчуває суперечність: публіка жадає заглянути йому в душу, їй цікавіше і важливіше за все саме тонкі психологічні переливи — бо саме вони допомагають глядачу зрозуміти самого себе, до чого кожний усвідомлено або неусвідомлено прагне. А артист стоїть — крихтний на гігантській сцені, пригнічений цим простором, цими жорсткими конструкціями, гучною акустикою, навіть для перших рядів далекий і відчужений» [71, с. 144].

Естрадний виконавець перебуває в постійному пошуку особливих прийомів, пристосувань, які дозволили б йому з мінімальними художніми втратами працювати в будь-яких комунікативних ситуаціях: чи то елітний клуб, стадіон, університетська аудиторія, чи відкритий майданчик.

Поява грандіозних за масштабом театральних концертних споруд, які вміщують тисячі глядачів, обернулася проблемою залежності виконавців від звукопідсилювальних систем.

Роль електроакустичної апаратури у творчому процесі естрадного співака ще недостатньо усвідомлюється. В нас

часто іронізують із приводу «безголосих співаків», глузуючи, що мікрофон — це милиці для естрадних співаків, які мають посередні дані. В музичних вузах, пише А. П. Конников «мастита професура зарозуміло третирує мікрофон, навіть у ДІТМ, хоч там до естради більш рідинне ставлення, ніхто не вчить студентів ним користуватися» [71, с. 146]. Таке непорозуміння, цілком очевидно, йде врозріз із тенденціями сучасного стану музичного мистецтва естради. Справа зовсім не в спаді вокального мистецтва: в усьому світі впевнено лідирують естрадні співаки з прекрасними вокальними даними та професійною технікою співу.

Техніка мікрофонного співу пов'язана з необхідністю озвучити великий акустичний простір. Але це тільки одна з її функцій, і притому не найважливіша. Мікрофон допомагає подолати відчуженість між артистом і залом, він наближає до нас виконавця, відкриває слухачам світ його душі. Адже найглибші хвилюючі барви голос має саме при тому невеликому напруженні, якого вимагає мікрофон. І в цьому значенні мікрофон дозволяє вокальному естрадному мистецтву виконати головне художнє завдання — оголосити істину людських відчуттів.

Масштаби сучасної естради диктують завдання — скоротити фізичний розрив між співаком і слухачською аудиторією, зміцнити їх внутрішній контакт. Саме для досягнення цих цілей і почали застосовувати мікрофон. Позитивним результатом такого вирішення творчих питань стало народження нового стилю у виконавському мистецтві естради, який Ґі Ерісман назвав інтимним, оскільки «всі слухачі сприймали цей спів так, як ніби він звернений до кожного з них особисто». Новий виконавський стиль вимагав нового підходу до виконавської майстерності бо «змінилися критерії ремесла, змінились і критерії мистецтва» [99, с. 113].

Ось як про це пише Ґі Ерісман у книзі «Історія пісні»: «Не менше вражає інший феномен. Коли ми почули вперше Жана Саблона, який співав перед мікрофоном, стало зро-

зуміло, що народився новий стиль: інтимний. Зрозуміло, сентиментальний романс, виконуваний напівпошепки, майже без голосу, існував і раніше в салонах, але не в кафе-концертах. Треба було дати відчутти на відстані цю інтимну присутність при майже шепітному виконанні, щоб усі слухачі сприймали цей спів так, ніби він звернений до кожного особисто. Це було зроблено штучним шляхом, але це іноді діє сильніше, ніж дійсна присутність виконавця. Мікрофон породив специфічні «мікрофонні» кар'єри, немислимі при інших обставинах» [99, с. 113].

У книзі А. Чернова і М. Бялика «Про легку музику, про джаз...» наводиться приклад дуже характерної «мікрофонної» співачки. «Якось у Ленінграді виступала естрадна співачка з Франції Жаклін Франсуа. Співала добре, публіка захоплювалась: як виразно, різноманітно і який красивий, сильний, густий голос. Раптово через несправність відключився мікрофон, артистка продовжувала співати, але, хоча було це і в невеликому залі, її не було чути. Так чи варто лаяти мікрофон... якщо талановитому, музикальному співаку, що не має сильного голосу, він «збільшує» голос. Виграє ж і співак, і слухач» [97, с. 40].

До того ж «мікрофонний спів дозволив яскравіше виявляти змістовність слів, частіше застосовувати звучання піано і піаніссімо, не зловживати силою вокального звука» [29, с. 23].

І як, безумовно, справедливим є твердження Леоніда Утьосова, що мікрофон слугує добре тільки «для талановитих, для тих, хто здатний знаходити незліченну тонкість у творі, і кому важливо донести ці тонкості до слухача» [94, с. 417]. Дійсно, врятувати слабого співака мікрофон навряд чи зможе. Навпаки, він його підведе! Бо «ще помітніше при великому збільшенні стане його душевна пустка і професійна не вмілість» [71, с. 146].

Таким чином, мікрофон — це основний і найважливіший із усіх елементів роботи естрадного співака, який стоїть між реальним акустичним звуком і його поданням

слухачам, тому важливість використання мікрофона на естраді важко переоцінити.

Спираючись на роботи О. Севашка [91], Р. Петеліна і Ю. Петеліна [81], А. Нісбетта [44], М. Ефруссі [54], розглянемо функції мікрофона в історичному, теоретичному та практичному аспектах.

Історія створення мікрофона. Необхідність застосування акустоелектричного перетворювача вперше виникла при розробці телефонного зв'язку. Перший прототип сучасного телефону було запатентовано 1876 року американським винахідником шотландського походження Александером Грейамом Белом (Alexander Graham Bell). Трубка Бела слугувала по черзі як для передачі так і для прийому звуку. Зауважимо, що на першість винаходу телефону, окрім Бела, претендувало багато вчених. Зрозуміло, що це призвело до виникнення цілої низки судових процесів. Суд визнав за різними винахідниками першість за окремими пунктами, що лише підтверджує колективність цього винаходу.

Вважається, що вперше людську мову було передано за допомогою мікрофону ввечері 10 березня 1876 року. За легендою, А. Белл розлив деяку кількість кислоти, яка використовувалася в передавачі, і йому довелося кликати на допомогу з другого поверху свого асистента — Томаса



А. Г. Белл

Уотсона (Thomas Watson): «Містере Уотсон, підійдіть, будь ласка, ви мені потрібні». Оскільки лінія була односторонньою, Уотсон збіг на перший поверх зі словами: «Містере Белл, я чітко чув кожне сказане вами слово».

Майже відразу після розробки акустоелектричний перетворювач вийшов за межі найпростішого утилітарного використання. Є документальні свідчення однієї з перших у Росії телефонних радіотрансляцій: «17.03.1888 року в Москві в квартирі доктора Богословського 12 осіб слухали за допомогою телефонних трубок оперу «Ріголетто», яка передавалася по дротах із Великого театру» [91, с. 338]. Таким чином, мікрофони з'явилися раніше, ніж виникла можливість звукопідсилення і звукозапису.

У порівнянні із звукозаписом або трансляцією звукового сигналу (телефонією) звукопідсилення — відносно новий вид звукової техніки. Перші системи звукопідсилення з'явилися в середині 20-х років XX століття, відразу знайшовши застосування в звуковому кінематографі, який іще тільки зароджувався. Створення звукопідсилювальної техніки зумовлено двома фундаментальними винаходами кінця 10-х — початку 20-х років XX століття: електронними лампами та динамічними гучномовцями. Ці прилади дозволили посилювати та перетворювати електричний сигнал звукової частоти на могутнє акустичне випромінювання. Приблизно в цей же час рупорний звукозапис поступився місцем мікрофонному.

Першим видом мікрофонів був вугільний, який застосовувався ще в телефонах Бела. Мембрана при дії звукових хвиль більшою чи меншою мірою стискала шар насипаного під неї вугільного порошку. Цей вид мікрофона зберігся донині в телефонних апаратах, оскільки він створює незрівнянно вищий рівень сигналу, ніж усі його більш досконалі послідовники.

Дотепер використовується п'єзоелектричний мікрофон, основою якого є тонка пластинка кристала сегнетової солі або кварцу. Пізніше їх замінили електростатичні мікрофони.

Значним кроком у вдосконаленні мікрофонів є створення електродинамічних стрічкових мікрофонів. Перші стрічкові мікрофони були відносно малочутливими, тому не годилися для запису слабких звуків.

Серйозними конкурентами стрічкових мікрофонів стали пізніше електродинамічні котушкові мікрофони, які зазвичай називають динамічними. Цей тип мікрофонів і донині є наймасовішим видом, оскільки, в порівнянні з рештою типів, він має чимало переваг.

На початку ХХ століття використовувались одні й ті ж моделі мікрофонів: у кіновиробництві, в радіомовленні, в записі на студіях, на концертах із звукопідсиленням. Перші мікрофони були громіздкими конструкціями, які встановлювалися на величезних стійках. Про те, щоб узяти мікрофон у руки під час співу, не могло бути й мови.

Пізніше з'явилися мікрофони, побудовані на інших принципах перетворення звукового коливання на електричний сигнал: стрічкові та конденсаторні. Ці типи мікрофонів дозволяли досягти нових барв звучання голосу, а також мали додаткову перевагу, бо могли застосовуватись у тих випадках, коли динамічний мікрофон був не зовсім придатним. Проте, з функціональної точки зору, мікрофони залишались універсальними — одні й ті ж прилади продовжували застосовуватися в найрізноманітніших виробничих ситуаціях.

У 50-х роках настав переломний етап для розвитку мікрофона. Індустрія звукозапису і шоу-бізнесу зажадала створення вузько спеціалізованих пристроїв: 1) для студійного запису, 2) для радіо і телебачення, 3) для звукопідсилення.

Нині спектр використання мікрофонів достатньо широкий, але найважливішою галуззю застосування є сцена. До мікрофонів, що застосовуються на сцені, ставиться цілий ряд специфічних вимог, завдяки яким ці мікрофони відрізняються від студійних або мовних.

Професійний естрадний співак має розбиратися в існуючих типах і моделях мікрофонів. У наш час у роботі

вокаліста на естраді застосовуються декілька типів мікрофонів, здатних забезпечити щонайвищий рівень якості: динамічні з рухомою котушкою, динамічні з рухомою стрічкою, конденсаторні, електретні, конденсаторні та деякі нові типи.

Як і належить ветерану, конструкція мікрофона вельми консервативна. Багато моделей випускаються десятки років майже без змін. Усі прилади, за дуже рідкісним винятком, використовують основні ідеї, закладені Беллом. Механічна система мікрофона, як правило, складається з рухомої мембрани, коливання якої на підставі тих або інших принципів перетворюється на змінний електричний струм.

Характеристики мікрофонів. При уважному розгляді мікрофонна техніка і технологія виявляються достатньо простими. Вся різноманітність існуючих моделей зводиться до трьох або чотирьох основних типів мікрофонів і чотирьох типів діаграм спрямованості, й саме на цій останній характеристиці ми зупинимося трохи докладніше.

Діаграма спрямованості є однією з основних характеристик будь-якого мікрофона і характеризує його здатність реагувати на звуки, що надходять із різних напрямів. У цьому відношенні різні мікрофони можуть значно відрізнитись один від одного: одні, наприклад, сприймають звук більш-менш рівномірно по всіх напрямках, а інші реагують тільки на один який-небудь напрям і залишаються «глухими» до звуків по всіх інших. Ці особливості слід враховувати при виборі вокалістом мікрофона.

Всенаправлений мікрофон чутливий до сигналів, що йдуть зі всіх напрямів (рис. 3.1). Мікрофон із *півсферичною напрямленістю* чутливий тільки до сигналів, які йдуть із однієї півсфери навколишнього простору. Таку *направленість* мають мікрофони з крайовим ефектом (рис. 3.2).

Як видно з рис. 3.3, мікрофон із кардіоїдною діаграмою напрямленості байдужий до звука, що йде ззаду.

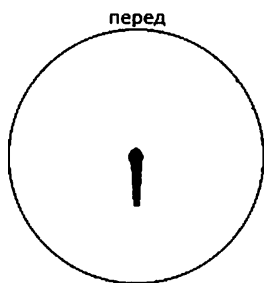


Рис. 3.1

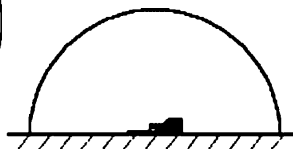


Рис. 3.2

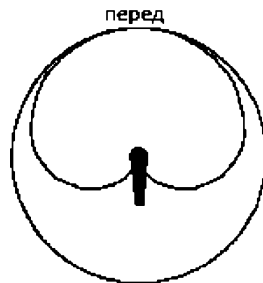


Рис. 3.3

Мікрофон із суперкардіоїдною діаграмою напрямленості (рис. 3.4) має спереду більш вузьку зону захоплення звука, ніж мікрофон із кардіоїдною спрямованістю. При цьому він частково захоплює звук, що йде безпосередньо ззаду, але також має два діапазони абсолютної нечутливості.

Гіперкардіоїдна діаграма напрямленості (рис. 3.5) схожа на суперкардіоїдну. Вона відрізняється від останньої тим, що має порівняно більш вузьку зону чутливості спереду і більш широку — ззаду. Мікрофони з гіперкардіоїдною напрямленістю також мають два «нульові» діапазони.

Мікрофони з напівкардіоїдною діаграмою напрямленості (рис. 3.6) зазвичай використовуються на лекціях, конференціях, нарадах тощо.

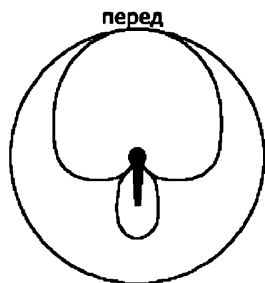


Рис. 3.4

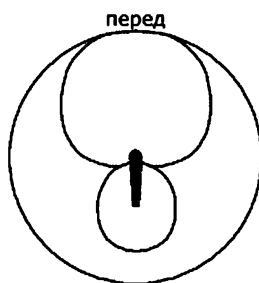


Рис. 3.5

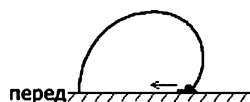


Рис. 3.6

«Вісімкою» називається діаграма напрямленості (рис. 3.7), при якій мікрофон однаково чутливий до сигналів, що йдуть спереду і ззаду, але абсолютно нечутливий до звука, що йде з боків.

Зовсім не обов'язково знати, як саме досягається та або інша діаграма напрямленості і, і чому в одних мікрофонів вона одна, а в інших — інша. Достатньо знати, в якій ситуації слід застосовувати конкретний тип мікрофона.

Порівнюємо властивості мікрофонів різних напрямленостей.

Всенаправлені мікрофони:

- залежність від акустики приміщення: не відсікають луни;
- не забезпечують акустичну ізоляцію, хіба що тільки при малій відстані від джерела звука до мікрофона;
- низька чутливість до звуків дихання;
- практично відсутній «ефект близькості»;
- розширені низькі частоти (у конденсаторних мікрофонів).

Однонаправлені мікрофони (мікрофони з кардіоїдною, суперкардіоїдною, напівсферичною, напівкардіоїдною і напівсуперкардіоїдною діаграмами напрямленості):

- забезпечують захист від негативного впливу акустики приміщення і витоку звука;
- зазвичай призводять до виникнення «ефекту близькості» (за винятком мікрофонів з отворами в тримачі);
- зменшують feedback-шуми (шуми зворотного зв'язку);
- використовуються для синхронного стереозапису.

Мікрофони з гіперкардіоїдною діаграмою напрямленості:

- забезпечують максимальну серед подібних їм мікрофонів нечутливість до бічних звуків;

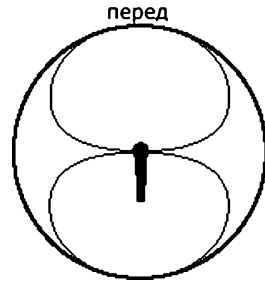


Рис. 3.7

- забезпечують максимальну акустичну ізоляцію: захищають від несприятливих ефектів приміщення, feedback- і сторонніх шумів;
- перешкоджають витоку сигналу.

Мікрофони із напрямленістю «вісімка»

- використовуються для запису і озвучування дуєтів;
- забезпечують максимальну ізоляцію при overhead-запису;
- застосовуються для стереозапису, коли використовуються два схрещених мікрофони — «вісімки».

Проте, слід враховувати, що навіть однакові мікрофони одного й того ж виробника (особливо, порівняно дешеві) можуть мати істотно відмінні діаграми *напряменості*. Крім того, багато професійних мікрофонів можуть постачатися в різних варіантах конфігурації й навіть мати діаграму напрямленості, що перемикається.

Основні типи мікрофонів. Динамічні мікрофони (мікрофони з рухомою котушкою) є, мабуть, найпопулярнішим і найпоширенішим типом мікрофонів для естрадних вокалістів. Усередині такого мікрофона міститься кругла мембрана, що механічно сполучена з котушкою тонкого дроту, розміщеною між двома циліндричними магнітами (один усередині іншого). Звукові коливання викликають коливання мембрани, які передаються котушці, а при переміщенні котушки між магнітами в ній наводиться напруга, амплітуда якої пропорційна переміщенню мембрани. Таким чином, акустична енергія, що потрапляє в мікрофон, перетворюється на електричну, яка згодом може бути посилена і знов перетворена на акустичну енергію мембраною гучномовця (по суті, гучномовець — це не що інше, як динамічний мікрофон навпаки).

У порівнянні з рештою типів, динамічні мікрофони мають багато переваг: вони порівняно дешеві та надійні і можуть успішно працювати в діапазонах високого звукового тиску. Це робить їх незамінними як в умовах «живих» виступів, так і в студійній роботі.

Особливості внутрішньої будови динамічних мікрофонів обмежують кількість можливих типів діаграм напрямленості: такі мікрофони можуть бути тільки однонаправлені або всенаправлені.

Нині найбільш високоякісними вважаються конденсаторні мікрофони. Принцип їх дії ґрунтується на зміні електричної ємності двох провідних пластин при зміні відстані між ними. Одну з цих пластин жорстко закріплено в корпусі мікрофона, а друга (тонка) виступає в ролі мембрани. Коливання мембрани, викликані коливаннями повітря, приводять до зміни ємності.

Для роботи такого мікрофона на його пластини необхідно подати електричну напругу. Для цього звичайно використовується напруга в 48 V (фантомне живлення), що подається на мікрофон безпосередньо з попереднього підсилювача або мікшерного пульта. Конденсаторні мікрофони складніші у виробництві і тому значно дорожчі за динамічні, проте вони забезпечують значно більш високу якість звучання.

Мембрану конденсаторного мікрофона може бути зроблено як завгодно тонкою (в розумних межах), що дозволяє досягти значно більш високої, ніж у динамічних мікрофонів, чутливості і здатності до відтворення високих частот. Крім того, конденсаторні мікрофони можуть мати практично будь-яку діаграму напрямленості. Існують моделі зі змінними головками, перемикання яких дозволяє змінювати напрямленість у досить широких межах.

Конденсаторні мікрофони використовуються скрізь, де ставляться високі вимоги до якості й точності відтворення звука. Проте, низька стійкість до механічних навантажень робить їх малопридатними для живих виступів, але в студії вони виявляються незамінними, особливо тоді, коли потрібна максимальна достовірність відтворення.

Зробимо *порівняльний аналіз основних типів мікрофонів*, які найчастіше використовуються у практиці сценічного виступу, а саме: динамічного та конденсаторного.

- Завдяки кращій перехідній характеристиці, конденсаторні мікрофони, як правило, мають більш широкий частотний діапазон, ніж динамічні. Проте, існують винятки.
- На відміну від динамічних, конденсаторні мікрофони потребують додаткового живлення, роль якого зазвичай виконує батарея або фантомне живлення.
- Будова конденсаторних мікрофонів дозволяє виготовляти навіть наймініатюрніші пристрої, тоді як механізм динамічного мікрофона накладає істотні обмеження на його габарити.
- Динамічні мікрофони мають більш високу перевантажувальну здатність і тому зазвичай використовуються для сценічної діяльності. Конденсаторні мікрофони добре підходять для студійного запису вокалу.

Принцип дії *електретних мікрофонів* аналогічний принципу дії конденсаторних, з тією відмінністю, що для їх роботи не потрібне зовнішнє джерело живлення. Мембрана таких мікрофонів дістає електричний заряд у процесі виробництва, і для їх живлення достатньо невеликої напруги (близько 1,5 V), яка забезпечується встановленою в мікрофоні батареєю.

У порівнянні з конденсаторними, мембрана електретних мікрофонів значно товща, тому їх чутливість і частотні характеристики дещо гірші. Сучасні електретні мікрофони компенсують цей недолік за рахунок того, що електричний заряд дістає не мембрана, а фіксована металева пластина, а саму мембрану може бути виготовлено з більш тонкого матеріалу.

Боротьба за якість звука на «живих» концертах — це завжди важливе і першорядне завдання і для вокалістів, і для звукорежисера. Творча необхідність співака рухатися по сцені під час виступу реалізується за рахунок використання портативних *мікрофонно-передаючих пристроїв*.

Для прийому і бездротової передачі звука створено прилади, що конструктивно об'єднують динамічний мікрофон

і радіопередавач в одній системі. Приймачі бездротових мікрофонів встановлюються стаціонарно і підключаються до мікшерних пультів за допомогою коротких кабелів. На жаль, радіоканал принципово не в змозі передати той рівень якості, на який здатні дротові звукові перетворювачі. Єдина перевага радіомікрофонів полягає в їх незамінному для сучасних концертних програм сервісі — цілковитій свободі переміщення у просторі сцени.

Сучасне концертне звукопідсилення завжди багато-мікрофонне, а цей факт диктує необхідність вибору мікрофонів різного типу напрямленості. Оскільки в більшості випадків сьогодні використовуються системи моніторного підзвучування сцени, а у великих залах і так званих факхівцями-акустиками «простріл» (тобто такі ж акустичні системи, якими озвучують залу, але повернені з-за куліс уздовж сцени), це підвищує вимоги до напрямленості мікрофонів. Необхідність уникати виникнення акустичного зворотного зв'язку, примушує використовувати супер- та гіперкардіоїдні мікрофони. Проте іноді вживання гостро напрямлених мікрофонів створює проблеми (наприклад, якщо виконавець дуже рухливий, переміщення його голови відносно осі напрямленості мікрофона можуть призвести до різких падінь рівня звука). В цьому разі краще використовувати так звану «широку кардіоїду».

Декілька практичних порад у вигляді відповідей на найбільш поширені запитання.

Яким чином вибрати відповідний мікрофон для роботи на концерті?

Головною характеристикою такого мікрофона має бути гостра напрямленість і якомога менша схильність до акустичного зворотного зв'язку. Імпульсна характеристика мікрофона, як правило, в паспортних даних не відображається. Проте, при виборі типу акустоелектричного перетворювача «імпульсний відгук» доводиться враховувати. Для того, щоб мікрофон трансформував звукову енергію в електричну, звукова хвиля має фізично переміщувати діафрагму мікрофона. Кількість часу, який буде на це

витрачатися, залежить від маси діафрагми, наприклад, блок з діафрагми і котушки динамічного мікрофона може бути в 1000 разів важча, ніж діафрагма конденсаторного мікрофона. Важкій динамічній діафрагмі потрібне більше часу, щоб почати рухатися, ніж легкій конденсаторній діафрагмі, і більше часу, щоб припинити рух. Оскільки конденсаторні мікрофони в цілому мають кращий перехідний відгук, вони краще підходять для голосів, які мають активну атаку звуку або високочастотний спектр звучання. Перехідний відгук визначає більш ясний, виразний звук конденсаторних мікрофонів і більш м'який, округлий звук динамічних приймачів звуку.

Які типи мікрофонів використовуються співаками в сучасній практиці?

Тривалий час у сценічній практиці співаками переважно використовувалися динамічні мікрофони, бо вони більш компактні, краще переносять переміщення у робочому стані та не вимагають фантомного живлення. Ця тенденція змінилася з появою нового типу мікрофонів, а саме: електретних конденсаторних мікрофонів, які поєднують високу якість звукопередачі зі зручністю мобільного використання. Саме ці переваги зумовили їх активне застосування на сучасній сцені. Останніми роками різними фірмами було створено конденсаторні мікрофони з дизайном звичних «ручних» динамічних мікрофонів, які призначені, перш за все, для концертного виступу вокалістів.

Чи можна підібрати якийсь універсальний відносно діаграм напрямленості акустичний пристрій?

Сучасна промисловість пропонує багато професійних мікрофонів, які можуть постачатися в різних варіантах конфігурації та, що дуже істотно, можуть мати діаграму напрямленості, яку можна змінювати (зазвичай механічним перемиканням).

Як підібрати для навчання тип мікрофона з відповідними для свого голосу параметрами?

Основне використання серед студентів знаходять саме динамічні мікрофони, бо вони більш універсальні, стійкі

до перевантажень та, що важливо, значно менше коштують. Для занять рекомендуються динамічні мікрофони, зазвичай суперкардіоїдні, з частотною характеристикою від 60...70 Гц до 16...17 кГц. Оскільки різні джерела звука (в нашому випадку це співаки) мають різні частотні та динамічні характеристики, то кожному співакові необхідно уважно підбирати свій тип мікрофона з відповідними для його голосу параметрами.

Як тримати динамічний мікрофон при співі?

Недоліком динамічних мікрофонів є залежність характеристики напрямленості від висоти звука. Найбільшу чутливість будь-який мікрофон має уздовж своєї осі. Оскільки чутливість мікрофона дуже залежить від напрямку приходу звукової хвилі, то, при співі, починаючи з кута 90° в обидва боки від осі мікрофона, буває помітна зміна тембру голосу, втрата високих частот. Тому рекомендуємо співати в мікрофон, створюючи вісь, що не перевищує 45°.

Чи мають мікрофони механічний шум?

Важливо знати, що мікрофони для вокалу, крім різних акустичних якостей, ще й по-різному реагують на руки виконавця: одні ніяк не реагують, інші можуть чинити додатковий шум. Конструкція сучасних високоякісних мікрофонів передбачає амортизацію для акустичної незалежності мікрофонного капсуля від корпусу мікрофону, проте на практиці можна зіткнутись і з мікрофонами, чутливими не тільки до постукування по корпусу, але навіть до шелестіння в руці. Визначити цей недолік можна тільки практичним шляхом випробування, тому мікрофон слід також спеціально перевіряти на механічний шум.

Чому однакові мікрофони зовсім не однаково звучать на практиці?

Дійсно, такий факт є. Це пояснюється тим, що навіть однакові мікрофони одного й того ж виробника (особливо, порівняльно дешеві) можуть мати неоднакові діаграми напрямленості.

Які мікрофони можна рекомендувати для сценічної діяльності?

Відзначимо мікрофони, що на сьогодні вже добре зарекомендували себе у сценічній практиці: динамічні — Sennheiser MD421, Sennheiser Evolution Y865, Shure SM58, конденсаторні — AKG C414, Audio-Technica AT4050, головна гарнітура Shure Beta 54. Оскільки промисловість постійно вдосконалюється, то важливо слідкувати за її розвитком. Зауважимо, що на конкурсі «Євробачення» використовуються мікрофони системи Sennheiser.

Які мікрофони використовують у мюзиклах?

Останніми роками дуже популярні мініатюрні мікрофони, які незамінні в мюзиклах, бо там мікрофони необхідно не тільки заховати, а ще й замаскувати гримом. Це і мікрофони — «сірники», які прикріплюються до обличчя чи тіла артиста, і «петличні» мікрофони. Незважаючи на мініатюрність, вони мають достатньо високу якість передачі звука. Проте тим, хто має намір ними користуватися, слід пам'ятати і про досить високий рівень внутрішнього шуму цих мікрофонів.

Як уникнути відомих «тупих» ударів у мікрофоні, що виникають під час вимовляння губних приголосних при співі?

До так званих «тупих» ударів, які виникають під час вимовляння губних приголосних, призводить мала відстань до мікрофона. Деякі мікрофони до них чутливі більше, інші менше. Захист від грубих звуків гарантує манера тримати мікрофон, напрямлений віссю вгору, приблизно на висоті нижнього краю підборіддя або навіть нижче. Лінія, що сполучає рот з верхом мікрофона, утворює з віссю мікрофона кут приблизно 45°. Здавалося б, що при такому співі має значно впасти гучність та змінитися тембр голосу. Але на досвіді можна переконатися, що при однаковій відстані від мікрофона відмінності між обома положеннями на слух або зовсім не відчуються, або дуже малі.

При передачі голосу співака, що перебуває на невеликій відстані від мікрофона, є характерним справжній,

реальний звук. При посиленні гучності співу відстань між ротом і мікрофоном необхідно завжди збільшувати, оскільки збільшується акустична величина звуку.

Висновки: Мікрофон — один із основних елементів роботи естрадного співака на сучасній сцені. Сучасні тенденції у звукопідсиленні очевидні: це значне збільшення кількості мікрофонів (і, відповідно, каналів мікшування), різноманітність типів використовуваних мікрофонів, збільшення кількості приладів динамічної обробки звуку — впродовж всього сигнального тракту, від мікрофонів до акустичних систем.

Збільшення кількості мікрофонів посилює вимоги до їх добору, до їх акустичної сумісності між собою, до якості комутації та сигнальних ліній.

Щодо методів використання мікрофонів у сценічному звукопідсиленні, то вони дуже різноманітні, але головний учитель тут — практика та її критичне осмислення.

Навички роботи з мікрофоном естрадному співаку необхідно довести до автоматизму. Як досвідчений водій підсвідомо володіє процесом управління автомобілем, не відриваючи при цьому свого погляду від дороги, так і вокаліст має працювати з мікрофоном машинально, щоб його увагу було максимально спрямовано на виконання музично-драматичних та сценічних завдань.

Запитання для самоконтролю:

- 1. Особливості звукоутворення співака при використанні мікрофона.*
- 2. Історія винаходу мікрофона.*
- 3. Типи спрямованості сучасних мікрофонів.*
- 4. Характеристика динамічних та конденсаторних мікрофонів.*
- 5. Теоретико-методичні аспекти використання мікрофону в процесі навчання співу.*

Завдання для самостійної роботи

1. *Особливості співу при використанні навушної гарнітури в сценічній практиці.*

2. *Вибір типу (за діаграмою спрямованості) та марки (відомі бренди) мікрофону для концертно-виконавської діяльності.*

3. *Особливості студійної роботи естрадного співака.*

4. *Розробіть рекомендації звукоутворення співака при використанні мікрофона.*

Література до теми

Основна: 6; 7; 24; 28 44.

Додаткова (для поглибленого вивчення курсу): 86; 91; 103.

Розділ 3.3. ПЛАСТИЧНА ВИРАЗНІСТЬ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

Естрада — видовище, а видовище вимагає не тільки звукових, але й зорових вражень.

Ю. Дмитрієв

Нині вокальне мистецтво естради зайняло гідне місце в світовій музичній культурі, вважаючись одним із найскладніших видів сценічного виконавства, а феномен телебачення зумів за короткий строк зробити його ще й найпопулярнішим видом мистецтва. Естрада ХХІ століття вимагає від співаків володіння цілим арсеналом виразних засобів. Серед них важливе місце займають пластична культура і хореографія.

Якщо в драматичних театрах при підготовці акторів цієї області надається постійна увага, то в музичних — рівень пластичної підготовки вокалістів все ще відстає від

сучасних вимог. На низький рівень пластичної культури акторів-вокалістів із великою тривогою вказував Б. Покровський: «...пластичність, вміння зробити своє тіло виразним, знаходиться в оперному театрі на дуже низькому рівні. Всякого роду рухи, пластичний тренаж робляться актором украй обережно. Співаку здається, що це може відбитися на вокальній майстерності, збити з дихання, примусити співати «без опори» і т. ін., і він усіяко ігнорує цей важливий елемент у загальному комплексі сценічної майстерності. Взагалі питання зовнішнього артистизму — проблема важлива» [82, с. 278]. Проблеми, на які звернув увагу Б. Покровський відносно оперних співаків, співзвучні напрямкам цього розділу, бо вони актуальні й для вокалістів-естрадників.

Як відзначає С. Рігс: «Незалежно від того, що ви співаєте — поп, рок, оперу чи мюзикл, ви мусите володіти такими прийомами співу, які дозволять вам розслабитись і концентруватися на акторській грі» [86, с. 2]. Зауважимо, що серед учнів С. Рігс а не тільки зірки естради, театру, кіно, телебачення, але й оперні співаки, представники всіх музичних напрямків, із яких 40% займаються оперним мистецтвом, а 60% — поп-музикою і мюзиклом.

І Сетт Рігс, і Борис Покровський говорять про основні об'єктивні закони вокальної культури та сценічної пластики, загальної для всіх стилів і жанрів вокального виконавства. Спів — це мистецтво, це сфера, що вимагає якнайтоншого інструмента для втілення творчих задумів. Для співака цим інструментом є його тіло і голос, які в результаті величезної роботи мають стати досконалими і виразними. Саме наявність цих якостей у виконавця і є те, що зазвичай називають професіоналізмом.

Перебувати на естрадних підмостках, реалізуючи свої творчі задуми, та ще й утримувати увагу глядачів на своїй особистості — це вимоги великої майстерності. Хоч яким би не був гарним голос співака, але на естраді його зовнішність, манери, навіть сам вихід на сцену сприяють або заважають успіху у слухачів. На естраді кожний

рух рук, ніг, фігури, міміка обличчя — все сприймається глядачем, створюючи імідж співака. Іноді можна спостерігати, як невдала «витівка» артиста миттєво розриває ті ниточки зв'язку, які сполучають виконавця і зал, та руйнують той образ, який вибудовувався протягом виступу. Саме тоді розумієш справедливість вислову великого Станіславського: «Недоліки, які вільно сходять з рук у житті, стають помітними перед освітленою рампою і настирливо лізуть у вічі глядачам» [93, с. 146].

Нині накопичено значну кількість матеріалу, на підставі якого можна сформулювати пропозиції про форми й методи комплексного розвитку пластичної та вокальної культури академічного вокаліста (оперного співака, артиста театру музичної комедії). На основі останніх досягнень пластичної підготовки сучасного актора, науково-методичної літератури та власного досвіду багаторічної педагогічної роботи М. Розін запропонував ефективну систему виховання пластичної культури акторів та естрадних співаків [46, с. 87], яка успішно реалізується в системі вищої школи.

У зв'язку зі спрямованістю нашого дослідження на вивчення естрадного виконавства, визначимо особливості пластичної культури, пов'язані зі специфікою творчо-сценічної діяльності естрадного вокаліста.

Естрадний співак ні на мить не залишається без уваги глядачів, оскільки від початку і до кінця номера виконавець перебуває на сцені. Головне ж полягає в тому, що сам естрадний виступ вимагає величезної концентрації творчих зусиль для втілення художнього і музичного образу при ліміті часу. Естрада вимагає інших, ніж в опері й навіть в камерному репертуарі, художніх засобів, інших прийомів: уміння миттєво перевтілюватися, переходити від одного образу, одного характеру до іншого, від однієї життєвої ситуації до іншої, змінювати психологічний стан, настрій, жест, міміку тощо. Майстерність трансформації виявляє істинний професіоналізм співака. Ось як про це пише легендарна вітчизняна співачка Клавдія

Шульженко, порівнюючи естрадного співака з майстром сценічної мініатюри: «На сцені театру актриса зазвичай має свій у розпорядженні великий драматургічний матеріал: вона має нагоду впродовж трьох, а то і п'яти актів до найменших подробиць розкрити характер героїні, передати зміну настроїв, прослідкувати за всіма змінами її внутрішнього світу, еволюцією її відчуттів, світогляду і т. ін. В пісні часто це потрібно зробити в лічені хвилини, впродовж трьох невеликих куплетів, завдання, що стоїть перед співачкою, нерідко є складнішим: їй буває необхідно зіграти не одну епізодичну роль, а відразу декілька» [98, с. 20]. Оскільки «естрадний спів вважається *мистецтвом індивідуальним* (курсив наш — Н. Д.), і виконавець, зрештою, виходить до глядача один на один» то цілком зрозуміло чому «він сам і швець, і жнець, ще й на дуді грець» [там само, с. 116].

Естрадний співак мусить мати свій неповторний стиль, уміти самовиразитися, запам'ятатися публіці тільки йому властивою манерою виконавства, яскравим сценічним іміджем. «Кожний, хто претендує на своє слово в мистецтві, хоч який би жанр він не вибрав, має йти своїм шляхом, а наслідувати когось» [45, с. 220], — цей доречний вислів відомої співачки Лариси Доліної ще раз підтверджує нашу думку.

Одним із основних компонентів виступу естрадного співака на сучасній сцені є хореографія. Від правильного розуміння її завдань і можливостей, від органічного поєднання елементів хореографії з вокалом багато в чому залежить повнота розкриття ідей і образів пісні. Безумовно, що танець як активний творчий компонент посилює емоційну дію пісні на глядачів. «У наш час недостатньо тільки співати, треба підключати інші засоби художнього арсеналу — танці, елементи цирку, спорту і т. ін.» [45, с. 220], — так вважає популярний естрадний співак Валерій Леонтьєв, виступи якого на естраді перетворені на спектаклі-шоу, в яких вокальна і пластична складові виступають на рівних.

Розуміння необхідності образної пластики має бути фундаментом творчої роботи над будь-яким естрадним твором. «Естрада любить актора, що володіє одночасно багатьма вміннями, тобто синтетичного актора. Тим самим для глядачів як би компенсується брак зовнішньої видовищності, відсутність деяких театральних компонентів» [29, с. 111].

Таким чином, за специфікою свого жанру естрадному співаку дуже важливо вміти поєднувати вокал із рухом і танцем, тобто володіти технікою вокально-рухової координації тіла, «сполучати в єдиній сценічній дії і мову (спів), і рухи тіла в однакових, різних і змінних по ходу виконання темпо-ритмах» [72, с. 84]. Під час вокальних занять необхідно шукати разом з учнем точні виразні жести, міміку, при необхідності — танцювальні рухи, звертаючись до фахівців-хореографів у разі потреби.

У навчально-методичному підручнику І. Коха «Основи сценічного руху» підкреслюється, що «рухливість процесів вищої нервової діяльності в області руху у вокалістів в середньому дещо нижче, ніж у студентів драматичних навчальних закладів. У співаків спостерігається також деяке відставання в координації рухів і рівні рухової пам'яті» [72, с. 468]. Це пояснюється цілеспрямованою увагою до процесу співу. Враховуючи це, рекомендується танцювальні та пластичні рухи доводити до автоматизму спочатку без вокалу, а потім уже сполучати їх із співом.

К. Станіславський підкреслював: «Для того, щоб відображати якнайтонше та часом підсвідоме життя, необхідно володіти виключно чуйним і чудово розробленим голосовим і тілесним апаратом» [59, с. 164]. Складні завдання з виховання високого рівня психофізичних якостей і пластичності тіла виконуються, перш за все, тренуванням за допомогою спеціальних вправ на уроках зі сценічного руху, ритміки [46, с. 87], сучасного естрадного танцю, акторської майстерності тощо.

Відзначимо, що в навчальні завдання цих предметів не входить навчання техніки вокалу під час руху і танцю. Але зауважимо, що вокалісти зазнають найбільших утруд-

нень якраз при поєднанні вокалу з рухом. Непідготовлені співаки мають задишку під час співу з танцем, що значно знижує якість вокального виконавства.

Не можна не визнати правоту вокальних педагогів, які відзначають, що навчені так званому статичному диханню вокалісти при русі на сцені порушують механізм дихання. Це відбувається через лімітованість дихання, розраховане на статичне положення тіла. Проте очевидно, що для естрадного співака необхідна постановка голосу і дихання не в статиці, а в динаміці, щоб у творчій діяльності він вільно і легко міг розподіляти свої сили в мізансценах у пропонованих обставинах. У педагогічній практиці відомо, що існує відмінність між «спокійним», «співаючим» та «динамічним» тренуванням дихання. Дійсно, так зване «статичне» дихання «розбалансовується» під час активного руху, і голос позбавляється опори.

У попередніх розділах ми підкреслювали необхідність формування у естрадних співаків насамперед парадоксального вокального дихання, яким, на нашу думку, є нижньореберне-діафрагматичне дихання з установкою співати на «триваючому вдиху». У зв'язку з цією проблемою В. Юшманов зазначає, що «співак, який володіє технікою співу на «вдиху, що триває», із самого початку *вільний від необхідності утримувати своє тіло у фіксованому положенні*» (курсив наш — Н. Д.). Завдяки використанню парадоксального дихання він дістає можливість створювати енергетично щільне середовище усередині свого інструмента при збереженні незакріпаченого стану зовнішньої м'язової системи свого тіла» [100, с. 81]. Звідси очевидно, що специфіка естрадного виконавства вимагає обов'язкового формування навичок саме такого «парадоксального» вокального дихання, бо саме ця навичка допоможе розв'язати проблему якісного співу з виконанням пластичних і хореографічних завдань.

Спів під час танцю — складне завдання для виконавця. Тому, в процес систематичних вокальних занять у класі сольного співу необхідно включати танцювальні рухи. Такі

комплексні заняття добре впливають на роботу голосового апарату, активізують дихальну мускулатуру, знімаючи фізичні «затиски». В протилежному разі співаки вимушені пристосовувати вироблені у них навички співу в статичному стані до співу під час танцю чи сценічного руху. Це, звичайно, важче, ніж у тих випадках, коли навички співу і танцю виробляються паралельно. Оскільки найбільших затруднень вокалісти зазнають в умінні користуватися дихальним апаратом у русі зі співом, то, формуючи навички правильного дихання під час співу зі сценічним рухом і танцем, ми рекомендуємо дотримуватися таких принципів, що входять до поняття загального тренування дихального апарату співака:

- виховувати нижньореберно-діафрагматичне дихання з головним принципом збереження вдихувальної установки;
- формувати навички носового дихання;
- формувати навички дихання носом в ускладнених умовах;
- формувати навички активізації м'язів черевного пресу під час співу з рухом і танцем;
- виховувати вміння добору танцювальних рухів, які не порушують роботу органів дихання в співі;
- виховувати вміння у пластиці, танцювальній дії виразити характер, образ героя.

З перших уроків педагогу-вокалісту слід звертати увагу учнів на природність вдиху носом і поступовому розвитку здатності зберігати вдихувальну установку. Основним типом професійного співацького дихання є мішане нижньореберно-діафрагматичне дихання, оскільки воно є найбільш вигідним для співака і дає якнайкращі результати при співі з рухом. Нашу переконаність піділяє В. П. Морозов: «Професійний тип співацького дихання — це дихання глибоке, як правило, — нижньореберне-діафрагматичне, черевне, нижньочеревне» [38, с. 188].

Зазначимо, що важливий не тільки момент пояснення типу дихання, але й невинний нагляд за його збережен-

ням протягом усього навчання, оскільки студентам властиво втрачати чи видозмінювати механізм дихання.

Вправи для розвитку дихання у вокалістів під час сценічного руху чи танцю, хоч якими б засобами вони не здійснювалися, мають бути спрямованими на усунення задишки та формування вміння користуватися дихальним апаратом у будь-якому положенні тіла. Координація рухів із мовою і співом — досить складна навичка, що виникає в результаті цілеспрямованих тренувань не тільки звукоутворювальної мускулатури, але й усього тіла.

Оскільки сучасна естрада вимагає від співаків професійного володіння хореографією, необхідною умовою для успішної сценічної діяльності є добре треноване тіло. Співаки зі слабкими м'язами швидко стомлюються, і дихання стає поверховим.

Педагогу слід звернути особливу увагу на виховання навичок активізації м'язів черевного пресу під час співу з рухом, оскільки пружні, підібрані м'язи черевного пресу — одна з головних умов правильного співу в русі. Завдяки скороченню м'язів черевного пресу відбувається тренування і розвиток м'язів діафрагми, а добре розвинена діафрагма забезпечує сповільнений видих — необхідну умову при співі під час танцю та сценічного руху.

До кожного учня необхідний індивідуальний підхід. Педагог мусить знати всю психічну і фізичну настройку кожного студента. Розуміти і відчувати, в чому затруднення в даний момент виконавця. І, відповідно до цього, пропонувати танцювальні рухи диференційовано, оскільки спів під час танцю ставить перед виконавцем складні додаткові завдання, які можуть бути непосильними для фізично невідгодованих студентів. Зрозуміло, такі завдання вимагають тренованого тіла та культури руху, які потрібно розвивати тільки в тісній співпраці з педагогами-хореографами, викладачами акторської майстерності, сценічного руху, ритміки.

Важливе значення має застосування на уроці естрадного вокалу вправ, які тренують здатність розподіляти рух

у просторі та часі відповідно до музичного ритму. Вокально-ритмічні вправи показують і ступінь оволодіння «м'язовим апаратом» і цілеспрямованість його дії. При такій інтенсивній вокально-руховій підготовці досягається органічна поведінка співака на сцені, коли тіло підвладне імпульсам створюваного живого образу і вільно підпорядковується малюнку виконуваної музики.

У роботі зі студентами на вокальних уроках слід максимально стимулювати творчу ініціативу студента, його фантазію, допомогти виявити своє розуміння твору в пластичності й танці.

Нині естрадне мистецтво вимагає виконавця, який володіє одночасно багатьма вміннями, тобто синтетичного актора-співака-музиканта. Але, кажучи про синтетичність, не можна забувати, що в найскладніших поєднаннях жанрів мірилом успіху однаково залишається майстерність. З розвитком і вдосконаленням суспільних систем підвищуються естетичні критерії в усіх сферах мистецтва. Естраді нині «потрібні артисти, що володіють у рівній мірі драматичним лицедійством, співом, мовою пластики і привабливі. До того ж — ерудовані і розумні» [70, с. 342].

Висновки: З другої половини XX ст. вектор професіоналізації вокально-естрадного мистецтва націлений у бік його ускладнення та динамізації. Сучасний стан музичної естради XXI ст. потребує від співаків володіння арсеналом виразальних засобів: насамперед, — культури пластичної виразності та сценічного руху. Розглянуто специфічні особливості професії естрадного співака. Надано рекомендації щодо формування навичок співу під час сценічного руху або танцю. З'ясовано значення відчуття опори під час співу, ознайомлено з деякими науковими концепціями щодо опертого звукоутворення під час фонаційного процесу під час сценічного руху; усвідомлено сутності вокально-технічних прийомів, які ведуть до знаходження відчуття опори вокалістами під час танцю та сценічного руху. Специфіка естрадного вокального виконавства ви-

магає обов'язкового формування навичок «парадоксального» вокального дихання на вдиху (вокальний спецтермін), бо саме ця навичка допоможе розв'язати проблему якісного співу з виконанням пластичних і хореографічних завдань.

Запитання та завдання для самоконтролю:

1. Проаналізуйте ефективність системи виховання пластичної культури естрадних співаків у системі вищої школи.

2. Назвіть особливості пластичної культури, пов'язані зі специфікою творчо-сценічної діяльності естрадного вокаліста.

3. Майстерність трансформації як істинний професіоналізм естрадного співака.

4. Образна пластика як фундамент творчої роботи над естрадним вокальним твором.

5. Поясніть необхідність формування у естрадних співаків насамперед парадоксального вокального дихання.

6. Надайте методичні рекомендації щодо формування навичок співу під час сценічного руху або танцю.

7. Наукові концепції В. Юшманова щодо оперного звукоутворення під час фонаційного процесу при співі з рухом.

8. Вправи для розвитку дихання у вокалістів під час сценічного руху або танцю.

9. Назвіть принципи загального тренування дихального апарату співака.

Література за темою

Основна: 6; 7; 11; 13; 14; 17; 18; 19; 29; 43; 45; 46; 49; 50; 53; 56.

Додаткова (для поглибленого вивчення курсу): 57; 59; 69; 70; 71; 72; 79; 82; 87; 93; 94; 98; 100.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ:

Сучасна наука накопичила достатній матеріал щодо роботи голосового апарату в співі, що дозволяє компетентно підходити до розв'язання проблем виховання професійного естрадного співака. Теорія вокального виконавства, під якою слід розуміти *історично усталені базові наукові знання*, націлена на комплексний розгляд теоретичних та виконавсько-педагогічних проблем естрадного співу. Сучасна *практика естрадного вокалу* потребує використання естрадними співаками теоретичних знань для забезпечення сучасного рівня професіоналізму. Запропоновано загальний огляд існуючих теорій голосоутворення. Проаналізовано найвагоміші із них, а саме: міоеластична, нейрохронаксічна, мукоондуляторна теорії фонації. Найбільш адекватним із точки зору сутності механізму фонації, на наш погляд, має бути *поєднання* сучасної трактовки міоеластичної теорії фонації, ефекту Бернуллі та експериментальних результатів, які засвідчили роль слизової оболонки у фонації (Дж. Пірелло, К. Салімбені, Е. Алаймо).

У другій частині «Співацький процес: порівняльний аналіз академічної, народної, естрадної технік співу» викладено досвід типологічного порівняння відповідно трьох типів звуковидобування при співі (академічного, народного, естрадного), що розрізняються за жанровими напрямками вокального виконавства. Виявлено подібності та відмінності в техніках голосоутворення, що базуються на певних акустико-фізіологічних законах.

Об'єктивним критерієм ефективності вокальної техніки є імпеданс. Вокальні техніки розрізняються за принципом створення та регуляції імпедансу, силою акустичного опору. Так, академічний спів відповідає техніці сильного імпедансу; а естрадний та народний слід віднести до розряду техніки слабкого імпедансу. Виявлено, що головною фізіологічною відмінністю академічної техніки співу є утворення у нижньому відділі глотки порожнини, яка збільшується при підвищенні теситури.

Отже, фізіологія голосоутворення співаків різних вокально-виконавських жанрів відрізняється імпедансом (функція акустичного опору ротоглоткової порожнини співака), який, у свою чергу, залежить від положення гортані при співі. Якщо у академічного виконавця на всьому діапазоні голосу гортань залишається в низькому положенні, то естрадна та народна техніки співу зумовлені нейтральним (мовним) положенням гортані. Слід зауважити, що незалежно від вокально-виконавського жанру професійне виконання потребує при співі стабільного положення гортані.

Вокальні техніки розрізняються рівнем високої співочої форманти (ВCF) — одним із об'єктивних показників академічного професійного голосу. Саме ступінь її інтенсивності в спектрі звуку визначає найважливіші естетичні та вокально-технічні якості голосу. Високі показники ВCF при академічному співі пов'язані з резонансом надгортанної порожнини, яка утворюється лише при цій техніці співу завдяки пониженню гортані та утворенню у вокальній практиці так званого «купола». При естрадній техніці співу гортань перебуває в мовному положенні (як при народній техніці співу), але з підвищенням теситури підводиться м'яке піднебіння з утворенням «купола» (як при академічній техніці співу). Оскільки при такому механізмі співу збільшується об'єм ротоглоточної порожнини, то є можливість використання єдинорегістрового механізму фонації, що дозволяє збільшити діапазон голосу до 1,5—2 октав (і більш) мішаного звучання. При цьому також помітно збільшується амплітуда вібрато голосу співака.

Принципи резонансної теорії мистецтва співу В. П. Морозова є універсальною теоретико-методологічною основою для розробки методики постановки голосу естрадного співака. Розроблено і апробовано в системі вищої школи України авторську методику навчання професійному естрадному співу, що базується на ряді загальнодидактичних принципів вокальної педагогіки і принципах резонансної теорії мистецтва співу (РТМС).

Універсальність методики виявляється в цілісній дії на процес співацького голосоутворення, що створює найліпші умови для активізації процесу саморегуляції голосоутворюючої системи, саморозвитку та вдосконаленні вокальної майстерності співака. Педагогічна і виконавська практика автора навчально-методичного посібника доводить, що виховання у естрадних співаків резонансної техніки співу приводить до якісних професійних результатів: єдинорегістрового повного діапазону (дві і більш октави) з плавним переходом від грудної частини діапазону до головної, тембрової насиченості голосу, тривалості дихання і володінню кантиленою, чіткій вимові і точності інтонації, що дозволяє вільно оперувати специфічними вокально-технічними прийомами естрадного виконання. Технічна свобода в співі зумовлює й уміння максимально яскраво виразити голосом художній образ вокального твору.

Важливо відзначити, що при естрадній техніці співу (як техніці слабкого імпедансу при мовному положенні гортані) не утворюється захисного механізму для голосових зв'язок. Тому особливо слід підкреслити значущість фоніатричного аспекту резонансної теорії для естрадної техніки співу, оскільки в даному разі резонатори виконують найважливішу захисну роль по відношенню до гортані та голосових зв'язок. Раціональна організація співаком резонансної системи не тільки підвищує ефективність голосоутворення, але і додає голосу витривалості та довговічності роботи на професійній сцені. Тому наше переконання полягає в тому, що кваліфікований педагог, використовуючи методику постановки голосу, що ґрунтується на основних принципах резонансного співу, зможе успішно виховувати високопрофесійних фахівців в галузі естрадно-джазового співу.

Оскільки естрадній техніці співу притаманний слабкий імпеданс, це зумовлює обов'язкове застосування у виконавстві звукопідсилювальної техніки. Мікрофон — один із основних елементів роботи естрадного співака на сучасній сцені. Естрадний виступ вимагає від співака величезної концентрації творчих зусиль для втілення художнього

образу за мінімальний час. Співак на естраді — це лідер-співбесідник, здатний примусити себе слухати, підпорядкувати собі глядачів під час виступу. Уміння впливати на зал, налагодити з аудиторією пряме спілкування — це ті специфічні вміння, якими має оволодіти сучасний естрадний співак, використовуючи при цьому мікрофон як засіб досягнення художньої мети.

Глобалізація в музиці і, перш за все, в музиці вокальної естради, знаменується розповсюдженням єдиного професійного стандарту вокального виконавства. Специфічною рисою процесу глобалізації в сфері музичного мистецтва естради став факт лідерства в міжкультурній взаємодії естрадної виконавської культури західного зразка. Відповіддю на виклик музичної глобалізації з боку української естради має стати пошук «золотої середини» між вимогами стандартизації світової вокальної естради та *індивідуальним пошуком нових форм і горизонтів вітчизняної творчості, які зберігають зв'язок з національною культурою та виконавськими традиціями*. Оскільки обидві гілки вокальної школи — виконавська і педагогічна — впливають на розвиток вокального мистецтва в цілому, основні завдання української естрадної вокальної школи слід сформулювати таким чином:

- виховати професійних естрадних вокальних виконавців, які будуть здатними протистояти натиску низькопробної поп-культури;
- підготувати високо кваліфікованих естрадних вокальних педагогів у всіх ланках професійної освіти України;
- підняти рівень вітчизняної естрадно-вокальної культури в цілях інтеграції в світову вокально-виконавську культуру естради.

Таким чином, щоб інтегрувати яскраве і самобутнє вокальне мистецтво України в світове мистецтво естради, ***вітчизняна естрадна вокально-педагогічна школа має спиратися на національну музику, історію та культуру українського народу.***

ПІСУМКОВІ ЗАВДАННЯ З КУРСУ:

1. Вокальне мистецтво естради в ХХІ ст.: глобальний і український культурний контексти.
2. Екстраполяція резонансної теорії мистецтва співу В. П. Морозова на вокальну педагогіку музичної естради.
3. Значення креативного (творчого) мислення естрадно-джазового співака у виконавській діяльності.
4. Особливості творчої роботи співака в мюзиклі.
5. Основні принципи вітчизняної естрадної вокальної педагогіки та їх наукове обґрунтування.
6. Методичні особливості підготовки естрадно-джазового співака до професійної виконавської роботи.
7. Значення ефекту Томатіса в сценічній творчості естрадного співака.
8. Гігієна голосу естрадного співака під час сценічних виступів.
9. Практичне значення мукоондуляторної теорії.
10. Значення сценічного комплексу естрадного та джазового співака.
11. Аналіз сучасних методик навчання естрадно-джазового співу.
18. Загальний огляд існуючих теорій голосоутворення.
19. Критерії вокально-педагогічної творчості естрадно-виконавця.
20. Запобігання захворюванням голосу у професійній співацькій діяльності.
21. Особливості студійної роботи естрадного співака.
22. Особливості звукоутворення співака при використанні мікрофона.
23. Специфіка концертного виконавства естрадного та джазового співака.
24. Вплив глобалізаційного процесу на вокально-виконавське мистецтво України.
25. Компоненти специфіки вокального виконавства в системі музичного мистецтва естради.

ІМЕННІ ПОКАЖЧИКИ

- А**лаймо Е. 20; 116
Алдошина І. 50; 61
Атлантов В. 27; 125
Бартоломью В. 34
Белл О. Г. 92; 93; 95
Бернуллі Й. 20; 21; 22; 23; 116
Бялик М. 91
Верьовка Г. 29
Висоцький В. 37
Гарсія М. 15
Гельмгольц Г. 34
Глінкіна А. 37
Гобен І. 17
Гяуров М. 64; 65
Дмитрієв Л. 20; 21; 26; 28;
30; 31; 32; 34; 46; 60
Дмитрієв Ю. 106
Долина Л. 109
Дрожжина Н. 4; 7; 8; 68
Ерісман Г. 90
Ефруссі М. 92
Ємельянов В. 66; 67; 86
Жинкін М. 18; 24
Забела-Врубель 32
Зикіна Л. 37
Карева Т. 62
Карузо Е. 27; 32; 78; 125
Кисельов А. 81
Кліпп О. 19; 65; 86
Кобзон Й. 37
Конников А. П. 90
Кох І. 110
Лаже П. 17
Лінклейтер К. 66; 86
Мадишева Т. 73
Максимов В. 21
Милашкіна Т. 39
Морозов В. 17; 18; 20; 21;
26; 34; 35; 39; 45; 64; 65;
68; 69; 75; 82; 83; 85; 86;
88; 112
Моран Ж. 77; 78
Монако М. 27; 125
Мулонге А. 17
Нісбетт 27; 92
Петелін Р. 92
Петелін Ю. 92
Пірелло Дж. 19; 20; 116
Покровський Б. 107
Портман Р. 17
Пугачова А. 37
Ржевкін С. 13; 34
Ріггс С. 64; 65; 82; 86; 107
Розін М. 108
Роленс Р. 17
Россіні Дж. 46
Рудаков Є. 18; 34; 60
Саблон Жан-Жак 90
Салімбені К. 20; 116
Сапелкін М. 37
Саундберг В. 17
Севашко О. 92
Соловйова Л. 53
Сорокін К. 17; 21; 34
Станіславський К. 27; 44; 108;
110
Стахевич О. 7; 42; 63
Сулерак А. 16
Таманьйо 27
Тетраціні Л. 32
Томатіс А. 79; 80; 81; 82
Уотсон Т. 93
Утьосов Л. 91
Фабр Ф. 17
Фант Г. 17; 21
Франсуа Ж. 91
Хрістіансен Л. 29; 47
Чаплін В. 17
Чернов А. 91
Шаляпін Ф. 27; 74
Шульженко К. 37; 109
Юссон Р. 16; 17; 18; 24; 25;
26; 27; 28; 30; 31; 34; 42;
48; 61; 67; 77; 78; 79; 80
Юшманов В. 26; 31; 32; 60;
111; 115

ПРЕДМЕТНІ ПОКАЖЧИКИ

Академічна техніка співу 11; 35; 52; 58; 59; 116;
акустико-фізіологічні закони (закономірності) 14; 25; 58;
артикуляційний апарат 42; 43; 56.

Вібрато 38; 39; 40; 41; 54; 55; 130;
висока співацька форманта (ВСФ) 33; 34; 35; 36; 38; 54; 58; 60; 117;
вокальне мистецтво естради 7; 8; 9; 40; 62; 63; 71; 106; 120;
вокальна педагогіка 7; 8; 9; 18; 62; 67; 69; 70; 84; 86; 117; 120;
вокальна техніка 25; 26; 35; 37; 38; 43; 60; 67; 78; 117;
вокальний слух 83; 84; 88.

Голосова щілина 20; 21;
голосові зв'язки (складки) 15; 18; 20; 21; 118;
голосоутворення 10; 15; 22; 23; 24; 26; 32; 33; 43; 58; 59; 88; 120;
гортань 30; 32; 35; 43; 44; 52; 58; 59; 60; 87; 116; 117.

Дикція 44; 45; 46; 47;
динамічний мікрофон 98—103;
діаграма спрямованості мікрофона 95—98.

Електретний мікрофон 100;
естрадна техніка співу 11; 26; 35; 42; 52; 58; 59; 60; 75; 77; 78; 117;
118; 130;
ефект Бернуллі 20; 22; 23;
ефект Томатіса 79; 80; 81; 82; 120.

Імпеданс 28; 30; 31; 42; 52; 58; 116.

Ларингоскоп 15; 22; 24.

Методології естрадного співу 10; 13; 14; 67;
мікрофон 89—106; 120;
міоеластична теорія голосоутворення 15; 16; 23; 24; 116;
мукоондуляторна теорія голосоутворення 15; 19; 24; 120.

Надгортанна порожнина 34; 38; 58;
народна техніка співу 11; 29; 30; 35; 52; 58; 59;

нейрохронаксична теорія голосоутворення 15; 16; 17; 23; 24; 116;
низька співацька форманта (НСФ) 33; 34.

Польотність голосу 33; 37.

Радіомікрофон 100;
реверберація 49;
резонансна теорія мистецтва співу 10; 68; 82; 86; 87; 88; 117; 120;
резонатор Гельмгольца 34;
резонатори 36; 69; 75; 76; 85; 86;
ротоглоткова порожнина 31; 32.

Слизова оболонка 19; 20; 21;
співацьке голосоутворення 33;
співацьке дихання 87; 110—115.

Тембр 33; 42; 54;
Точка «Морана» 77; 78.

Фізіологія співу 22;
фонація 15; 17; 21; 23; 24; 25; 26; 43; 116; 117.

ІМЕННІ ПОКАЖЧИКИ СПЕКТРІВ ГОЛОСІВ СПІВАКІВ (за В. П. Морозовим)

Архипова І. — 124;
Атлантов В. — 125;
Великанова Г. — 128;
Висоцький В. — 127;
Глінкіна А. — 129;
Гмиря Б. — 126;
Джилі Б. — 126;
Зикіна Л. — 129;
Кабальє М. — 124;

Карузо М. — 125;
Кобзон Й. — 127;
Леонт'єв В. — 128;
Монако М. — 125;
Пугачьова А. — 128;
Сапелкін М. — 129;
Утьосов Л. — 126;
Шульженко К. — 126;

ДОДАТОК А

Інтегральні спектри голосів із академічною, народною та естрадною техніками співу (із монографії
В. П. Морозова «Искусство резонансного пения.
Основы резонансной теории и техники»)

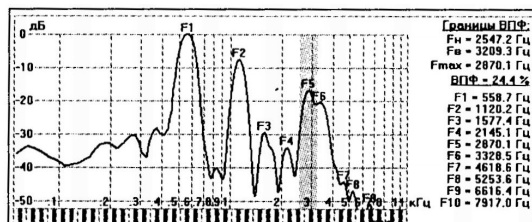


Рис. А.1. І. Архипова, «Не пой, красавица», голосна А у фразі «Не пой, красАвица, при мне», у слові «красА-вица», нота до^{#2}.

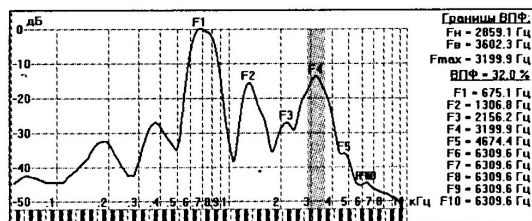


Рис. А.2. О. Образцова, «Царська наречена», сцена та арія Любаші, голосна А у фразі «Ах, это кто...», у слові «Ах», нота мі².

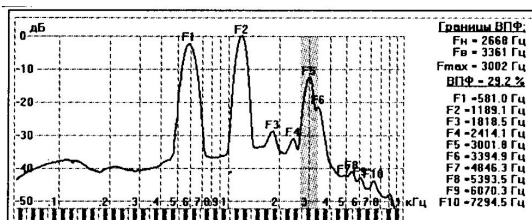


Рис. А.3. М. Кабальє, «Норма», фермата в кінці арії Норми, голосна А, нота ге² (кінець фермати).

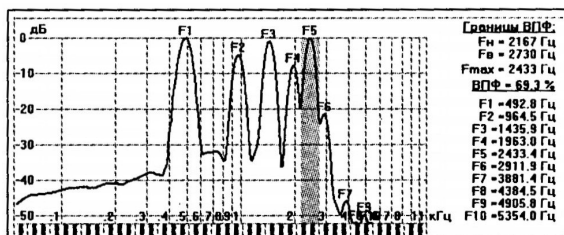


Рис. А.4. Е. Карузо, фермата в кінці арії Еліазара, голосна А, нота si¹.

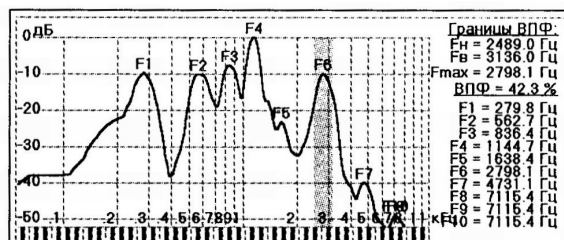


Рис. А.5. В. Атлантов, арія Германа, голосна А у фразі «Кто счастлив здесь, друзья», у слові «друзья», нота do#².

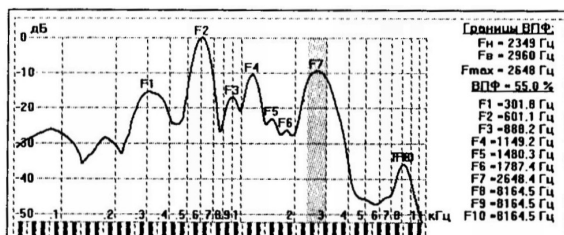


Рис. А.6. М. дель Монако, фермата на початку пролога опери «Паяци», голосна О в початковій фразі «SignOre! Signori!», у першому слові «SignOre», нота re¹.

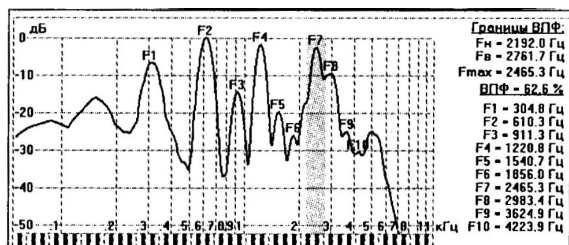


Рис. А.7. Б. Джильї, соло тенора з «Реквієма» Дж. Верді, заключна нота *mib¹*.

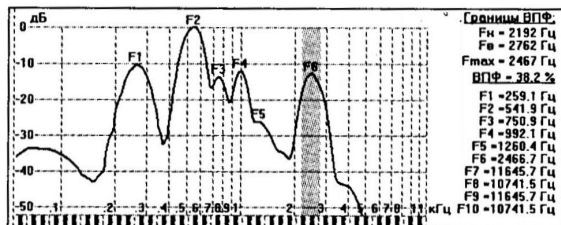


Рис. А.8. Б. Гмиря, арія Руслана, голосна А у фразі «...чей борзый конь тебя топтал в последний час...» у слові «чАс», нота *do¹*.

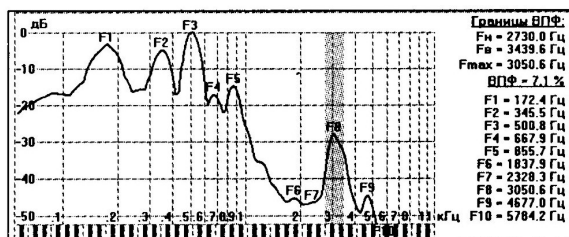


Рис. А.9. Л. Утьосов, «Два друга», голосна О у фразі «Служили два друга в нашем полку, пОй песню, пой...», у першому слові «пОй», нота *mi*.

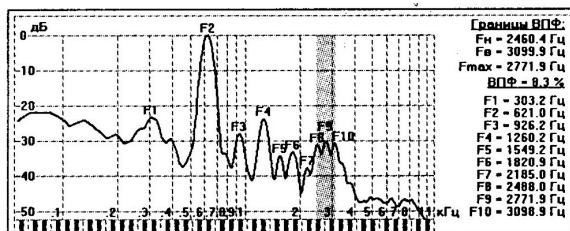


Рис. А.10. Й. Кобзон, «Пой, Андрюша», голосна О у фразі «Пой, Андрюша, так, что среди ночи...», у слові «пОй», нота мі¹.

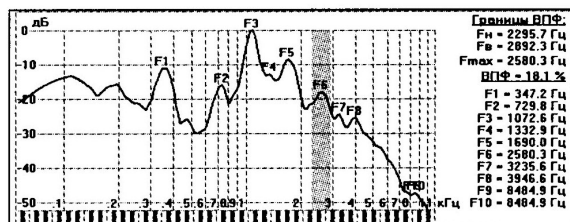


Рис. А.11. В. Висоцький, «Охота на волков», голосна А у фразі «Идёт охота на волков, идёт охотаА!», у слові «охо-тА», нота fa¹. Рядок заключного приспіву пісні, що виконана з максимальною напруженістю, характерною для манери співу В. Висоцького.

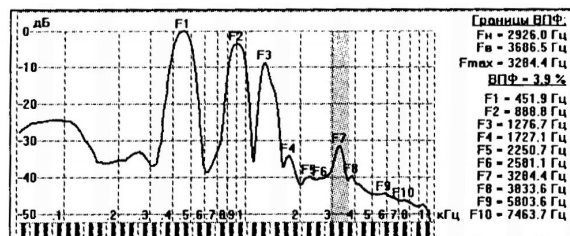


Рис. А.12. К. Шульженко, «Сибирский вечер», голосна О у фразі «...в тайга у Байкала гармошка поёт о степной стОроне», у слові «стОроне», нота la¹.

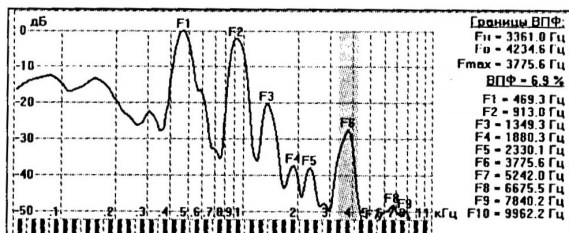


Рис. А.13. Г. Великанова, «Не знала я», голосна О у фразі «...когда с другОй ушёл он на вечерку», у слові «другОй», нота sib¹.

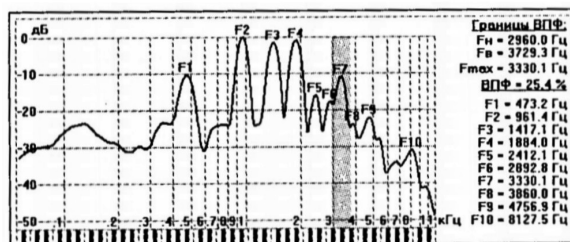


Рис. А.14. А. Пугачова, «Арлекино», голосна А у фразі «Ах, Арлекино, Арлекино! Нужно быть смешным для всех!», у слові «Ах», нота sib¹.

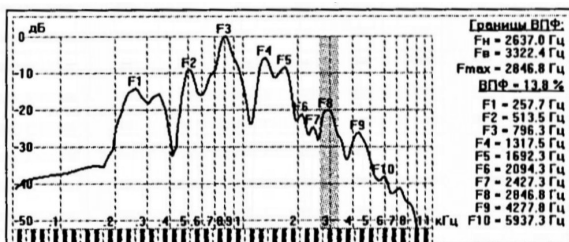


Рис. А.15. В. Леонтьев, «Полубите пианиста», голосна А у фразі «...пой, пианист! плаЧ, пианист! ты взял приз!», у слові «плаЧ», do¹.

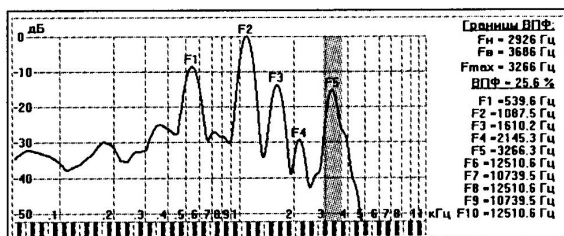


Рис. А.16. Л. Зикіна, «Растёт в Волгограде берёзка...», голосна О у слові «растёт», нота do^2 . ВСФ відповідає нормам академічного співу.

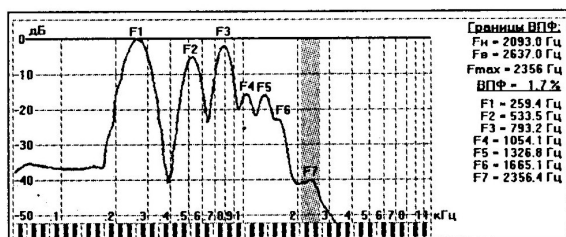


Рис. А.17. Виконавиця народних пісень А.Глінкіна. Голосна А в першій фразі народної пісні, нота do^1 . Слабко виражена ВСФ.

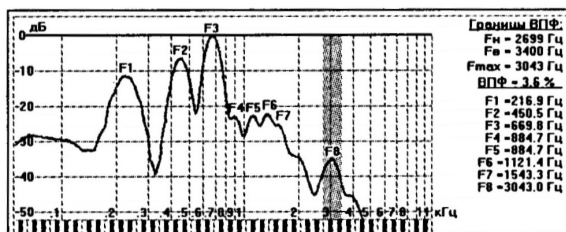


Рис. А.18. Виконавець народних пісень М. Сапелкін. Голосна А у слові «тёмной», нота la . Слабко виражена ВСФ та її підвищене частотне розташування (3043 Гц).

ДОДАТОК Б

Сонограми співацьких голосів

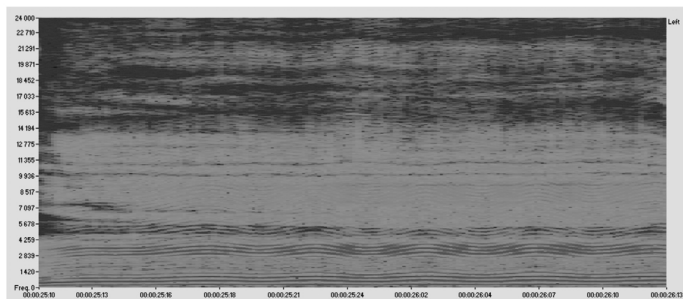


Рис. Б.1. Вібрато (народна техніка співу).

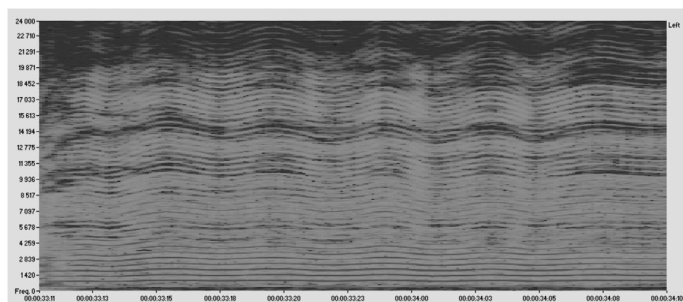


Рис. Б.2. Вібрато (естрадна техніка співу).

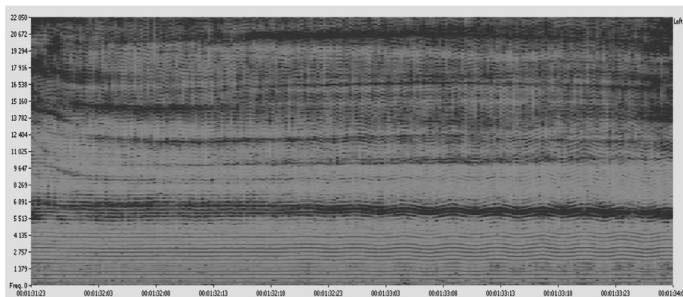


Рис. Б.3. Вокальний засіб «розкачування» прямого звука на довгих нотах (естрадна техніка співу).

СПИСОК ОСНОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анастасьев А. Эстрадное искусство и его специфика / А. Анастасьев // Русская советская эстрада, 1917—1929: Очерки истории / [М-во культуры СССР, Ин-т истории искусств; отв. ред. Е. Д. Уварова]. — М., 1976. — С. 6—28.
2. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей: [дослідницька праця] / В. Г. Антонюк. — К.: Укр. ідея, 1999. — 24 с.
3. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник / В. Г. Антонюк. — К.: ВІПОЛ, 2007. — 174 с.
4. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія / Валентина Геніївна Антонюк. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Укр. ідея, 2001. — 144 с.
5. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Д. Аспелунд; [под ред. М. Л. Львова]. — М.; Л.: Музгиз, 1956. — 192 с.
6. Богданов И. А. Пластичность актёра эстрады и основные способы её формирования в высшей школе: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. А. Богданов. — Л., 1987. — 22 с.
7. Виткаускене А. Пластическое воспитание актёра-вокалиста на современном этапе развития музыкального театра: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / А. Виткаускене. — М.: ГИТИС, 1986. — 24 с.
8. Далецкий О. В. О вокальной культуре эстрадного исполнителя / О. В. Далецкий // Молодёж. эстрада. — 1990. — № 5. — С. 99—105.
9. Дмитриев Л. Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала» / Л. Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики: [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 61—90.
10. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1996. — 368 с.: ил., ноты.
11. Дмитриев Ю. А. Искусство советской эстрады / Ю. А. Дмитриев. — М.: Молодая гвардия, 1962. — 127 с.: ил.
12. Дмитриев Ю. А. Советская эстрада. Краткий очерк истории / Ю. А. Дмитриев. — М.: Знание, 1968. — 77 с.
13. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюблённого: [сб. ст.] / Ю. А. Дмитриев. — М.: Искусство, 1971. — 207 с.: 17 л. ил.

14. Дрожжина Н. В. Актуальные задачи подготовки эстрадного певца на современном этапе развития музыкального искусства эстрады / Н. В. Дрожжина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Х., 2004. — Вип. 13. — С. 149—160.

15. Дрожжина Н. В. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения / Н. В. Дрожжина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В.Я. / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2009. — Вип. 3. — С. 50—59.

16. Дрожжина Н. В. К вопросу методологии эстрадно-вокальной педагогики / Н. В. Дрожжина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2009. — Вип. 1. — С. 28—37.

17. Дрожжина Н. В. Клавдия Шульженко — легенда Харкова (к методике анализа феномена личности) / Н. В. Дрожжина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць // Постать митця у художньому просторі міста // Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х.: Видавництво НТМТ. — Х., 2009. — Вип. 24. — С. 71—79.

18. Дрожжина Н. В. К проблеме сочетания эстрадного вокала с хореографией и пластикой / Н. В. Дрожжина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2003. — Вип. 11. — С. 107—114.

19. Дрожжина Н. В. Мадонна — идол массовой культуры (к методике анализа исполнительского имиджа) / Н. В. Дрожжина // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2008. — Вип. 4; 5; 6. — С. 21—25.

20. Дрожжина Н. В. Модели философско-эстетического осмысления массовой культуры и музыкального искусства эстрады: критика и апология / Н. В. Дрожжина // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2007. — Вип. 4/6. — С. 30—34.

21. Дрожжина Н. В. Музыкальное искусство эстрады как социокультурный феномен. // Вісник Харківської державної академії

дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. — Харків: ХДАДМ, 2008. — Вип. 15 — С. 41–49.

22. Дрожжина Н. В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради / Н. В. Дрожжина // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: Музична педагогіка і мистецтвознавство: зб. ст. — Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, 2007. — Вип. 1. — С. 118–129.

23. Дрожжина Н. В. Феномен личности на эстраде: к методике анализа исполнительского имиджа (на примере творчества Эдит Пиаф) / Н. В. Дрожжина // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2008. — Вип. 1/3. — С. 15–20.

24. Дрожжина Н. В. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді / Н. В. Дрожжина // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2005. — Вип. 15. — С. 77–86.

25. Емельянов В. В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: метод. рекомендации для учителей музыки / В. В. Емельянов; отв. ред. Л. П. Маслова; Новосиб. обл. ин-т усоверш. учителей. — Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1991. — 41 с.: ил., ноты.

26. Жинкин Н. И. Механизмы речи / Н. И. Жинкин. — М., 1958. — 370 с.: ил.

27. Киселёв Л. Н. О целенаправленном воздействии на тембр голоса певцов путём изменения частотных характеристик тракта обратной акустической связи / Л. Н. Киселёв // Вестн. оториноларингологии. — 1976. — № 3. — С. 81–86.

28. Клипп О. Я. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов [Электронный ресурс]: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. — М.: РГБ, 2003. — 120 с. — (И фондов Российской государственной библиотеки). — Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/03/0848/030848026/pdf>.

29. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики: [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л.: Искусство, 1987. — 190 с.

30. Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М.: Синкопа, 2001. — 191 с.

31. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: попул. ист. очерк: пер. с англ. / Джеймс Линкольн Коллиер; предисл. и общ. ред. А. Медведева. — М.: Радуга, 1984. — 389 с.: ил.

32. Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки / Е. Кузнецов; [предисл. Н. П. Смирнова-Сокольского]. — М.: Искусство, 1958. — 367 с.

33. Кузуб Т. И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре / Т. И. Кузуб // Изв. Урал. гос. ун-та. — 2006. — № 47. — С. 77–84.

34. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики): дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.02 / Мадишева Таїса Петрівна; Київ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. — К., 1994. — 143 с.

35. Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика: навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України / Т. П. Мадишева. — Х.: Штрих, 2002. — 160 с.

36. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. — Л.: Наука, 1977. — 232 с.

37. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. — М.; Л.: Музыка, 1965. — 86 с.

38. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — 496 с.: ил.

39. Морозов В. П. Об экспериментально-практических исследованиях голоса певца и их значении для вокальной педагогики / В. П. Морозов // Вопросы вокальной педагогики: сб. ст. / под ред. Л. Б. Дмитриева. — Л.: Музыка, 1982. — Вып. 6. — С. 141–180.

40. Морозов В. П. Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы объективных критериев / В. П. Морозов // Вопросы вокальной педагогики: сб. ст. / [сост. А. Яковлева]. — М.: Музыка, 1984. — Вып. 7. — С. 173–213.

41. Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. — Л.: Наука, 1967. — 204 с. — (Научно-популярная серия «Академия наук СССР»).

42. Назаренко Н. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения / Н. Назаренко. — М.: Музгиз, 1963. — 512 с.

43. Нестьев И. В. Звезды русской эстрады (Панина, Вяльцева, Плевацкая). Очерки о русских эстрадных певицах начала XX века / И. В. Нестьев. — М.: Сов. композитор, 1970. — 176 с.

44. Нисбетт А. Применение микрофонов / А. Нисбетт. — М.: Искусство, 1981. — 173 с.

45. Певцы советской эстрады: [сб. ст. / сост. М. В. Успенская]. — М.: Искусство, 1991. — Вып. 3. — 304 с.

46. Розин М. Я. Пластическое мастерство актёра / М. Я. Розин; М-во культуры УССР. — К., 1983. — 28 с.

47. Рудаков Е. А. Новая теория физиологии и акустики певческого голоса (Е. Н. Малютин, Р. Юссон) / Е. А. Рудаков // Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: хрестоматия / [под ред. Назаренко И. К.]. — Изд. 3-е, доп. — М.: Музыка, 1968. — С. 320—330.

48. Рудаков Е. А. Рауль Юссон и его исследования / Рудаков Е. А. // Певческий голос: исследования основных физиологических и акустических явлений певческого голоса: [пер. с фр.] / Юссон Р. — М.: Музыка, 1974. — С. 3—38.

49. Рыбакова Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России: автореф. дис. на соискание учен. степ. д-ра культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Рыбакова Элеонора Львовна; С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусства. — СПб., 2007. — 43 с.

50. Скороходов Г. А. Звезды советской эстрады. Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни / Г. А. Скороходов. — М.: Сов. композитор, 1986. — 184 с.

51. Стахевич О. Г. Основы вокальной педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу: курс лекцій: навч. посіб. [для студ. дир.-хор. ф-ту муз. та пед. вузів] / О. Г. Стахевич; Харк. держ. акад. культури, Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. — Х.; Суми, 2002. — 92 с.

52. Стахевич А. Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения / А. Г. Стахевич. — Сумы, 1991. — 49 с.

53. Чарели Э. Воспитание навыков правильного дыхания вокалистов во время сценического движения и танца: науч.-метод. зап. / Э. Чарели, Б. Шишков; Урал. консерватория им. М. П. Мусоргского. — Свердловск, 1972. — Вып. 7. — С. 350—360.

54. Эфрусси М. Микрофоны и их применение / М. Эфрусси. — М.: Энергия, 1974. — 88 с.

55. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса: [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М.: Музыка, 1974. — 262 с.

56. Ярославцева Л. К. О способах регуляции певческого выхода / Л. К. Ярославцева // Вопросы вокальной педагогики: [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 176—200.

СПИСОК ДОДАТКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ПОГЛИБЛЕННОГО ВИВЧЕННЯ КУРСУ

57. Александрова Н. Роль ритмики в воспитании оперного певца / Н. Александрова // Музыкальное исполнительство: сб. ст. — М., 1976. — Вып. 9. — С. 140—150.

58. Алдошина И. Основы психоакустики. Ч. 15. Слуховое восприятие пространственных систем. Ч. 2 / Ирина Алдошина // Звукорежиссер. — 2001. — № 9. — С. 48—52.

59. Антарова К. Е. Беседы К. С. Станиславского / Всерос. театр. о-во ; записаны К. Е. Антаровой. — М.: Искусство, 1952. — 164 с.

60. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. I. [Старая итальянская и французская школа] / В. А. Багадуров. — М.: Музык. сектор, 1929. — 247 с.

61. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. II. [Немецкая школа, новая итальянская школа, новая французская школа, послесловие] / В. А. Багадуров. — М.: Гос. музык. изд-во, 1932. — 320 с.

62. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. III / В. А. Багадуров. — М.: Гос. музык. изд-во, 1937. — 255 с. — (Труды научно-исследовательского музыкального института при Московской государственной консерватории; вып. 1).

63. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики / В. А. Багадуров. — Изд. 2-е. — М.: Гос. музык. изд-во, 1956. — 268 с.

64. Василина И. Клавдия Шульженко И. Василина. — М.: Искусство, 1979. — 176 с.: ил.

65. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підруч. для вищ. муз. навч. закл. / Б. П. Гнидь. — К.: НМАУ, 1997. — 320 с.

66. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. — Изд. 3-е. — Ростов н/Д: Феникс, 2007. — 155 с.: ил., ноты. — (Серия «Любимые мелодии»).

67. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Мистецтвознав.» / Гребенюк Наталія Євгенівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — 39 с.

68. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія / Н. Є. Гребенюк. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. — 269 с.

69. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. — М.: Классика XXI, 2006. — 156 с. — (Мастер-класс).

70. Клитин С. С. Эстрадные заведения: Пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства / С. С. Клитин. — М.: ГИТИС, 2002. — 352 с.

71. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. — М.: Искусство, 1980. — 272 с.

72. Кох И. Основы сценического движения / И. Кох. — Л.: Искусство, 1970. — 566 с.

73. Кочнева И. С. Вокальный словарь: (Науч.-попул. слов. терминов по вокальному искусству) / Кочнева И., Яковлева А. — Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1986. — 70 с.

74. Левидов И. И. Рот как резонатор певческого голоса в связи с вопросом об оперативном вмешательстве на тонзиллах у певцов / И. И. Левидов // Сб. науч. тр. ГИДУВ. — Л., 1935. — С. 217—227.

75. Линклэйтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклэйтер; [пер. с англ. Л. В. Соловьевой]. — М.: ГИТИС, 1993. — 176 с.: ил.

76. Львов М. Из истории вокального искусства / М. Львов. — М.: Музыка, 1964. — 228 с.

77. Максимов И. Фониатрия / И. Максимов. — М., 1987. — 168 с.

78. Музична естрада: словник / [уклад. В. М. Откидач]. — Х.: Харк. обл. центр нар. творчості, 2004. — 444 с.

79. Немировский А. Б. Пластическая выразительность актёра: [учеб. пособие для театр. вузов] / А. Б. Немировский. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Искусство, 1987. — 191 с.: 15 л. ил.

80. Нисбетт А. Звуковая студия. Техника и методы использования / А. Нисбетт. — М.: Связь, 1979. — 464 с.

81. Петелин Р. Ю. Музыкальный компьютер. Секреты мастерства / Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб.: БХВ-Петербург: АРЛИТ, 2003. — 688 с.: ил.

82. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре / Борис Покровский. — М.: ВТО, 1973. — 308 с.

83. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа / Л. В. Прохорова // Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III—IV рівнів акредитації. Видання друге. — Вінниця: Нова книга, 2006. — 384 с.

84. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л. Д. Работнов. — М.: Музгиз, 1932.

85. Ржевкин С. Н. Слух и речь в свете современных физических исследований / С. Н. Ржевкин. — М.; Л., 1936. — 311 с.

86. Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс; [сост. Guntar College]. — М.: Guntar College, 2000. — 104 с.: ил.

87. Розин М. Я. Ритмика (музыкально-ритмическое воспитание): учебно-метод. пособие / М. Я. Розин; Харьк. гос. акад. культуры. — Х.: ХГАК, 2004. — 76 с.

88. Ройзен Г. М. О голосообразовании в пении и речи / Г. М. Ройзен // Вопросы вокальной педагогики: сб. науч. тр. / под ред. В. Л. Чаплина. — М.: Музыка, 1969. — Вып. 4. — С. 85—99.

89. Рудаков Е. А. Новая теория образования верхней певческой форманты / Рудаков Е. А. // Применение акустических методов исследования в музыкознании: сб. ст. — М., 1964. — С. 18—37.

90. Руднева Л. Русское народное хоровое исполнительство / Л. Руднева // О музыкальном исполнительстве: сб. ст. / под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. — М., 1954. — С. 186—225.

91. Севашко А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм: профессиональное руководство / А. В. Севашко. — М.: Альтекс-А, 2004. — 432 с.

92. Сорокин В. Н. Теория речеобразования / В. Н. Сорокин. — М.: Радио и связь, 1985. — 312 с.

93. Станиславский К. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станиславский. — М.: Искусство, 1985. — 424 с.

94. Утёсов Л. Спасибо, сердце! / Леонид Утёсов. — М.: Вагриус, 1976. — 363 с.

95. Фант Г. Акустическая теория речеобразования / Г. Фант; [пер. с англ. Л. А. Варшавского и В. И. Медведева]; под ред. В. Григорьева. — М.: Наука, 1964. — 284 с.

96. Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики: [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 9—38.

97. Чернов А. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе / А. Чернов, М. Бялик. — М.: Искусство, 1971. — 156 с.

98. Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М.: Молодая гвардия, 1985. — 222 с.

99. Эрисман Г. Французская песня / Ги Эрисман; [пер. с фр. А. Гальперина и Т. Сикорской]. — М.: Сов.

100. Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. — Изд. 3-е. — СПб.: Изд-во ДЕАН, 2007. — 128 с.

101. Юшманов В. И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории (на материале исследования работы профессоров Ленинградской консерватории Е. Г. Ольховского, И. И. Плешакова и В. М. Луканина): автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Юшманов Виктор Иванович. — Л., 1986. — 24 с.

102. Яковлева А. С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А. С. Яковлева. — М.: ИнформБюро, 2007. — 480 с.: ил.

103. Nisbett A. The Sound Studio 5th Edition / Alek Nisbett. — Oxford: Focal press, 1993. — 380 p.

104. Sadolin C. Complete Vocal Technique / Cathrine Sadolin. — Copenhagen: Aabenraa Bogtry Kkeri, 2000. — 255 p.

ДОВІДКА ПРО АВТОРА

Дрожжина Наталя Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради та джазу» Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, член Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Освіта: 1990 року закінчила як співачка (диплом із відзнакою) музичне училище ім. М. А. Баланчівадзе (м. Кутаїсі, Грузія); 1995 року — Харківський державний інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського за фахом «Сольний спів» із кваліфікацією оперна та концертно-камерна співачка, викладач.

Виконавська творчість: свій професійний шлях естрадної співачки розпочала ще навчаючись у музичному училищі в Грузії (з 1987 р.). З 1990 року активно гастролювала в багатьох європейських країнах: Франції, Швейцарії, Болгарії, Македонії, Сербії, Чорногорії, Румунії, Угорщині та ін. у складі професійних естрадних ансамблів. По закінченні інституту мистецтв дістала запрошення від франко-швейцарської артистичної агенції, з якою плідно співпрацювала декілька років як солістка Паризького та Лозаннського мюзик-холів.

Педагогічна робота: професійну викладацьку діяльність почала 2001 року на кафедрі естрадного співу Харківської державної академії культури. З 2002 року викладає естрадно-джазовий спів на кафедрі «Музичне мистецтво естради та джазу» ХДУМ ім. І. П. Котляревського (з 2006 року — на посаді доцента). За цей час виховала велику кількість лауреатів та дипломантів національних та міжнародних конкурсів естрадних співаків. Двоє із них удостоєні званнями заслужених артистів України.

Науково-методичні праці: досягнення Н. В. Дрожжиної у музичній педагогіці значною мірою зумовлені її здобутками як науковця — опубліковано 12 статей, присвячених дослідженню проблем естрадного вокального виконавства. Кан-

дидатська дисертація Н. В. Дрожиної за темою «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» (2008 р.) є вагомим науковим внеском у розвиток вокально-естрадного мистецтва України.

Як досвідчений педагог-практик, що використовує науково обгрунтовану методику формування виконавської майстерності естрадних співаків на практиці, розробила і впровадила в навчально-виховний процес вищих музичних закладів культури і мистецтв України за спеціалізацією «Музичне мистецтво естради» авторські програми з курсу фахових дисциплін: «Естрадно-джазовий спів» (схвалено до використання методичним кабінетом Міністерства культури і туризму України, 2006 р.), «Спів із естрадним ансамблем», «Методика викладання спеціальних дисциплін та історії музичного виконавства» (рекомендовано до друку Вченою радою ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009 р.).

Навчальне видання

ДРОЖЖИНА
Наталя Володимирівна

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ
ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО СПІВУ**

Навчально-методичний посібник

Літературний редактор: *В. Бойко*
Технічний редактор: *Є. Онишко*
Дизайн обкладинки: *В. Осипов, В. Носань*

Підписано до друку 18.05.10. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Гарнітура KudrashovС. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 8,88. Наклад 300 прим. Зам. № 10-27.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 1002 від 31.07.2002 р.

Видання і друк ТОВ «Майдан»
61002, Харків, вул. Чернишевська, 59.
тел.: (057) 700-37-30