

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет
імені А. С. Макаренка
Навчально – науковий інститут культури і мистецтв

Фоломєєва Н. А.

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК
ОСНОВИ СПІВУ

для здобувачів вищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво

Суми – 2023

УДК 78.071.2.091:005.336.5]:78.011.26(075.8.057.875)

Ф75

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
(протокол № 11 від 29 травня 2023 року)*

Розробник:

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування Фоломєєва Наталія Аркадіївна

Рецензенти:

Горбенко С.С. – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу та диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Київського державного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, Заслужений працівник культури України

Гречаник Н.І. – доктор педагогічних наук, професор кафедри педагогіки Національного університету біоресурсів і природокористування

Фоломєєва Н.А. Основи співу: *навчально-методичний посібник*. Суми, 2023. 222 с.

Навчально-методичний посібник призначений для здобувачів вищої спеціальності 026 Сценічне мистецтво всіх форм здобуття освіти.

© Фоломєєва Н.А., 2023

© ФОП Цьома С.П., 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ОПАНУВАННЯ ОСНОВ СПІВУ ЗДОБУВАЧАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026 СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	7
1.1. Спів у системі професійної підготовки актора.....	7
1.2. Охорона та гігієна голосу актора.	20
1.3. Дихання у співацькій діяльності актора.	32
1.4. Акустика голосу актора.	48
1.5. Вокально-слуховий контроль та відчуття актора у співі.	59
1.6. Вокальна орфоєпія актора. Недоліки голосоведення та мовлення.	69
1.7. Кантілена у вокальній підготовці актора. Технічні прийоми класичного звукоутворення.	82
1.8. Техніки звуковидобування.	96
1.9. Legit-звуковидобування.	112
1.10. Вокальне фразування.	123
1.11. Вокальна манера у виконавській діяльності актора.	134
1.12. Методики вокальної підготовки (Estil voice training, alexander-tehnik, lessac)	145
1.13. Методичні засади співацької підготовки актора.	156
1.14. Практичні засади голосоутворення та методична проблема вокальних вправ.	167
РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНОГО СПІВУ.....	162
2.1. Поняття естрадного мистецтва.	177
2.2. Періодизації естрадного мистецтва.	189
2.3. Поняття естрадного вокального мистецтва.	201
2.4. Зародження прото-естрадного вокального мистецтва у Стародавньому Єгипті.	216
2.5. Прото-естрадне вокальне мистецтво Стародавньої Греції.	228

2.6. Прото-естрадне вокальне мистецтво Стародавнього Риму.	239
2.7. Зародження естрадного вокального мистецтва у Середньовіччі.	251
2.8. Мьюзик-холи як організаційна форма естрадного мистецтва.	266
2.9. Кафе-шантан як перша організаційна форма естрадного мистецтва у Франції.	278
2.10. Кабаре і вар'єте.	289
2.11. Водевіль як форма естрадного мистецтва.	297
2.12. Мьюзікл.	
2.13. Рок-опера.	
РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА ІНФОРМАЦІЇ	313
ДОДАТКИ	333

ВСТУП

Естрадне вокальне виконавство в усьому спектру різноманітності користується значною популярністю серед глядачів, і зацікавленість ним лише зростає, перевершуючи інші сфери музичного мистецтва. Разом з тим зростає зацікавленість стейкхолдерів у вокальній підготовці здобувачів вищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво. Сучасні умови сценічно-виконавської діяльності обумовлюють постійне зростання вимог до фахівців сфери сценічного мистецтва. Сценічно-мистецький простір сьогодення потребує від актора не лише точного інтонування, великого діапазону, але і володіння техніками звуковидобування та вокально-виконавськими прийомами, а також усвідомлення особливостей становлення та розвитку естрадного вокального мистецтва для майстерної виконавської інтерпретації творів різних періодів. Особливого значення набуває опанування усіх складових співу у взаємозв'язку з індивідуальними особливостями голосу, творчим підходом у виконавській інтерпретації естрадних пісень та унікальним сценічним образом майбутнього актора.

Розвиток актора як сучасного фахівця сфери сценічного мистецтва є систематичним цілісним синтетичним процесом, вагомою складовою якого є вокальна підготовка. На початковому етапі цієї підготовки у майбутнього актора відбувається напрацювання автоматизму у використанні вокального дихання, звукоутворення, вироблення точності інтонування, артикулювання, використання технічних засобів тощо. Виключно на основі опанування на початковому етапі фундаментальних засад, основ естрадного вокального виконавства можливим є перехід до формування індивідуального сценічного образу виконавця, який у поєднанні зі сценічним рухом, артистизмом та практичним напрацюванням досвіду сценічно-виконавської діяльності забезпечує формування виконавської майстерності як найвищого етапу вокальної підготовки актора. Безпосередньо на оволодіння цими складовими у підготовці актора спрямована обов'язкова навчальна дисципліна «Основи

співу», яка вивчається здобувачами вищої освіти першого (бакалаврського) рівня за освітньо-професійною програмою «Сценічне мистецтво»

Навчально-методичний посібник призначений для здобувачів вищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво, професійна підготовка яких пов'язана з естрадним вокальним виконавством.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ОПАНУВАННЯ ОСНОВ
СПІВУ ЗДОБУВАЧАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

1.1. Спів у системі професійної підготовки актора

1. Естрадний спів.
2. Дихальний і голосотвірний апарат.
3. Вокальний діапазон.

1. Естрадний спів.

Оволодіння власним голосом – важлива складова підготовки фахівців у різних галузях, однак цілком очевидно, що ця складова у процесі підготовки фахівців зі спеціальності 026 Сценічне мистецтво є однією з найважливіших. Особливого значення набуває майстерність володіння голосом у взаємозв'язку з іншою діяльністю, наприклад, зі сценічним рухом, танцем у діяльності акторів. Саме унікальність голосу та майстерність оволодіння його можливостями значною мірою обумовлює конкурентоспроможність фахівців мистецького спрямування на сучасному ринку праці.

Доцільно зауважити, що протягом XVIII–XX століть компоненти вокального виховання професійного актора посідали важливе місце у вітчизняній театральній педагогіці, навчальні дисципліни вокального та загально-музичного спрямування нерідко входили до переліку обов'язкових дисциплін багатьох профільних закладів освіти. У сучасному культурно-мистецькому просторі попитом користуються як драматичні, так і музичні спектаклі, що вимагають від артиста наявності професійних компетенцій не тільки в галузі акторської майстерності та драматургії художнього образу, а й вокального виконавства. Це актуалізує аспект місця вокального виконавства у сучасному професійному середовищі сценічного мистецтва та особливостей розвитку вокальної компетенції здобувачів вищої освіти спеціальності 026 Сценічне мистецтво у процесі їх професійної підготовки.

Зазначимо, що для розвитку вокальної компетентності існують різні методичні напрацювання (К. Лінклейтер, К. Садолін, Б. Меннінг), основною метою яких є створення умов, що забезпечують музичний розвиток здобувачів освіти, реалізацію їх можливостей, виховання емоційно-чуттєвої сфери, єдність вокальної техніки та художнього процесу. Однак у процесі розвитку вокальної компетентності актора, на наш погляд, найбільш доцільною є методика вокального виховання, розроблена американським педагогом, актором і співаком Сетом Ріггсом, оскільки вона зосереджена на співі у мовній позиції, звичній для актора.

Професійна підготовка фахівця, який використовує власний голос у професійній діяльності, має бути поступовим послідовним індивідуально-обумовленим процесом, який, однак, зазвичай, містить визначені етапи: визначення діапазону, напрацювання вокального дихання, співацької постави, звукоутворення, точності інтонування, артикулювання, формування індивідуальної виконавської манери, сценічного образу. Однак для сучасних виконавців (як для акторів, так і для співаків) така підготовка набуває своїх особливостей під впливом розвиненості естрадного вокального мистецтва.

Слово «естрада» (від латинського *strata*) означає – настил, поміст, височина, майданчик. Найточніше визначення естради як мистецтва, що поєднує різні жанри, наводиться у словнику Д.М. Ушакова: «Естрада – це мистецтво малих форм, галузь видовищно-музичних вистав на відкритій сцені. Її специфіка полягає в легкій пристосованості до різних умов публічної демонстрації та короткочасності дії, в художньо-виразних засобах, мистецтво, що сприяє яскравому виявленню творчої індивідуальності виконавця, в злободенності, гострій суспільно-політичній актуальності тем, які зачіпаються, у переважанні елементів гумору, сатири, публіцистики.

Естрадне мистецтво своїм корінням сягає далекого минулого, простежуючись у мистецтві Стародавнього Єгипту і Стародавньої Греції. Хоча естрада тісно взаємодіє з іншими мистецтвами, такими як музика, драматичний театр, хореографія, література, кіно, цирк, пантоміма, вона є

самостійним і специфічним видом мистецтва. Основою естрадного мистецтва є номер.

Номер – маленька вистава, одного або кількох артистів, зі своєю зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою. Специфікою номера є безпосереднє спілкування артиста з публікою, від особи або від персонажа.

У середньовічному мистецтві мандрівних артистів, балаганних театрів у Німеччині, скоморохів у Київській Русі, театру масок Італії тощо вже мало місце пряме звернення артиста до глядачів, що дозволяло йому стати безпосереднім учасником дії. Короткочасність номера потребує граничної концентрованості виразних засобів, лаконізму, динаміки. Естрадні номери класифікуються за ознаками на чотири групи. До першої видової групи належать розмовні (або мовні) номери. Окрім розмовних можна виокремити музичні, пластико-хореографічні, змішані, «оригінальні» номери.

Естрада – вид сценічного мистецтва, що має на увазі під собою, як окремий жанр, так і синтез жанрів. Він містив співи, танець, оригінальний виступ, циркове мистецтво, ілюзії. Найважливішою частиною естрадного мистецтва є естрадна музика. Вона є видом розважального музичного мистецтва, зверненим до найширшої аудиторії слухачів.

Найбільшого розвитку цей вид музики отримав у XX столітті. До нього зазвичай відносять танцювальну музику, різні пісні, твори для естрадно-симфонічних оркестрів та вокально-інструментальних ансамблів.

Доцільно розглянути функціонування вокальної естради, як самостійного жанру та визначити його специфіку. Сучасні технології сприяють появі нових виразних прийомів у співі. Мікрофонний спів, як слушно зазначає С.С. Клітін, дозволяє яскравіше виявляти змістовність слів, не зловживати силою вокального звуку. У сучасних умовах практики естрадних концертів використання мікрофона – необхідна умова. Вокально-технічні особливості естрадного співу також відрізняють вокальну естраду як самостійний жанр. Брилін Б.А. зазначає, що загальне захоплення форсованою гучністю, різкими електронними тембрами породило нові прийоми вокалізації, що призвело до

зміни традиційних (національних і загальнокласичних) уявлень про природний діапазон співочого голосу, естетичні критерії співу, ієрархію виразних можливостей співочих регістрів. Сила природного голосу як один із критеріїв його цінності втратила свій статус унікальності у зв'язку з використанням мікрофона.

Захоплення сучасних естрадних виконавців тембровою різноманітністю голосів «зірок» шоу-бізнесу спонукає до пошуків нових оригінальних прийомів вокальної техніки.

Специфікою естрадного співу є особлива увага до слова та мовних інтонацій, особливістю яких є експресивне та глибоко особистісне виголошення музично-поетичного тексту. Саме тому естрадний спів є найбільш виправданим для опанування майбутніми акторами. У рамках жанру естрадного вокалу існує безліч напрямів, що мають свої особливості з погляду способів звукоутворення та використання різних звукових ефектів.

Основні стильові риси вокальної естради виявив О.Я. Кліп. Серед них він виокремив: імпровізаційність, своєрідність ритму, спів рідною та іноземними мовами, підвищену експресивність та емоційне подання слова за рахунок артикуляції, віртуозне володіння голосом, вміння використовувати різні звукові ефекти (хрип, сип, фальцет, довільне управління співочим вібрато). Естрадному виконавцю притаманні оголеність почуттів, відкритість майстерності. Враховуючи стислість виступу, артисти естради широко застосовують засоби блискавичної дії на зал, прийоми гротеску, буффонади. Вони, як правило, відмовляються від глибокої психологічної розробки образу, прагнуть створити певну маску. У мистецтві естради переважають елементи гумору, сатири та публіцистики. Воно будується на сучасному, більш того, злободенному матеріалі, використовує свої специфічні жанри: куплет, романс, монолог, міні-п'єсу, акробатичний танець, маніпуляцію та ін.

Основним жанром естрадного виконавця є пісня. Головним іміджмейкером, тобто тим, що може зробити естрадну пісню модною та сучасною, є аранжування. З його допомогою можна з колись забутої пісні зробити шлягер,

який надовго закріпиться на сучасній естраді. Можна змінити ритм, темп (зробити його швидше або повільніше, залежно від того, що затребуване сучасними слухачами), додати прикраси, бек-вокал, а головне, голос естрадного співака.

Виходячи із наших міркувань, сформулюємо визначення жанру естрадної пісні. Естрадна пісня – самостійний жанр сучасної популярно-масової культури, що відрізняється ліричною природою, особливою естрадною манерою співу та особливою сценічною поведінкою виконавця.

Естрадна пісня відрізняється доступністю, що виражається в її легкій відтворюваності (проста мелодія, гармонія та куплетно-приспівна форма).

Музично-виразна основа сучасної естрадної пісні включає манеру виконання, зміст поетичного тексту, акторську майстерність, виразні жести, міміку, інтонацію, нескладні гармонізацію та оркестрування, насичену мелодійну основу та аранжування. Цю основу необхідно враховувати у процесі роботи над естрадним номером.

2. Дихальний і голосотвірний апарат.

Голосотвірна система людини трактується як «живий» музичний інструмент, який має властивість самостійно «грати» і налаштовуватися. Унікальність співацького інструмента зумовлена тим, що спів є усвідомленим, емоційним мовленням не в асоціативному, як у виконавців-інструменталістів, а в прямому розумінні, всередині якого є своєрідний інтелектуально-вольовий «пульт управління» його роботою – сфера свідомості співака. ***Дихальний апарат*** людини містить такі основні органи, перелічені в тому порядку, в якому проникає в наш організм потік повітря в процесі вдихання: ротова порожнина, носова порожнина, носоглотка і гортань (ковтальне горло) з голосовими зв'язками (ін. – складки, волокна), дихальне горло-трахея, бронхи, бронхіоли і альвеоли (легені). Також до нього належать м'язи, що керують процесом дихання, тобто, діафрагма і вдихальні та видихальні м'язи (черевний прес, або – гладкі м'язи живота).

Головним органом генерації звука є *гортань*, яка має чотири функції: дихальну, захисну (завдяки сфінктеру – клапану, який блокує стравохід при вдиханні і навпаки – закриває трахею від попадання їжі та частково коректує потік повітря), мовленнєву та співацьку. Гортань дуже рухлива як вертикально, так і горизонтально, завдяки тому, що вона прикріплена до під'язичної кістки. Всередині гортані розміщена так звана *голосова щілина*, утворена голосовими зв'язками – двома парними м'язами, власне, пучками м'язів, які йдуть паралельно одна до одної. Ці м'язи, в свою чергу, одним кінцем прикріплені до внутрішнього боку щитовидного хряща, а другим – до черпаловидних хрящів. Кругові рухи хрящів гортані навколо своєї осі дозволяють голосовим зв'язкам змикатися і розмикатися, тобто, коливатися і утворювати звуки. Проблема відкриття гортані тісно пов'язана з різними способами звуковидобування, зокрема, поняттям «відкритого» та «прикритого» (округленого) звучання.

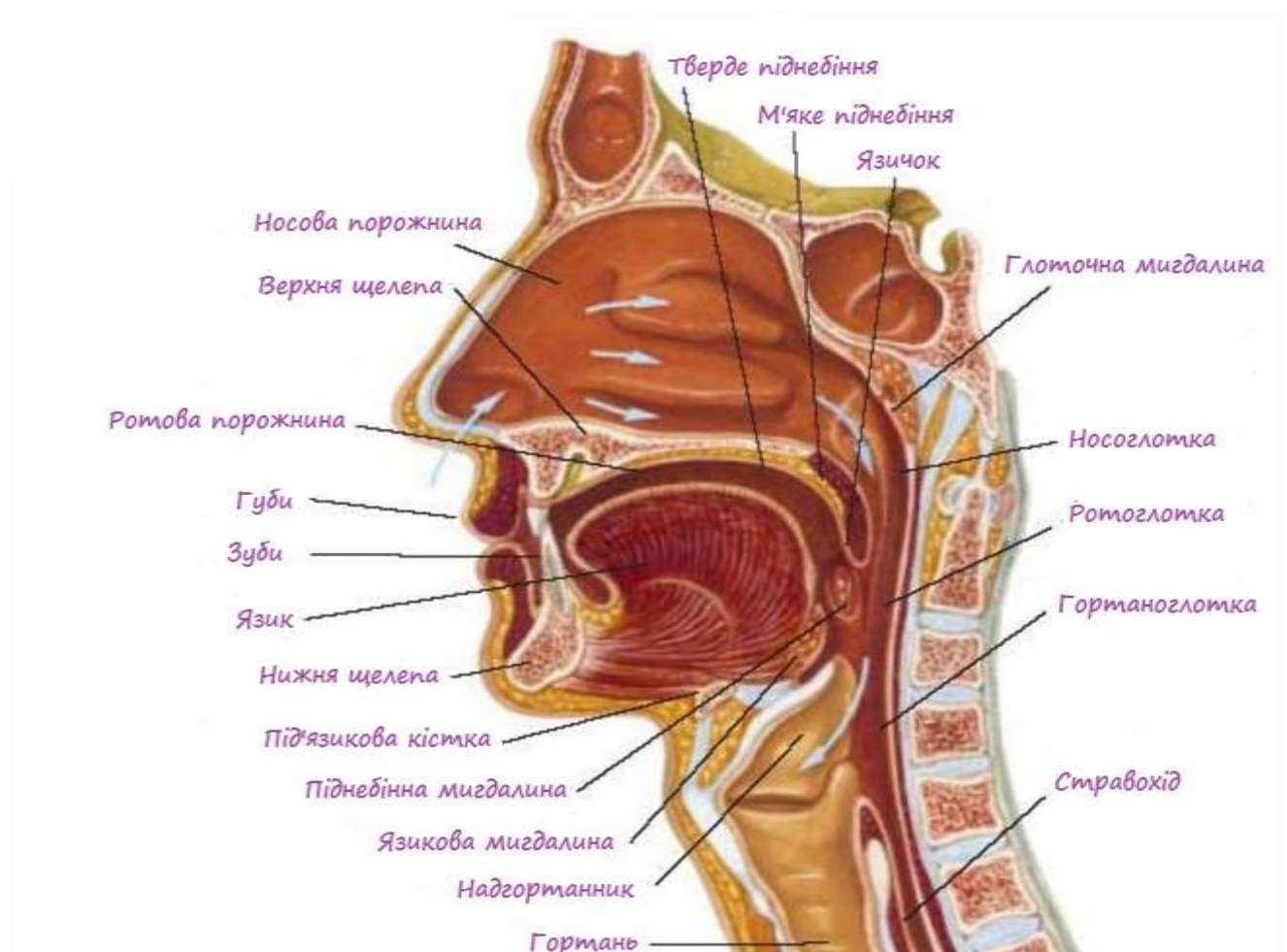


Рис. 1.1. Дихальний апарат.

В цей процес задіюються всі численні хрящі і м'язи гортані та дихального *горла-трахеї*, яке є фактичним продовженням гортані у грудній ділянці тіла людини і яке з'єднується з діафрагмою. *Діафрагма* відіграє роль не тільки перегородки між черевною та грудною частинами тіла, а, насамперед, є могутнім м'язовим «насосом», що накачує повітря в легені, які позбавлені цієї функції самостійно. Завдяки еластичним рухам діафрагми потік повітря з легень надходить до голосових зв'язок під відповідним тиском, викликаючи їх коливання, що й дозволяє їм утворювати різноманітні звуки. Так, регулюючи необхідний тиск повітря в грудній порожнині, діафрагма виконує одну з найважливіших функцій якісного голосоведення. Саме діафрагмі відводиться основна регулювальна роль у співі.

Повітря з легень до голосових зв'язок йде через *трахею* – циліндричну хрящову трубку у грудях, покриту спеціальною гладкою оболонкою, яка відіграє роль мембрани, і завдяки якій формується основний тембр людського голосу. Вібрація повітряного струменя, сформованого в трахеї і головних бронхах утворює так званий грудний регістр голосу людини.

До *голосового апарата* належать: гортань з голосовими зв'язками (складками), резонатори голосу, мовно-артикуляційний апарат та увесь комплекс дихального. *Голосові зв'язки* розташовані всередині гортані і є найважливішою частиною голосового апарата. Щілина між зв'язками називається *голосовою щілиною*.

Голосові зв'язки – це дві м'язові складки, товщина і довжина яких за допомогою напруження (скорочення) м'язів можуть змінюватися. Вся поверхня голосових зв'язок покрита еластичною оболонкою, колір якої в здоровому стані нагадує перламутр, або слонову кістку сірувато-рожевуватого відтінку. Будова м'язів голосових зв'язок суттєво відрізняється від інших в нашому організмі: якщо в звичайних м'язах волокна розташовані вподовж, то в голосових зв'язках вони розташовуються дуже різноманітно – вздовж, впоперек, косо... Ця особливість робить їх дуже сильними і еластичними, що

дає їм можливість коливатися як усією масою, так і окремими частинами з різною амплітудою і силою. Голосова щілина під час дихання, тобто, в режимі мовчання, має форму трикутника, поверненого до переду вершиною, а підчас фонації (звучання) має форму зімкнутих паралельних ліній. Коли струмінь повітря, що видихається, торкається голосових зв'язок, то вони разом з іншими м'язами гортані керують цим потоком повітря, визначаючи таким чином висоту і інтенсивність звучання.

Мовно-артикуляційний апарат – губи, язик, зуби, нижня щелепа і глотка (ковтальне горло) відповідають за якість дикції і виразності звучання голосу. Важливою умовою правильного звукоутворення є робота виключно внутрішніх м'язів гортані без використання зовнішньої мускулатури шиї, яка значно гальмує вільне звучання і сковує процес співу. Тому робота артикуляційних органів не повинна перешкоджати свободному звучанню голосу і певне положення язика чи відкриття щелепи не повинно гальмувати вокальну лінію і рівне голосоведення.

Важливу роль у цьому відіграє *м'яке піднебіння* – частина піднебінної арки (дужки), яка належить до так званого ротоглоткового рупору, що керує якістю звукової енергії. У співі активність м'якого піднебіння у відчуттях співака фіксується як «стан скритої посмішки», або «напівпозіх», чи «стан здивування», «стан захоплення» тощо, що надає звукові яскравості і виразності звучання.

М'яке піднебіння, вважається частиною так званого *ротоглоткового рупора*, який в кожній людини має свої особливості і свої конфігурації. Форма рупора надставної трубки (ротоглоткового каналу) відіграє надзвичайно важливу роль, як щодо виходу звукової енергії в зовнішній простір, так і щодо утворення складного відчуття явища імпедансу (відчуття опору голосових складок) у співі. Згідно з дослідженнями фізіологів і фоніатрів, у більшості професійних співаків ротоглотковий канал має *правильну форму розкритого рупора*. Інші конфігурації спостерігались лише у співаків з недостатньо розвиненою вокальною технікою. Плавний контур переходу від глотки через

підняте м'яке піднебіння до твердого піднебіння, як стверджує вокальний педагог Л.Б. Дмитрієв, спостерігається у співаків, які мають повноцінний голосовий матеріал, що сприяє якнайкращому виходу звукової енергії назовні. Будь-які «вигини» і додаткові заглиблення тільки перешкоджають цьому. Тому вокальні педагоги найчастіше звертають увагу учнів на формування відчуття широко розкритого горла (з відчуттям напівпозіху) і збереженням стану вдихання на фразях.

В цьому велику роль відіграватиме і *положення язика*, оскільки переміщення, або зміна положення язика змінює, відповідно, і розміри ротоглоткового простору у ротовій порожнині. Змінюючи простір, змінюються і фонетичні та дикційні якості у співі, що треба враховувати при співі. Зміни положення язика не повинні змінювати у співі якісне розкриття гортані (рупор) і гальмувати вільне словотворення.

Отже, вільне звукоутворення – це злагоджена робота всієї голосотвірної системи людського тіла, коли всі органи працюють злагоджено. У добре вишколеного співака така робота здійснюється автоматично, що отримало назву *опори звука*. Так званий опертий звук має надійну і міцну м'язову основу, відповідний емоційний тонус та естетичну оцінку слухачів. У самого співака-виконавця це супроводжується відчуттями так званого комфорту і задоволення. Проте такі відчуття формуються не відразу, а в міру опанування вокальною технікою і культурою співу. Злагоджена робота голосотвірної системи співака багато в чому залежить від емоційного стану виконавця, його психічного та фізичного здоров'я і вокально-технічної підготовки. Щоб голосові зв'язки працювали бездоганно в потрібному режимі голосотворення фахівці з вокальної підготовки наголошують на необхідності виховання насамперед усвідомленого ставлення до співацької постави: стрункої, з опорою на обидві ноги, з розправленими плечима для вільного доступу повітря і з внутрішнім емоційно-настрояним бажанням навчитися дарувати людям позитивну енергію співу, оскільки голосові зв'язки як лакмусовий папір відображають глибинний внутрішній стан людини. Внутрішнє відчуття

свободи робить спів щирим і глибоким. Спів як процес, безумовно, відноситься до довільної цілеспрямованої дії, тобто, тим проявам фізичної активності співака, які ним усвідомлюються і можуть змінюватися на його розсуд. Проте, скільки б не говорилося про значення (насправді величезне) неусвідомлених процесів, що забезпечують узгодженість всієї голосотвірної системи і внутрішніх органів співака, і, скільки б не підкреслювалась роль підсвідомості (інтуїції) в організації співацького процесу – ніхто не зможе не визнати того, що займатися співом і опановувати секрети співацької техніки стає можливим тільки за умови свідомого підходу до навчання і усвідомлення всього комплексу співацької діяльності. Саме спеціально організований освітній процес забезпечує комплексне розуміння проблеми функціонування голосу.

3. Вокальний діапазон.

Вокальний діапазон (від грецького *diapason* – через усі струни) – це діапазон висот, які може відтворювати людський голос. Його найбільш поширене застосування – в дискурсі співу, де воно використовується в якості визначальної характеристики для класифікації співочих голосів за типами.

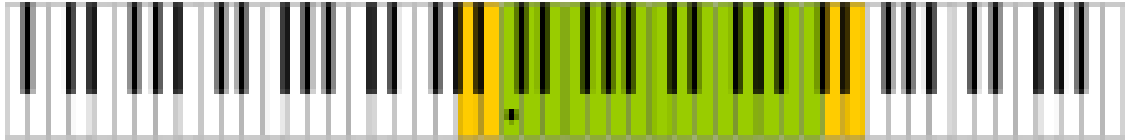
У той час як найширше визначення «вокального діапазону» – це діапазон від найнижчої до найвищої ноти, яку може відтворювати конкретний голос, однак у дискурсі співу таке визначення потребує уточнення. У вокальному мистецтві зазвичай визначають вокальний діапазон як сукупність «музично корисних» звуків, які співак може відтворити. Це пов'язано з тим, що деякі ноти, які може відтворювати голос, можуть не бути придатними для використання співаком під час виступу з різних об'єктивних причин. Наприклад, на це впливає використання різних форм вокального виконавства та особливих прийомів. Обсяг звуків у діапазоні голосу є загальний, який охоплює увесь звукоряд виконавця і так званий *робочий* – найзручніший, що забезпечує стабільну роботу над голосом без використання складних нот і особливого напруження. Саме в цьому робочому діапазоні відбувається початковий етап розвитку голосу як запорука збереження голосу від

перевантаження, коли недостатня вокально-технічна підготовка виконавця може завдати шкоди його голосу. Кожен співак, як правило має діапазон голосу не менше двох октав, а добре розвинені голоси – дві з половиною, три октави. Людський голос здатен створювати звуки, використовуючи різні фізіологічні процеси в гортані. Ці різні форми голосоутворення відомі як вокальні регістри. Зазвичай тільки використовувані висоти тону в модальному регістрі – регістрі, використовуваному в нормальній мові і в більшості випадків співу – використовуються у процесі визначення вокальних діапазонів співаків. Вокальний діапазон відіграє таку важливу роль в класифікації співочих голосів за типами, що іноді ці два терміни плутають один з одним. Тип голосу – це особливий вид людського співочого голосу, що сприймається як такий, що володіє певними якостями або характеристиками, які його ідентифікують; вокальний діапазон – лише одна з характеристик людського голосу. Іншими чинниками є «вокальна вага», вокальна теситура, вокальний тембр, точки переходу голосу, фізичні характеристики, рівень мови тощо. Всі ці чинники разом узяті використовуються для класифікації голосу співака до певного типу співочого голосу або типу голосу. Традиційна класифікація голосів розроблена в межах європейської класичної музики і зазвичай не може бути застосована до інших манер співу. Класифікація голосу часто використовується в опері, щоб пов'язати можливі ролі з потенційними голосами. Використовується кілька систем, включаючи німецьку систему Фаха, італійську оперну традицію і французьку оперну традицію. Існують і інші системи класифікації, найчастіше, пов'язані з хоровою музикою. Жодна система не є універсальною і не застосовується повсюдно. Однак більшість типів голосу, ідентифікованих такими системами, є підтипами, які підпадають під сім різних основних категорій голосу, які здебільшого визнаються у всіх основних системах класифікації голосу. Жіночі голоси зазвичай ділять на три основні групи: сопрано, меццо-сопрано і контральто. Чоловіків зазвичай ділять на чотири основні групи: контртенор, тенор, баритон і бас. У кожній з цих основних категорій є кілька підкатегорій, які визначають конкретні

вокальні якості, такі як здатність до колоратури і «вокальна вага» для розрізнення голосів.

Зазвичай вокальний діапазон має такі приблизні межі серед жіночих голосів:

Сопрано:



Мецо – сопрано:



Контральто:



Вокальний діапазон серед чоловічих голосів, зазвичай, має такі приблизні межі:

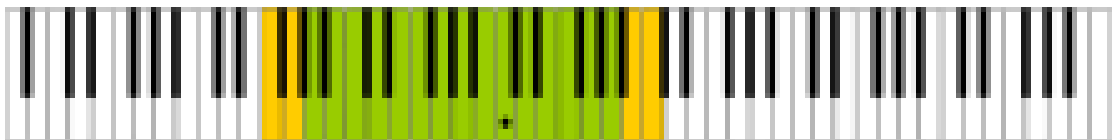
Контртенор:



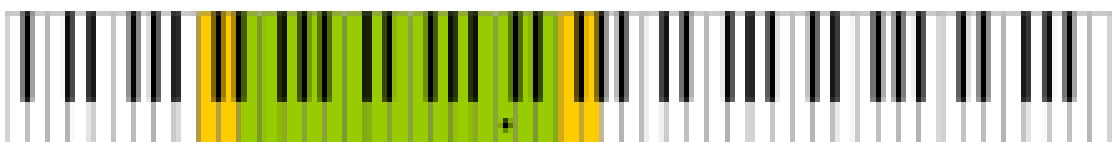
Тенор:



Баритон:



Бас:



Частота співацьких голосів має приблизно такі межі:

1. Бас 75-330 Гц (бас профундо – від ~ 45 Гц)
2. Тенор 120-500 Гц
3. Мецо-сопрано 170-700 Гц
4. Сопрано 230-1100 Гц

Найчастіше використовується класифікація, що враховує діапазон голосу і стать співака. За цими критеріями вирізняють 6 груп голосів, кожна з яких поділяється на більш вузькі підтипи, які визначені у таблиці.

Табл. 1.1.

Класифікація співацьких голосів		
Жіночі голоси	Сопрано (високий)	Колоратурне
		Лірико-колоратурне
		Ліричне
		Лірико-драматичне
		Драматичне
	Мецо-сопрано (середній)	Ліричне
		Низьке
	Контральто (низький)	
Чоловічі голоси	Тенор (високий)	Альтіно
		Ліричний (di grazia)
		Мецо-характерний (spinto)
		Драматичний (di forza)
	Баритон (середній)	Ліричний
		Драматичний
	Бас (низький)	Високий (cantanto)
		Центральний
		Низький (profundo)

Для початківців доцільно визначати діапазон під контролем фахівця (наприклад, на прослуховуванні). На першому прослуховуванні для визначення діапазону голосу краще не використовувати складні вправи, що вимагають певних технічних прийомів, енергетичних витрат.

Для цього застосовується проспівування звичайної гами в мовному діапазоні вгору і вниз, без напруги і форсування. Можна виконувати, називаючи ноти, можна використовувати будь-які зручні склади: ма, ле, зі, рі, ува-ба-да, пап-дю-ува тощо.

Завдання для самоперевірки:

- 1) *дайте загальне визначення поняттю «естрада»;*
- 2) *назвіть основні складові голосового апарату;*
- 3) *порівняйте поняття «голосовий апарат» та «дихальний апарат» виконавця;*
- 4) *схарактеризуйте вільне голосоутворення;*
- 5) *дайте загальне визначення поняттю «тип голосу»;*
- 6) *визначіть зміст поняття «робочий вокальний діапазон»;*
- 7) *назвіть усі типи чоловічих або жіночих голосів.*

1.2. Охорона та гігієна голосу актора

Охорона та гігієна голосу актора.

1. Охорона і гігієна голосу актора.
2. Вокальний режим.
3. Різновиди атаки звуку у формуванні культури звукоутворення.

1. Охорона і гігієна голосу актора.

У процесі професійної підготовки акторів вагомого значення набуває гігієна та охорона голосу. Значні навантаження на голос в процесі його професійного використання викликають і підвищені вимоги до голосового апарату, відповідно загострюється проблема збереження здорового голосу і пошуків раціональних шляхів його відновлення. В процесі розвитку співочого голосу здобувача вищої освіти – майбутнього актора в процесі професійної підготовки слід спиратися на знання анатомії та фізіології голосового апарату, які допоможуть зрозуміти складний процес голосоутворення, порушень голосової функції і засоби їх запобігання. Спів – складний фізіологічний процес, який поєднує в собі злагоджену роботу всього голосового апарату.

Однак неповне дотримання правил гігієни голосу, а також його охорони може призвести до важких наслідків аж до втрати голосу.

Гігієну голосу можна визначати як галузь науки, яка крім власне медичних лікувальних функцій голосового апарата займається вивченням причин, що викликають розлади роботи та захворювання голосового апарату; виявленням можливостей їх уникнення; вивченням фізичних можливостей людського організму; розробкою правил та норм професійного голосового режиму.

Функціональні можливості голосу людини і стан здоров'я розглядаються у вокальній педагогіці як взаємопов'язана система. Передусім – це емоційність вокального мистецтва, яка повністю контролюється центральною нервовою системою (ЦНС) і впливає на психомоторику виконавця. Зазначимо, що у співацькому процесі беруть участь всі частини дихального апарату, відповідно, порушення нормальної функції будь-якої з них тією чи іншою мірою позбавляє голосовий апарат його повноцінної голосової (вокальної чи мовної) функції, а голос – привабливості, чистоти інтонування, тембральних барв, діапазону, сили тощо. Тому актору варто звертати особливу увагу на стан свого здоров'я.

Нежить, різні застудні та інфекційні захворювання вкрай негативно впливають на слизову оболонку носоглотки, ротоглотки (ковтального горла) та гортані, вух. Наявність різних поліпозних розрощень на слизовій оболонці носа, ротової порожнини чи гортані також ускладнюють звукоутворення. Суттєво впливають на звукоутворення і різного роду запалення горла, мигдаликів, фарингіти, ларингіти, ангіни, тонзиліти та інші хвороби, які провокують кашель, виділення з носа, або, навпаки, сухість в горлі. Всі ці симптоми тільки на початковій стадії починаються з «невинного» катару, згодом, запалення поширюється на дихальні шляхи, бронхи, легені, трахею, які унеможливають процес повноцінного звукоутворення. Найуразливішим місцем голосового апарату є гортань з голосовими зв'язками – основний орган звукоутворення. Почервоніння слизової оболонки гортані, а тим більше, набухання і набряк свідчать про гостре, а при тривалій і запущеній хворобі, і

хронічне запалення, викликане застудою, грипом чи іншою інфекцією (можливими хімічними та іншими шкідливими речовинами), алергічною реакцією організму на будь-який подразник.

Щоб уникнути ускладнень та зберегти голосовий апарат від різного роду порушень слід, насамперед, дотримуватися правил загальної та індивідуальної гігієни організму виконавця і режиму роботи системи глосоутворення, дотримуватися здорового способу життя: не зловживати алкоголем, гострими і гарячими стравами, перед співом не вживати горіхів, насіння, меду, халви, уникати звички вживати безпосередньо продукти з холодильника, наприклад, морозива, молока з дуже низькою температурою тощо. Своє особисте життя і роботу актору необхідно будувати так, щоб вони повною мірою сприяли виявленню його фахових і артистичних здібностей і підтримували тривалу повноцінну роботу голосового апарата.

Перш за все початківцям слід зосередити увагу на основних методичних засадах співу. Співати слід з розправленими плечима. Найбільш зручною позою для повноцінного, легкого і вільного звучання голосу є поза стоячи. Дихати під час співу слід легко, вільно, без напруження, з фазою вдиху, що коротша за фазу видиху. Майстерність вокального дихання виконавця полягає не в глибокому вдиху, при якому набирається дуже багато повітря, а в освоєнні звички вдихнути потрібну кількість повітря і витратити його поступово на фоні видиху, щоб його вистачило на потрібну фразу. Такі моменти у процесі дихання, як підняття плечей, поверхове дихання, неприродне положення корпусу, напруження ший з набряклими венами – це недоліки, які необхідно усувати. Необхідно намагатися, щоб дихання поєднувалось з процесом звучання голосу, а не становило ізольований процес. Рецепторний апарат гортані бере участь у регуляції дихання, а тому великого значення набуває узгодженість роботи дихального і голосового апаратів. Тільки спільна діяльність дихання і звучання голосу може забезпечити їх нормальний фізіологічний розвиток. При цьому не можна не враховувати

емоційний чинник, який, безумовно, впливає на акт дихання; під час млявості воно поглиблюється і рідшає.

Тренувати голос для здобувача вищої освіти – майбутнього актора – означає розвивати діапазон, силу, тембр, легкість звучання. Це найкраще реалізовувати на початку занять за допомогою вокалізації, головним чином, на середньому регістрі – співати вправи на голосних звуках, стежити за чистотою звучання, його легкістю, ніколи не доводити до перевтоми. Під час таких вправ необхідно слідкувати за чіткою, точною, якісною вимовою звуків. Не рекомендується відкашлюватись перед початком співу або під час пауз. При цьому відбуваються щільні контакти однієї зв'язки з іншою, що при частому відкашлюванні може призвести до хрипоти, різкого почервоніння голосових зв'язок.

Слабо відкритий рот дає мляву артикуляцію, нечітку дикцію. Щоб розвинути звичку вільно і широко відкривати рот, доцільно практикувати вокально-артикуляційні вправи. Водночас надто широке «розтягування» рота з надмірно «енергійною» мімікою під час співу також є небажаним. Все це залежить від індивідуальних особливостей, оскільки фізіологічні особливості артикуляційного апарата у різних людей надзвичайно різноманітні.

Базові вокальні навички учні одержують у системі загальнообов'язкової середньої освіти на все життя, однак розвиваються вони саме під час навчання у ЗВО і саме від того, як вони будуть в процесі навчання скореговані залежить майбутня вокальна діяльність.

На жаль, не всі фахівці, які працюють з голосом, в повній мірі усвідомлюють і враховують шкідливість занадто голосного співу, недотримання голосового режиму, що можна почути в концертних виступах різних рівнів. Ларингостробоскопічні дослідження доводять, що в результаті такого співу у вокалістів часто різко червоніють і не повністю змикаються голосові зв'язки, коливання їх нерівномірні за частотою і амплітудою.

Голосовий апарат здобувачів вищої освіти вже не такий тендітний, як у дітей, однак його все ж необхідно оберігати від форсованого співу, від

надмірного штучного розширення природного діапазону, оскільки це негативно впливає на голосовий апарат і призводить до тяжких захворювань. При зловживанні силою звуку – голосний спів, призводить до втрати дзвінкості та яскравості співочого голосу. Далі, якщо сила звуку зростає неконтрольовано – з'являється крик. Крик визначають як комплекс психомоторної активності, що спрямована, передусім, на створення голосного голосового сигналу. Вважається, що звуковий рівень при розмові – 60-70 дБ, при співі – до 80 дБ, а при крику досягає значень 92-115 дБ. Необхідно зауважити, що мова йде саме про крик як екстремальну гучність співу, поєднану зі втратою контролю над ним, а не про особливі вокальні прийоми, які використовуються у важкому році чи джазі. Фізіологічне навантаження на голосовий апарат під час крику зростає в геометричній прогресії, голосові зв'язки коливаються настільки сильно, що проконтролювати їх стає неможливо. Динамічний діапазон голосу розвивається поступово, і поспішати з його розширенням надзвичайно шкідливо. Основною причиною крику у вокалістів під час виконання є недостатній контроль за власним голосовим апаратом, що поєднується з бажанням продемонструвати силу і міць свого голосу. Крім того, в окремих випадках, крик може бути викликаний технічними особливостями звукопідсилюючого комплексу, який використовується естрадними виконавцями, тоді він виникає швидше через нерозуміння виконавцями особливостей музично-технічного обладнання та нерозуміння звукорежисером особливостей виконання. Отже, крик має змішану психо – фізіологічну причину, відповідно і подолати крик у вокалістів можна двома основними шляхами: тренування голосового апарату і усвідомлення виконавцями його можливостей. На жаль, дуже часто у початківців зустрічається велика кількість проблем: незмикання голосових зв'язок, в'ялість голосових зв'язок тощо. Одна з можливих причин цього – відсутність голосового режиму, недогляд вокалістами. Не всіх оглядають лікарі-фоніатри або ларингологи, тому проблеми можуть виявлятися лише після початку занять.

2. Вокальний режим.

Режим співу має встановлюватися ще в період здобуття загальної середньої освіти, однак часто здобувачам вищої освіти бракує знань про норми та голосовий режим. Не рекомендується співати одразу після сну, оскільки голос «прокидається» пізніше, приблизно через 1,5-2 години. Не можна виходити на вулицю одразу після співу у приміщенні, бо слизова оболонка фізіологічно подразнена, розігріта, а варто побути в приміщенні ще 10 – 15 хв. Не розмовляти на вулиці в холодну, вологу погоду. На голосову функцію негативно впливають і гострі нервові збудження.

До шкідливих належить і надто довготривалий спів, або спів форсованим (надміру голосним, напруженим) звуком, чи зі слабкою технічною підготовкою, який може викликати не тільки перевтому голосового апарату чи спазм гортані, а й крововилив у голосову зв'язку, здатних спровокувати різного роду гематоми чи пухлини.

Більшість початківців під час співу використовують надмірні м'язові зусилля, оскільки вони залучають до співу роботу так званих *зовнішніх м'язів* (шиї, грудей), які лише ускладнюють вільне коливання голосових зв'язок всередині гортані і змінюють взаємодію резонансних порожнин поза нею. Тільки ненапружене і стабільне положення гортані (без курсивних рухів вгору-вниз) забезпечує потрібний баланс низьких, середніх та високих гармонічних складових звука (як і в якісному музичному інструменті).

Умови вільного голосоведення стосуються вільного розкриття гортані, без найменшого напруження зовнішніх м'язів, оскільки звукоутворення відбувається за рахунок чіткої роботи діафрагми та черевного преса, які активізують проходження потоку повітря трахеєю, викликаючи коливання голосових зв'язок. Завжди активний повітряний струмінь викликає у співака відчуття комфортного підзв'язкового опору, а не напруження, яке повинно зберігатися впродовж всього співу. Цей стан є *найважливішим показником вокально-виконавської техніки*. Відчуття активного опору голосових зв'язок, власне, відчуття «комфарту» в процесі співу, свідчить про наявність

правильної узгодженої роботи внутрішніх м'язів (без участі зовнішніх м'язів), тобто, без перевантаження гортані в співі.

Вразливість гортані і голосового апарату людини до зовнішніх подразників робить їх значною мірою беззахисними перед різними чинниками зовнішнього середовища, наприклад, пилом, шкідливими хімічними і побутовими випарами, смогом, димом чи іншими субпродуктами людської цивілізації. Вони безпосередньо впливають на м'язову тканину голосового апарату та нервову систему. З цього огляду використання лікувальних аерозолів, таблеток, гарячого чаю чи спеціальних трав'яних відварів не завжди дають бажані помічні результати і не сприяють покращенню голосових якостей. Вони можуть лише зняти подразнення. Більшість з них не мають ніякого впливу на голосові зв'язки, оскільки зв'язки розміщені надто глибоко і стають недосяжними без спеціальних пристроїв, тобто, медичного обладнання, яким користуються лікарі-фоніатри та ЛОР-фахівці. Тому, створення відповідних умов: сухого, провітрюваного, акустичного приміщення є важливою умовою вокальної підготовки актора. Правильний розвиток залежить від того, наскільки раціонально співак використовує свої вокальні можливості. Справа в тому, що початківці часто співають у *невластивій їм теситурі*, чи у невідповідній тональності, намагаючись наслідувати улюбленого співака, чи обравши важкий для виконання твір. Взагалі, *теситура* (італ. Tessitura букв. тканина), в музиці переважне висотне положення звуків виконавської партії (вокальної або одноголосної інструментальної). Зловживання високими нотами часто провокує форсування звуку, або, навпаки, використання альтового (басового) репертуару для сопрано (тенора) стимулює «важку» манеру звукоутворення, що в обидвох випадках псує природні голосові дані і сприяє швидкому «зношуванню» голосу, руйнуючи функційну гармонію не тільки системи голосоутворення молодого виконавця-початківця, а й всього організму загалом. Це в свою чергу актуалізує обрання і використання фонограм, які використовуються як супровід, у відповідній тональності або транспонування наявних фонограм відповідно до фізіологічних можливостей

виконавця. Коли голос починає хрипіти, слабнути, чи виникають певні (навіть невеликі) больові відчуття в горлі, найпершою умовою стає повний відпочинок, так званий *голосовий (вокальний) режим* – відмова від співацької практики на деякий час. Такий режим встановлюється лише фахівцем-фоніатром у відповідності до ступеня ушкодження.

Культура експлуатації голосу з точки зору естетики співу та фізіологічного здоров'я формує на практиці певне коло обмежень, пов'язаних з небезпекою завдати шкоди голосу (особливо, дитячому). Відомою є, наприклад, небезпека у використанні грудного регістру, власне, не фальцетного режиму роботи гортані в *першій октаві (вище Мі-Фа)* у жіночих голосах. Тому, як підтверджують наукові дослідження, *не можна дозволяти жінкам співати*, а також, навчати їх *співати грудною манерою у першій октаві*, оскільки існує реальна загроза складних захворювань («зриву голосу»). Це ж стосується і чоловічих голосів, але з деякими уточненнями. Чоловікам можна співати в першій октаві, але з використанням відомих «захисних механізмів», що складають суть академічної манери голосоведення, тобто, так званого «прикриття», бо перша октава для чоловіків є високим регістром, а природна ділянка діапазону їх голосу лежить, в основному, у великій (малій) октаві.

Тривалі наукові спостереження, які велися в різних закладах освіти музичного спрямування США, Великобританії, Італії, України тощо, стверджують, що жіночі голоси, які використовують *грудний регістр в першій октаві*, як це роблять співачки народного і естрадного спрямування, як правило, значно швидше піддаються різним функціональним, а то й органічним *розладам голосотворення*. В зв'язку з цим, у вокальному навчанні обмеження мають торкатися, насамперед (за В. Ємельяновим):

- 1) *принципової заборони* використання грудного (нефальцетного) регістру у жіночих та дитячих голосах вище Мі-бемоль першої октави;
- 2) *принципової заборони* використання мовленнєвої форми голосних (чистих голосних) вище Мі-бемоль другої октави. Необхідний перехід на

«маскувальну» артикуляцію через нейтральний голосний (власне, прикриття звуку);

Нехтування вказаними обмеженнями може привести до непередбачуваних змін в голосі, розладу акустичних захисних механізмів («природного прикриття») та хронічних захворювань голосового апарата. Для чоловічих голосів перша і друга заборони співпадають, оскільки захисні механізми фонації (звукоутворення), які дозволяють чоловікам безперешкодно долати всю першу октаву в грудному регістрі є, здебільшого, акустичними механізмами, а, значить, і фонетичними, тому для чоловіків застереження буде сформульоване так: *принципова заборона* використання натурального звучання (відкритого грудного голосу) і чистих мовленнєвих голосних як основного, домінуючого способу співу вище:

- 1) *Сі-малої* октави для баса;
- 2) *Ре-першої* октави для баритона;
- 3) *Фа-першої* октави – для тенора.

Таким чином, якість звука визначається виключно індивідуальною анатомією співака чи співачки в поєднанні з роботою усієї резонаційної системи, що є результатом стабільного і розслабленого стану гортані виконавця.

При голосовій втомі рекомендується відпочинок, «голосова дієта» і аутомасаж – легке погладжування шийи зверху вниз від вух до верхньої частини грудної кістки, охоплюючи спереду і з боків всю підборідну частину шийи (протягом 3 хвилин два рази на день). Це сприяє виведенню з організму відпрацьованих продуктів обміну, завдяки чому втома в голосі зменшується або зникає. Користуються також за рекомендацією лікаря вібромасажем.

Ґрунтуючись на досвіді педагогів-вокалістів, вокалістів можна рекомендувати для збереження голосу здобувачів вищої освіти – майбутніх акторів використання таких методичних рекомендацій: 1) кожен здобувач вищої освіти на початку й протягом усього періоду навчання через певні проміжки часу має проходити обстеження у лікаря-фоніатра (це дозволить

уникнути багатьох проблем, що стосуються діяльності голосового апарату); 2) має здійснюватися ретельне, продумане й професійне керівництво вокальною підготовкою (засоби викладання мають бути раціональні, вивірені та адаптовані); 3) виконання непосильних для співака на даному етапі завдань, коли вокальні вимоги не відповідають його можливостям є неприпустимим; 4) заняття співом мають бути припинені на період захворювань верхніх дихальних шляхів, оскільки це може згубно вплинути на голос здобувача вищої освіти, і відповідно, на всій його подальшій вокальній діяльності.

Для здорової, якісної роботи голосу необхідна спокійна атмосфера нормального психологічного клімату, доброзичливості, оскільки при нервових розладах першим страждає саме голосова функція. Такт і повага у спілкуванні – це одна з головних умов збереження здоров'я, причому як психічного так і здоров'я голосу. Не має бути ніяких насильницьких штучних прийомів у навчанні і роботі, абсолютно виключається агресія і ворожість. У спілкуванні необхідна гранична природність і доброзичливість. Потрібен індивідуальний підхід до кожної особистості з урахуванням її фізіологічних можливостей. Треба уважно моніторити стан голосового апарату і уникати перевтоми голосу.

У випадку великого навантаження необхідно дати голосовому апарату відпочити і дотримуватися голосового режиму. Слід уникати тривалого співу без перерви (не більше 45 хв.). Стомлення може накопичуватися і нашаровуватися до зриву. При надмірному навантаженні слабшають м'язи гортані, голос втрачає свіжість, звучність, стає важким, не піддається необхідному контролю, виділяється багато слизу, трапляються крововиливи. Неприпустимим є безконтрольний, багаторазовий спів різних за важкістю творів, особливо для початківців.

Узагальнюючи можна визначити, що збереження здоров'я голосового апарату здобувачів вищої освіти – майбутніх акторів можливе лише за дотримання цілком визначених умов: 1) навантаження на голосовий апарат має відповідати ступеню його тренуваності; 2) форсоване звучання голосу,

крик, неприпустимі за будь-яких умов; зловживання високими нотами, надмірне мовне навантаження – небажані; 3) неприпустимий спів під час хвороби, особливо, дихальних шляхів; 4) необхідно уникати різкої зміни температури, а також спеки, холоду, пилу в навчальному приміщенні; 4) у разі хвороби органів голосового апарату необхідно радити здобувачам вищої освіти обов'язково звертатися до лікаря-фоніатра.

3. Різновиди атаки звуку у формуванні культури звукоутворення.

Найважливішим показником правильного звукоутворення для викладача-вокаліста є звільнення голосу від напруги, яка дозволяє визначати різницю між криком і вокальною емісією, тобто, атакою звуку.

Атака звуку – це момент початку звукоутворення, момент виникнення звуку в гортані, тобто певні звукові зусилля, керовані центральною нервовою системою (ЦНС), або вольові імпульси, які спричиняють змикання і коливання голосових зв'язок. Сам термін *атака* (від *франц.* - *attaque* – *навальний напад*) у вокальній педагогіці трактується як перехід голосового апарата від дихального стану до співацького, тобто, як технічний прийом, що характеризує активний початок звучання голосу. В ту мить, коли повітря проривається крізь зімкнену голосову щілину, голосові зв'язки починають працювати (коливатися) і виникає звук. Отже, *перший момент* виникнення звуку, або перехід голосового апарата від дихального положення до звукового і *називається атакою*, або інакше – емісією звуку. Розрізняють *три основні* види атаки звуку, які класифікуються в залежності від щільності змикання голосових зв'язок і характеру та сили видиху – *тверду, м'яку та придихову*.

Тверда атака звуку – при якій спочатку міцно (щільно) змикаються голосові зв'язки і, щоб їх розімкнути, потрібен миттєвий активний тиск повітря, при якому відчутний ніби удар гортанню по голосових зв'язках (*ку де глот* – *італ.* – *coup de glotte*). Така атака має жорсткий характер і часте її застосування може завдати шкоди голосу, а *різкий і міцний раптовий удар гортанню* (*ку де ларанкс* - *coup de larynx*, що означає дослівно: «гортанний грубий удар»), взагалі, може привести до захворювання і вузликових утворень. Тому

застосування цього виду атаки звуку вимагає добре тренованого голосу, отже, не бажано використовувати його на початковому етапі навчання.

М'яка атака звуку характеризується спокійним і легким дотиком струменя повітря до голосових зв'язок, одночасно утворюючи звук. Доторк повітря, яке видихається, до голосових зв'язок є легким, без натиску, а звук – м'яким, гнучким, який легко піддається динаміці та філіруванню. Цей тип атаки вважається найбільш корисним для голосоведення, як такий, що найменше втомлює голосовий апарат співака, формує гнучкість голосу і створює сприятливі умови для тривалої повноцінної роботи всієї системи голосоутворення, а тому рекомендується для роботи з голосом вже на початковому етапі навчання. Проте, м'яка атака також може бути різною в залежності від ступеня змикання (зближення) голосових зв'язок. Важливо те, щоб м'яка атака завжди була активною і виразною.

Придихова атака звуку відрізняється від попередніх тим, що струмінь повітря, яке видихається, ніби випереджає момент утворення звуку, тобто, звук утворюється, дещо з запізненням, коли перед початком звукоутворення чується миттєвий видих (ніби, приголосний звук «х»), після чого звучання голосу продовжується в легкій, м'якій манері голосоутворення. Цей вид атаки звука є корисним для активізації дихання в співі і формування чіткої, виразної манери звукоутворення, а також, ліквідації млявого, невиразного голосоведення. Крім того, саме придихова атака допомагає актору переконливо відтворювати при потребі характерний емоційно-образний стан героя твору, наприклад: плачу, стогону, зітхання, страждання, стану афекту тощо. Як самостійний вид звукоутворення вона може розглядатися спеціалістами і як граничний різновид м'якої атаки звуку. Оскільки при використанні придихової атаки випускається більше повітря, ніж потрібно для відтворення власне цього самого звуку, то і витрачання повітря досить суттєве (Там, де б вам вистачило дихання на цілу фразу, при використанні придихової атаки його вистачить лише наполовину).

На початковому етапі рекомендується займатися на м'якій вокальній атаці. Часте використання твердої і придихової атак може призвести до незмикання голосових зв'язок. Зв'язки мають замикатися не лише в результаті сигналу головного мозку, але й в результаті впливу на них видиху – теплої повітряної хвилі, що йде по трахеї через гортань в мікрофон. Тому рекомендується з перших кроків занять естрадним співом розспівуватися не в мікрофон, а в стиснутий кулачок, контролюючи силу видиху.

В практичній роботі над атакою звука важливим моментом є *розуміння не тільки відповідного активного початку звукоутворення, а й не менш активного його завершення, тобто, зняття звуку*. Тому, поряд із різними прийомами атаки є й різні прийоми завершення (зняття) звучання. Цей аспект належить до культури і виразності виконання. *Закінчення фрази* завжди повинно завершуватися *активно і виразно*, що надає вокальному твору завершеності і цілісності.

Чітко розмежовувати всі види атаки звука надзвичайно складно, оскільки вони розрізняються лише на слух і є, практично, слуховими відчуттями, тому, визначені межі між ними будуть залежати від тонкощів натренованого слуху (як виконавця, так і викладача) і уміння відмежовувати без емоційну і слабку атаку («байдужий спів», манера «в'їжджати» в звук), особливо, на прийомах *portamento* та *legato* від активного співу у так званій високій позиції.

Завдання для самоперевірки:

- 1) *дайте загальне визначення поняттю «гігієна голосу»;*
- 2) *поясніть, у чому полягає майстерність вокального дихання;*
- 3) *охарактеризуйте чинники, які шкодять здоров'ю апарату голосоутворення;*
- 4) *дайте визначення поняттю «крик» з позицій голосоутворення*
- 5) *схарактеризуйте голосовий (вокальний) режим;*
- 6) *дайте загальне визначення поняттю «атака звуку»;*
- 7) *визначіть основні види атаки звуку.*

1.3. Дихання у співацькій діяльності актора.

Дихання у співацькій діяльності актора.

1. Дихання у роботі голосового апарата актора.
2. Фізіологічне дихання та його типологія.
3. Вокальне дихання. Розвиток вокального дихання актора.

1. Дихання у роботі голосового апарата актора.

Вокальне дихання є однією з основ професійної підготовки майбутніх естрадних співаків. Вокальне дихання відрізняється від фізіологічного («життєвого») його усвідомленістю, тренованістю, несхожістю вдиху і видиху за часом та обсягом.

У жінок під час дихання, зазвичай, більше працюють м'язи грудної клітини у чоловіків – м'язи черевного преса. Тому зазвичай чоловіче дихання більш глибоке, ніж жіноче дихання.

Загальновідома оздоровча роль вокального дихання. Дихальні вправи, які використовуються виконавцями, збільшують об'єм легень, краще збагачують організм киснем. Під час дихальних вправ відбувається природний масаж внутрішніх органів.

Історична ретроспектива становлення вокальної культури дозволяє розглядати її загалом, як школу дихання, якій надавався статус спеціального мистецтва. Численні свідчення, що дійшли до наших часів розглядаються саме крізь призму віртуозної майстерності дихання, яка демонструвала фантастичні результати. Ще Мануель Гарсія-син, перший винахідник ларингоскопа – гортанного дзеркала, – який узагальнив практичний досвід в теоретичному дослідженні «Повний трактат про мистецтво співу» (1847 р.), вважав, що співак, насамперед, є хазяїном свого дихання – регулятора співацького процесу. Він вказував на необхідність вчасного дихального акту під час співу, контрольованого носом вдихання з відчуттям дихальної опори, тобто, підтримки повітряним струменем звукоутворення для чистого, без стороннього шуму, голосоведення. Педагог, на думку М. Гарсія, має навчати учня дихати повільно, носом, щоб не висушувати стінок гортані, з

виробленням відчуття повноцінного вдихання – навички, яку можна досягнути тільки цілеспрямованою і наполегливою працею. Він підкреслював тісний зв'язок між характером дихання і властивостями голосу виконавця, стверджуючи: «Дихання, яке тримає під постійним контролем увесь апарат, дуже впливає на характер звучання і може його зробити міцним або тремлюючим, суцільним або відривчастим, енергійним або млявим, виразним або позбавленим виразності». Саме вокальному диханню присвячувався увесь навчальний період, зокрема, його економності у співі.

В роботі голосового апарата вирізняються *дві функції*: функція утворення звука, яка виконується комплексом: гортань – дихання і функція трансформації цього звука в ротовій порожнині. Гортань і дихання в результаті своєї роботи утворюють співацький звук визначеної висоти, сили і, частково, тембру. Функції гортані і дихання настільки взаємодіють між собою, що їх неможливо розглядати окремо. Адже, основним перекриттям (затвором), який перешкоджає вільному проходженню дихання в процесі звукоутворення є голосова щілина, а в коливанні голосових зв'язок неодмінно бере участь дихальний струмінь повітря. Тому робота дихання в співі завжди передбачає і роботу гортані (і навпаки). Варто пам'ятати старовинну мудрість: «співацького дихання неможливо навчитися, його лише можна навчитися відчувати» – звідси і походить італійський термін «*ападжьйо*», що означає в перекладі «*опора*», тобто, «*підтримка*», «*підпірка*»; музичний термін «*аподжіаре ля воче*» (*appoggiare la voce*) означає – тримати звук. Це ж підтверджує і аналогічний англійський термін *support*. Тому, найкращою порадою, яка стосується правильного дихання є: «Дихай зручно, співай добре!» Коли у виконавця зникає комплекс браку дихання у фразуванні, глибоке і повноцінне дихання з'являється, ніби само собою.

Дихання, зокрема, у людини, поділяється на *зовнішнє* – *легеневе і внутрішнє* – *тканинне*. Вдихання (інспірація) починається з розширення нижніх ребер і опускання діафрагми, що створює в легенях вакуум і повітря з навколишнього простору надходить в легені для урівноваження тиску. Вдихати спеціалісти

(медики, фізіологи) радять *носом*, оскільки саме так активізується так званий поздовжній мозок, що керує органами дихання і активізуються рецептори носових (назальних) порожнин, які засвоюють іонізовану сонячну і місячну енергію – основне джерело насичення організму людини тонкими ефірними структурами.

В загальному процесі співацького дихання головними моментами є вдихання і видихання, які розглядаються у фізіологічному та вокальному аспектах. *Фізіологічний* (природний, спонтанний) дихальний процес відрізняється від вокального тим, що акти вдихання і видихання, практично, дорівнюють одне одному за часом і кількістю набраного повітря. У співі цей процес зміщується: вдихання є дуже коротким, а видихання, навпаки, – набагато повільнішим і тривалішим, більш усвідомленим. Тому стає зрозумілим вислів видатного італійського співака і педагога Ф. Ламперті: «Школа співу є – школою видихання».

З точки зору фізіології, процес дихання – це безумовний (автоматичний) рефлекс, тому у вокальній педагогіці і досі існують різноманітні підходи фахівців щодо доцільності використання того чи іншого типу у співацькій діяльності. Відомо, що староіталійська школа бельканто в (XVI-XVIII ст.) притримувалась *грудного* типу звукоутворення (К. Крижанівський). На початку XX с. І. Прянішніков, навпаки, вважав правильним лише *діафрагмальне* дихання, а С. Совкі, критикуючи його, надавав перевагу *нижньореберно-діафрагматичному*, власне, – змішаному типу дихання. Різні твердження і уподобання лише підтверджують важливість дихальної системи у розвитку культури співу.

У фізіології і медицині погляди на типи дихання також відрізняються: у одних джерелах йдеться про три типи дихання – ключичне, грудне та діафрагмальне, у іншій – *чотири* – *ключичне (клавікулярне), грудне або реберне (костальне), черевне (абдомінальне), грудочеревне або змішане (косто-абдомінальне), яке ще називають нижньореберно-діафрагмальним.*

Разом з тим оскільки вокальне дихання засноване значною мірою на фізіологічному доцільно розглянути його типологію докладніше.

2. Фізіологічне дихання та його типологія.

Єдина типологія дихання наразі відсутня. У фізіологічному (природному) диханні умовно виокремлюють *чотири основні типи*, які доцільно схарактеризувати докладніше.

1. *Ключичне (верхньореберне, крайове, клавікулярне) дихання*, яке займає верхню ділянку грудей. Воно є надзвичайно неякісним і поверхневим. Ним послуговуються немовлята і, інколи, діти молодшого шкільного віку. При вдиху повітря заповнює тільки верхівки легень, а плечі піднімаються. Це не природне дихання, в побуті ключичне дихання спостерігається під час хвороби, наприклад, при високій температурі; при захворюванні дихальних органів, під час навантажень. Ознакою такого дихання є підняття плечей. За своєю слабкістю і неповноцінністю воно є непридатним для співу і некорисним для повноцінного життя загалом. Щоб уникати застосування ключичного дихання, потрібно під час вдиху свідомо відтягувати плечі вниз і намагатися наповнити повітрям усі легені. З точки зору вокальної методики напрочуд важливо на початковому етапі вокальної підготовки слідкувати спокійного вдихання при збереженні непорушного положення грудей.

2. *Грудне дихання – більш глибокий об'єм легень*. Такий тип характерний для жінок та дітей, хоча дихання й недостатньо тривке і у співі не забезпечує тривале звучання голосу (розширюються верхні ребра). Його ще називають *бічним, або реберним*, воно характеризується пасивністю діафрагми та черевного пресу. У співі цей тип застосовується (особливо, жінками з високими голосами і дітьми), хоча й вважається достатньо слабким. Стара італійська школа використовувала саме цей тип дихання, який дозволяв виконувати надзвичайно технічні вокальні прийоми: трелі, морденти, пасажі, форшлаги, колоратури, високі каденції тощо.

3. *Діафрагмальне дихання вважається достатньо глибоким і повноцінним типом дихання*, який ще називають *черевним*, оскільки дихання здійснюється

за допомогою діафрагми, ребер і черевного пресу (гладких м'язів живота). При цьому диханні значно збільшується об'єм грудної порожнини та місткість легень, що сприяє природному і правильному звучанню голосу. Це дихання від природи більш властиве чоловікам, а також, спортсменам, фізично тренуваним людям. Завдяки посиленій роботі черевного преса в процесі діафрагмального дихання, легені – не тільки верхня частина, але і нижня, повніше заповнюються повітрям. Для співу це дихання довший час вважалось найбільш корисним і бажаним. Найважливішу роль тут, звичайно, відіграє діафрагма, яка, як стверджує вокальний педагог Я. Кушка, є «батут, на якому «танцюють» легені». Проте, з'ясувалось, що при черевному диханні великий опір чинить кишківник. Черевним м'язам треба докласти значних зусиль, щоб йому протидіяти (у нижній половині живота тиск завжди вищий за атмосферний), а це означає, що енергія витрачається не на спів.

4. В сучасних наукових джерелах виділяють як окремий тип дихання *косто-абдомінальний* (від лат. *Costa* – ребро, *abdominis* – живіт), інакше – *нижньореберно-діафрагмальний* – найглибший з усіх названих, гнучкий, повноцінний, який забезпечує досконалу роботу всієї голосотвірної системи – іноді його називають «йогівським» і тому він рекомендований для тривалих фізичних (зокрема, вокальних) навантажень. За своєю суттю цей тип дихання має змішаний характер, тому, що активізує і грудну, і черевну ділянку дихальної системи людини, раціонально використовуючи всі ресурси дихання. Потік повітря при вдиху проходить шлях крізь носоглотку, трахею, бронхи і досягає легень. При цьому відбувається збільшення легень в обсязі. Нижні ребра розходяться в сторони, а діафрагма віджимається донизу.

Цей тип не викликає перенапруження м'язів, повністю наповнює легені повітрям, а значить, і збагачує легені киснем. Змішаний тип дихання корисний і для здоров'я, і для навчання співу, бо при цьому диханні найпростіше організувати співочий апарат, отримати достатню кількість повітря і потім раціонально його витрачати.

Варто зазначити, що окремих, ізольованих типів дихання в співі практично не існує. Вокалісти, в основному, користуються змішаним типом дихання, з переважанням іноді – грудного, а іноді – черевного типу. Відповідно, в диханні беруть участь всі ділянки дихального апарату.

Є прямий зв'язок між диханням і якістю звуку. Наприклад, надривний, нерівний звук вказує, передусім, на неправильність співочого дихання. Відсутність опори в співі – мляве дихання, форсований спів – вдих галасливий з перебором кількості повітря.

Тому, не так важливий вибір типу дихання, а вироблення вільного дихання і свобода м'язових рухів, які забезпечать координацію всіх складових голосового апарату.

Повноцінне дихання здійснюється за допомогою *двох спеціальних м'язових груп: «вдихаючих» та «видихаючих» м'язів*. Вони забезпечують потрібну амплітуду, частоту та ритм дихальних рухів і відіграють вирішальну роль у голосотворенні. Серед «вдихаючих» м'язів, яких у людини вдвічі більше, ніж «видихаючих», діафрагма посідає центральне місце. Оскільки діафрагма є непарним м'язом, вона єдина з усіх дихальних м'язів отримує так звану *іннервацію* (зв'язок нервових волокон в органах і тканинах з центральною нервовою системою) зразу від двох парних нервів, які називаються діафрагмальними, що дає їй виняткову роль у дихальному процесі. У розслабленому стані діафрагма має форму купола випуклого вгору.

Практичне використання типів дихання у співі має свої «нюанси», оскільки, виконання різного репертуару (ліричного, драматичного, героїчного тощо) завжди супроводжується і відповідним диханням. Як вказує досвід вокальної практики, конкретний тип дихання досить нечасто застосовується – виконавці, переважно, використовують гнучку систему *змішаного – грудно-діафрагмально-нижньореберного дихання*, в залежності від виконавських потреб. Тому, тренування дихальної системи виконавця має відбуватися у межах вокальної діяльності, а не поза нею. Саме вокальна робота підказує використання потрібного типу дихання.

Але у вокальній роботі спеціалісти висловлюють і певні **застереження**: насамперед, це стосується жінок і дітей: використання надто глибокого опертого дихання може привести до гінекологічних проблем, пов'язаних з майбутнім виношуванням та народженням дитини, а також, до проблем надмірного грудного звучання, яке може змінити природний тембр (тріскучі призвуки, порушення кантілени тощо). Отже – знання можливостей свого голосу є запорукою успіху у вокальному виконавстві.

3. Вокальне дихання. Розвиток вокального дихання актора.

Численні наукові дослідження в галузі фізіології, акустики та психології засвідчують той факт, що деякі якості голосу співака, зокрема, його динамічні характеристики, необхідно пов'язувати з різними способами *регуляції видиху*, адже, у співацькій діяльності фази вдихання і видихання суттєво відрізняються від фізіологічного, природного процесу. Вокальне дихання має **три фази (етани)**, які доцільно розглянути докладно.

1. *Швидкий, енергійний, безшумний вдих носом і ротом одночасно, без перебору повітря в легенях* (зовні акт вдихання майже не спостерігається). Вдихання ротом і носом одночасно дозволяє безшумно вдихати. Ця перша фаза активізує в роботу «м'язи-вдихачі», до яких належать і численні групи скелетних м'язів, здатних піднімати і розширювати в боки ребра і опускати найважливіший м'яз – діафрагму.

2. *Одномоментна затримка дихання* (як своєрідна фіксація набраного повітря і зосередження уваги перед початком співу та спрямування м'язової пам'яті на процес звукоутворення). Це називається – опора дихання.

3. *Повільний, економний видих зі збереженням стану вдихання* у відчуттях ребер, вільної гортані (широкого горла), грудей. Збереження співаком при співі м'язового відчуття стану вдихання дозволяє йому максимально сповільнити процес видихання («м'язи-вдихачі» повільно піддаються тиску і напору «м'язів-видихачів»). Це називається «*вокально-тілесною схемою співака*» (за Ю. Юцевичем), яка дозволяє успішно керувати витоком повітря і контролювати його кількість при фразуванні;

У співі найважливішими є можливості свідомого керування процесом звукоутворення (фонаційним видихом, адже, традиційно спів відбувається лише на видиханні), який також має різний вплив на якість звука: *видих*, керований м'язами грудної клітини при використанні грудного типу дихання; *видих* за рахунок роботи черевного пресу при діафрагмальному диханні; *змішане* регулювання видиху при активній роботі і м'язів грудної клітини, і черевного пресу, і гладких м'язів живота, і м'язів спини тощо. Визначальним тут є не те, якою групою м'язів послуговується співак для повноцінного вдихання перед початком співу, а якими він здійснює видихання при співі конкретної фрази. Іноді тип вдиху і тип видиху не співпадають і, відповідно, не працюють злагоджено. Спеціальні лабораторні дослідження за роботою дихальної системи співака засвідчують надзвичайно активну функцію діафрагми, так званий «феномен» – дрібні скорочення діафрагми під час співу, які проявляються своєрідними короткими вдихальними рухами (в активній фазі видихання (співу)). Це дозволяє вченим стверджувати, що ці дрібні вдихальні скорочення-тремтіння (своєрідне «мерехтіння») діафрагми під час звукоутворення є надзвичайно цінним пристосуванням людського організму, як регулятора підзв'язкового тиску (за Л. Дмитрієвим). Найважливіше те, що цей «феномен» є характерним виключно для співаків, які добре володіють змішаним типом дихання – *грудо-діафрагматично-нижньореберним* і демонструють високий виконавський професіоналізм. Таким чином, *змішаний тип* дихання для співаків можна вважати *оптимальним варіантом співацького дихання*, який демонструє найкращі професійні якості і забезпечує найкращий режим фонаційного видиху, інтенсивність і широту динамічного діапазону та мобільність вокальної техніки, що на практиці отримало назву «*опора звука*».

Під *опорою звука* мається на увазі взаємодія всього комплексу нервово-м'язової системи людського голосу, яка перетворюється в комфортну стабільність відчуттів (м'язових, акустичних, фонетичних, вібраційних).

Таким чином дихання у вокальній педагогіці належить до найважливіших процесів, які потребують не лише постійного і наполегливого тренування, а й

глибокого розуміння доцільності тренувальної бази як на початку навчання, так і в подальшій роботі над голосом, оскільки спів, таким чином, стає енергетичною базою життєдіяльності виконавця. Процес формування і розвитку техніки вокального дихання у співі, фактично, триває увесь період професійної діяльності співака, удосконалюючи і розширюючи свої можливості, в залежності від репертуару виконавця та його вподобань.

Для розвитку дихання пропонуємо декілька вправ.

1. Станьте прямо перед дзеркалом, розправивши плечі. Руки складіть замком і покладіть їх на низ живота. При вдиху живіт під руками повинен підніматися, а при видиху опускатися. Руками потрібно контролювати цей процес. Слідкуйте за тим, що ключиці не рухалися (не підіймалися). Уявіть собі, що у вас під руками насос, який наповнюється повітрям і видуває його. Потрібно відчувати руками, що ви вдихаєте достатньо глибоко.

2. Станьте прямо. Зробіть глибокий вдих животом через ніс і різко видихніть через відкритий рот. При цьому небо має бути піднято, а корінь язика опущений. Цю вправу корисно робити безпосередньо перед кожним заняттям. Стоп теплого повітря при видиху добре зігріває зв'язки, тим самим готуючи їх до роботи.

3. Встаньте максимально вільно, але рівно. Прослідкуйте, щоб ваші плечі були опущені, шия вільна, що ви не тримаєтеся за інструмент (фортепіано), відчуйте гарну опору в ногах. Дихайте рівно і спокійно, як дихає здорова людина. Тепер, коли ви готові, просто посміхніться і крізь щілину між зубами виштовхніть трохи повітря. У вас повинен був вийти звук «С». Тепер зробіть те ж, тільки разом з рухом живота. Втягніть живіт в себе разом зі звуком «С». Живіт маленьким поштовхом втягується, а повітря крізь зуби виштовхується. Це робиться з частотою приблизно раз в секунду. Спробуйте зробити двадцять-тридцять таких поштовхів на одному диханні. Запам'ятайте, що між поштовхами, на першому етапі не можна робити додатковий вдих. Ви повинні повністю зрозуміти всі виникаючі відчуття під час виконання вправи. Які м'язи ви відчуваєте? Правильно, якщо ви особливо сильно відчули косі м'язи

живота, або низ живота (по боках). Якщо вам не вистачило повітря, відпочиньте і спробуйте зробити вправу ще, тільки пам'ятайте, що чим більше ви зробите вдих, тим швидше ви видихнетесь. Вдихнути перед вправою треба як зазвичай, не піднімаючи плечі і зовсім спокійно. Як тільки вам вдалося безперешкодно виконати цю вправу, спробуйте її ускладнити, за рахунок повного видиху після тридцятого поштовху. Видихніть все повітря, що залишилося разом з глибоким нахилом. Потім, видихнувши все, що не набираючи повітря, повільно піднімайтеся і продовжуйте вправу. Так можна розширити цю вправу до трьох нахилів і більш. Тобто 30 поштовхів зі звуком «С», нахил і повний видих, повільний підйом і продовження поштовхів, 30 поштовхів і знову нахил з видихом, і все повторити знову.

4. Уявіть, що ви – це великий різнокольоровий надувний м'яч. Після гри, вас поклали на траву відпочити і витягли заглушку, що б повітря потихеньку виходило. Ви випускаєте повітря повільно-повільно. Цю вправу можна робити в компанії таких же веселих м'ячиків. Цікаво, хто довше протримається. Тільки, перед тим як уявити себе м'ячиком, знову зверніть увагу на плечі. Не робіть великий вдих, що б округлитися. Якщо вам не зрозуміло, вдихніть багато і спробуйте пострибати. Вам буде доволі важко це зробити. Що б відчувати легкість, досить просто розслабитися. Отже, зробіть звичайний вдих, підтримайте злегка низ живота, і тоненькою цівкою, на звуці «С», почніть випускати повітря. Спробуйте посміхатися, тому що вам це допоможе думати про щось приємне.

Корисними для початківців (можна використовувати з 3-4 років) є дихальні вправи, розроблені Олександром Стрельніковою. Загалом вона передбачає 12 основних вправ, які треба опановувати поступово.

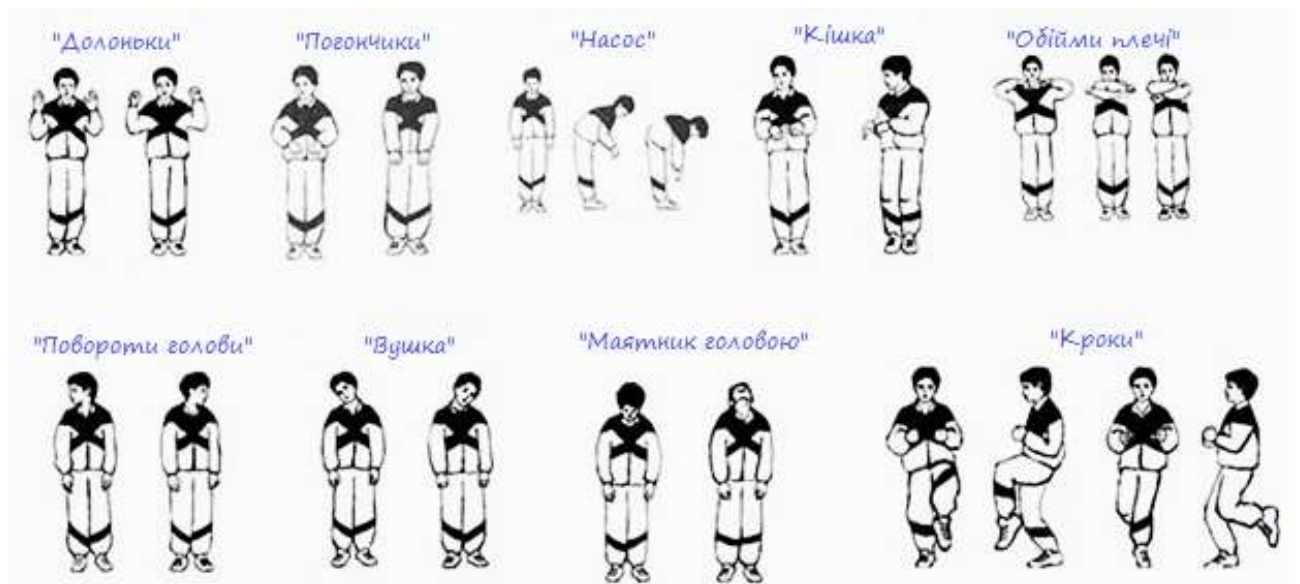


Рис. 3.1. Дихальні вправи (за О.М. Стрельніковою).

Спочатку варто запам'ятати і довести, практично, до автоматизму перші три вправи, які образно називаються «Долоньки», «Погончики» і «Насос».

Потім, можна додавати по одній вправі. Подальша послідовність така: «Кішка», «Обійми плечі», «Великий маятник». Далі – «Вушка», «Повороти голови», «Малий маятник».

Останніми опановуються «Перекати» і «Кроки».

1. «Долоньки».

Початкове положення: станьте прямо, зігніть руки в ліктях (ліктьї вниз) і «покажіть долоні глядачеві» – «поза екстрасенса». Робіть голосні, короткі, ритмічні вдихи носом і одночасно стискайте долоні в кулаки (хапальні рухи). Підряд зробіть 4 різких ритмічних вдихи носом (тобто «шмигніть» 4 рази). Потім руки опустіть і відпочиньте 3 – 4 секунди – пауза. Зробіть ще 4 коротких, галасливих вдихи і знову пауза. *Пам'ятайте!* Активний вдих носом – абсолютно пасивний нечутний видих через рот. Плечі в момент вдиху нерухомі.

Вправу «Долоньки» можна робити стоячи (бажано), сидячи і лежачи.

2. «Погончики»

Початкове положення: станьте прямо, кисті рук стисніть у кулаки і притисніть до живота на рівні поясу. У момент вдиху різко штовхайте кулаки вниз до підлоги, як би віджимаючись від нього (плечі напружені, руки прямі,

тягнутися до підлоги). Потім кисті рук повертаються в початкове положення на рівень поясу. Плечі розслаблені – видих «пішов». Вище поясу кисті рук не піднімайте. Зробіть поспіль 8 вдихів-рухів. Потім відпочинок 3-4 секунди і знову 8 вдихів рухів. Вправу «Погончики» можна робити стоячи (бажано), сидячи і лежачи.

3. «Насос» («Накачування шини»)

Початкове положення: станьте прямо, ноги трохи вужче ширини плечей, руки вздовж тулуба (основна стійка). Зробіть легкий нахил (руками тягнутися до підлоги, але не торкатися її) і одночасно – голосний і короткий вдих носом у другій половині нахилу. Вдих має скінчитися разом з нахилом. Злегка підвестися (але не випрямлятися), і знову нахил і короткий, голосний вдих «з підлоги». Візьміть до рук згорнуту газету або паличку і уявіть, що накачуєте автомобільну шину. Нахили робляться ритмічно і легко, низько не кланяйтеся, досить нахилу в пояс. Спина кругла, а не пряма, голова опущена. *Пам'ятайте!* «Накачувати шину» потрібно в темпоритмі стройового кроку. Вправу «Насос» можна робити стоячи (бажано) і сидячи.

4. «Кішка» («Присідання з поворотом»)

Початкове положення: станьте прямо, ноги трохи вужче ширини плечей (ступні ніг у вправі не повинні відриватися від підлоги). Зробіть танцювальне присідання і одночасно поворот тулуба вправо – різкий, короткий вдих. Потім таке ж присідання з поворотом ліворуч і теж короткий, голосний вдих носом. Вправо – вліво, вдих праворуч – вдих ліворуч. Видихи відбуваються між вдихами самі, мимоволі. Коліна злегка згинайте і випрямляйте (присідання легке, пружинисте, глибоко не присідати). Руками робіть хапальні рухи праворуч і ліворуч на рівні поясу. Спина абсолютно пряма, поворот – тільки у талії. Вправу «Кішка» можна робити також сидячи на стільці.

5. «Обійми плечі» (вдих на стисканні грудної клітини)

Початкове положення: стоячи, підняті на рівень плечей і зігнуті в ліктях руки. Далі, здійснюємо рух, який нагадує обійми, тільки не когось, а самого себе. Цей жест повинен бути різким. І одночасно з кожними «обіймами» різко

«шмигаєте» носом. Руки у момент «обійм» йдуть паралельно одна одній (а не хрест на хрест), ні в якому разі їх не міняти (при цьому все одно, яка рука зверху – права чи ліва); широко в сторони не розводити і не напружувати. Опанувавши цю вправу, можна в момент зустрічного руху рук злегка відкидати голову назад (вдих зі стелі). Вправа «Обійми плечі» можна робити також сидячи і лежачи. Для цієї вправи, є обмеження: тим у кого є вада серця, виконувати процедуру не можна.

6. «Великий маятник» ("Насос" + "Обійми плечі")

Початкове положення: станьте прямо, ноги трохи вужче ширини плечей. Нахил вперед, руки тягнуться до підлоги – вдих. І відразу без зупинки (злегка прогнувшись у попереку) нахил назад – руки обіймають плечі. І теж вдих. Видих відбувається в проміжку між вдихами сам. Не затримуйте і не виштовхуйте видих! Вправу «Великий маятник» можна робити також сидячи.

7. «Вушка» («Ай-ай»)

Початкове положення: станьте прямо, ноги трохи вужче ширини плечей. Злегка нахиліть голову вправо, праве вухо йде до правого плеча – гоосний короткий вдих носом. Потім нахиліть голову вліво, ліве вухо йде до лівого плеча – теж вдих. Ледь-ледь покачайте головою, як би подумки говорите комусь: «Айай-ай! Як не соромно!» Дивитися потрібно прямо перед собою. *Пам'ятайте!* Вдихи робляться одночасно з рухами. Видих має відбуватись після кожного вдиху, причому, плавно і спокійно – через рот. Робити цю вправу можна сидячи і навіть лежачи.

8. «Повороти голови»

Початкове положення: станьте прямо, ноги трохи вужче ширини плечей. Поверніть голову вправо – зробіть голосний короткий вдих носом з правого боку. Потім поверніть голову вліво – «шмигніть» носом з лівого боку. Вдих праворуч – вдих ліворуч. Посередині голову не зупиняти. Шию не напружувати, вдих не тягнути! *Пам'ятайте!* Видих повинен відбуватися після

кожного вдиху самостійно, через рот. Робити цю вправу можна сидячи і навіть лежачи.

9. «Малий маятник» («Маятник головою»)

Початкове положення: станьте прямо, ноги трохи вужче ширини плечей. Опустіть голову вниз (подивіться на підлогу) – різкий короткий вдих. Підніміть голову вгору (подивіться на стелю) – тяж вдих. Вниз – вгору, вдих з «підлоги» – вдих з «стелі». Видих повинен встигати «йти» після кожного вдиху самостійно, через рот. Не затримуйте і не виштовхуйте видихи. Робити цю вправу можна сидячи.

10. «Переكاتи»

а) Початкове положення: станьте так, щоб ліва нога була попереду, права – позаду. Весь тягар тіла на лівій нозі. Нога пряма, корпус – тяж. Права нога зігнута в коліні і відставлена назад на носок, щоб не втратити рівновагу (але на неї не спиратися). Виконайте легке танцювальне присідання на лівій нозі (нога в коліні злегка згинається) одночасно роблячи короткий вдих носом (після присідання ліва нога миттєво випрямляється). Потім відразу ж перенесіть вагу тіла на відставлену праву ногу (корпус прямий) і тяж на ній присядьте, одночасно різко «шмигаючи» носом (ліва нога в цей момент попереду на носку для підтримки рівноваги, зігнута в коліні, але на неї не спиратися). Знову перенесіть вагу тіла на ліву ногу. Вперед – назад, присідання – присідання, вдих – вдих. Пам'ятайте: присідання та дихання робляться одночасно; вся вага тіла тільки на тій нозі, на якій злегка присідаємо; після кожного присідання нога миттєво випрямляється, і тільки після цього йде перенесення ваги тіла (перекат) на іншу ногу.

б) Початкове положення: станьте так, щоб права нога була попереду, ліва – позаду. Повторіть вправу з іншої ноги. Вправу «Переكاتи» можна робити тільки стоячи.

11. «Кроки» «Передній крок» (рок-н-рол)

Початкове положення: станьте прямо, ноги трохи вужче ширини плечей.

Підніміть ліву ногу, зігнуту в коліні, вгору, до рівня живота (від коліна нога пряма, носок тягнути вниз, як у балеті). На правій нозі в цей момент робіть легке танцювальне присідання і короткий, голосний вдих носом. Після присідання обидві ноги повинні обов'язково на одну мить прийняти початкове положення. Підніміть вгору праву ногу, зігнуту в коліні, на лівій нозі злегка присідайте і гучно «шмигайте» носом (ліве коліно вгору – початкове положення, праве коліно вгору – початкове положення). Потрібно обов'язково злегка присісти, тоді інша нога, зігнута в коліні, легко підніметься вгору до рівня живота. Корпус прямий. Можна одночасно з кожним присіданням і підняттям зігнутого коліна вгору робити легкі зустрічні рухи кистей рук на рівні поясу.

Вправа «Передній крок» нагадує танець рок-н-рол. *Пам'ятайте!* Видих повинен відбуватися після кожного вдиху самостійно (пасивно), бажано через рот. Вправу «Передній крок» можна робити стоячи, сидячи і навіть лежачи.

12. «Кроки» «Задній крок»

Початкове положення: те ж саме. Відведіть ліву ногу, зігнуту в коліні, так, ніби ляскаючи себе п'ятою по сідницях. На правій нозі в цей момент злегка сядьте і гучно «шмигніть» носом. Потім обидві ноги на одну мить поверніть у початкове положення – видих зроблений. Після цього відведіть назад зігнуту в коліні праву ногу, а на лівій робіть танцювальне присідання. Цю вправу можна робити лише стоячи.

Завдання для самоперевірки:

- 1) визначіть основні типи дихання;
- 2) поясніть, у чому полягають відмінності вокального дихального процесу від фізіологічного;
- 3) охарактеризуйте основні типи фізіологічного дихання;
- 4) визначіть особливості типів дихання
- 5) поясніть, з яких фаз складається вокальне дихання;
- 6) схарактеризуйте види видихів як третьої фази вокального дихання;

7) дайте загальне визначення поняттю «опора звуку».

1.4. Акустика голосу актора.

Акустика голосу актора.

1. Музичний звук. Резонанс у співі.
2. Форманти голосу. Акустика вібрато. Імпеданс і висока позиція.
3. Випромінювання звуку при фонації.

1. Музичний звук. Резонанс у співі.

Людина співає і розмовляє в повітряному середовищі. Отже, звук голосу – це частинки повітря, хвилеподібні коливання яких (на молекулярному рівні), згущуючись і розріджуючись розповсюджуються в різноманітному навколишньому середовищі – не лише повітряними шляхами, а й внутрішніми тканинами тіла людини. Звук проникає і крізь тверді середовища: стіни, стелі, двері тощо. Повітря є передавачем звукових коливань. В голосовій трубі – гортані амплітудно-частотний спектр звуку, який утворюється періодичними коливаннями голосових м'язів, називається тембром голосу, що окрім основного тону вміщує велику кількість так званих обертонів (гармонік). За частотними характеристиками вони поділяються на гармонічні і негармонічні. У мовному тракті і резонаційних порожнинах коливання підсилюються і набувають певних форм, що отримали назву фонем (звуків). У мовленні тривалість фонем є коротшою, а у співі їх тривалість значно зростає, що є надзвичайно важливим чинником для виконавця щодо чіткості і виразності артикуляції та дикції. Все це відбувається за певними законами резонування і випромінювання.

Модуляція звукових коливань в процесі співу здійснюється надгортанним рупором, який має свої частотні характеристики і пропускає лише гармоніки (обертони), що співпадають з його власним резонансом. Тому підсилення звуку відбувається двома параметрами: *резонансним* – шляхом підсилення коливань в резонаційних порожнинах (черепі, грудях, ротовій порожнині, гортані) і *турбулентним* – через збільшення підзв'язкового тиску. В першому

випадку звук багатий за спектром через перевагу гармонічних обертонів, а в іншому – багатий інтенсивністю тиску негармонічних обертонів.

Будь-які музичні звуки з точки зору їх суб'єктивного сприйняття характеризуються *висотою, силою і тембром* і тривалістю, що в людському голосі дозволяє характеризувати їх за допомогою різних порівнянь і епітетів: голос легкий чи важкий; світлий чи темний; дзвінкий чи глибокий; густий чи матовий; тощо. Вся ця різноманітність музичних звуків і голосу з точки зору акустики, створюється зміною в часі саме основних його характеристик: висоти, сили, тембру і тривалості, оскільки зміна цих якостей звука: частоти коливань, їх амплітуди і спектру складного звука в певній часовій тривалості надає йому конкретних виразових якостей.

Висота звука – це суб'єктивне сприйняття частоти коливання. Чим частіше відбуваються періодичні коливання повітря, тим вищий звук утворюється. Висота звука, тобто, частота ущільнення і розрідження повітря, народженого в гортані, в голосових зв'язках, залежить від того, скільки змикань і розмикань здійснюють голосові зв'язки в процесі коливання і скільки, відповідно, порцій ущільненого підзв'язкового повітря вони пропустять. Інших механізмів не існує. Відстань між двома сусідніми ущільненнями чи розрідженнями повітря називається *довжиною хвилі*.

Частота коливань і довжина хвилі перебувають в обернено пропорційній залежності. Довжина хвилі відображає ту якість, що і частота, тобто, висоту звуку. Довгі хвилі і рідкі коливання – це низькі звуки, а короткі і часті коливання – високі. Довжини хвиль виражаються в метрах, сантиметрах тощо, а частота коливань – в кількості повних коливань (періодів) в секунду, в герцах (Гц). Отже, період – це час повного коливання і чим менша частота коливань, тим довший період кожного коливання. Частота хвиль, що використовується в співі, охоплюють порівняно невелику частину звукового діапазону, котрий сприймає вухо – від ~ 20 до $20\,000$ Гц, звуковий діапазон виконавців (співаків та акторів) розповсюджується найчастіше від $60\text{--}70$ Гц

(низькі ноти баса) до 1200-1300 Гц (високі ноти сопрано), що відповідає довжинам хвиль від 5,7- 4,8 до 0,28-0,26 м.

У виконавців високого рівня існує досить конкретне уявлення про здатність концентрувати звук («збирати» звук), посылати його в різні ділянки м'якого піднебіння, спрямовувати звуковий потік у потрібне місце, подібно до того, як можна збирати луною сонячний промінь, чи відбити його в бажаному напрямку дзеркалом. Особлива відображальна роль належить в цьому розумінні м'якому піднебінню і надставній трубі (ротоглотковій порожнині). Відповідно до акустичних досліджень відображення є можливим тільки для тієї частини енергії, яка сконцентрована у високих обертонах співацького голосу (обертон – з нім., верхній тон). Отже, чим вищі обертони голосу людини, тим повніше вони відбиваються від піднебіння і інших стінок ротоглоткового каналу, що створює так звану *силу звука*. *Сила звука*, як інтенсивність звучання голосу – це суб'єктивне сприйняття розмаху коливальних рухів, його амплітуди. Амплітуда не залежить від частоти звуку. Сила оцінюється слухом як гучність, але гучність – поняття емоційне, і в процесі адаптації слуху величина гучності зменшується при незмінній інтенсивності звучання джерела, оскільки вухо адаптується до гучності. Сила звуку описує енергетичні властивості самої хвилі й вимірюється у ватах/квадратний сантиметр (Вт/см²).

Слуховий апарат людини влаштований таким чином, що лінійна зміна сили звуку не сприймається нами як лінійна зміна гучності. Така залежність називається логарифмічною, і саме через таку особливість нашого сприйняття зміну рівня (гучності) звуку прийнято вимірювати в логарифмічних одиницях – белах(Б). Зміна рівня звуку в один бел однаково відображає й зміну сили звуку, і зміну звукового тиску. Мінімальний перепад рівня, що здатне сприйняти наше вухо, дорівнює одному децибелу. Це одна з головних причин введення такої системи виміру рівня. А весь динамічний діапазон слуху становить 120 дБ.

Сила звуку, як і його висота, народжується в гортані і зростає із збільшенням підзв'язкового тиску. Чим більший натиск порцій повітря, яке пробивається крізь голосову щілину, тим більша енергія, яку вони несуть, більше ущільнення і розрідження, що настає за ним, тобто, більша амплітуда коливань частинок повітря і їх тиск на барабанну перетинку вуха. Збільшений підзв'язковий тиск є, власне, тим енергетичним резервуаром, який насичує звукову енергію, що виникає в голосовій щілині. Зважаючи на низький коефіцієнт корисної дії голосового апарата загалом, великого значення набувають всі механізми, здатні його підвищити за допомогою вокальної школи, яка дозволяє при найменшій затраті енергії отримати максимальний акустичний ефект, що й демонструють досвідчені виконавці.

Тембр є найскладнішою якістю співацького голосу. Він пов'язаний зі складними тонами, тобто обертонами, що насичують звуковий спектр. В складному звуці розрізняють основний тон, який визначає висоту і часткові тони – обертони, які вкупі створюють абсолютно конкретний тембр, тобто, характер звучання. Відомо, що будь-яке пружне тіло коливається не тільки всією довжиною, але й створює коливання окремими частинами. Часткові коливання, що в кілька разів перевищують основний тон, називаються гармонічними, або – гармоніками. Відомо, що від струни, яка коливається розповсюджується серія хвиль – обертонів, які сприймаються як певне забарвлення звучання, тобто, тембр.

Явище резонансу – це основний механізм, який змінює попередній (що виникає безпосередньо в музичному інструменті) спектр джерела звуку в різних інструментах (зокрема, у голосі людини) – збагачує чи послаблює його. Явище резонансу полягає у підсиленні звучання, але без утворення нової енергії – за рахунок віддачі накопиченої енергії. Спочатку звукова енергія переходить у механічні коливання струни (голосових зв'язок), а відтак – механічна енергія коливання знову переходить у звукові хвилі. В голосовому апараті людини є велика кількість порожнин і трубок, в яких може розвиватися явище резонансу. Резонатор відповідає на звук, який співпадає за

частотою (висотою) з його власним тоном, акумулює, накопичує енергію, що є в хвилях при коливанні, а тоді «відзвучує» – від чого звук для слухача стає голоснішим і виразнішим.

2. Форманти голосу. Акустика вібрато. Імпеданс і висока позиція.

Форманти голосних звуків у мовленні і співі, як наукове поняття, тісно пов'язане з обертовою природою звуку і, відповідно, його тембральним забарвленням. Форманти голосних – це характеристичні тони, тобто, відносно щільніші, більш підсилені ділянки частот звуків, які відрізняють один голосний звук від іншого. Одна з цих ділянок належить до резонансу глотки (ковтального горла), інша – до резонансу ротової порожнини. Цим визначається необхідність у співі при переході з одної голосної до іншої зміщувати язик, шукаючи потрібну для формування голосного позицію. Саме язик є основним артикуляційним органом, зміщення якого створює в ротовій і глотковій порожнині потрібні для утворення формант ємкості повітря.

Виокремлюються співацькі форманти трьох видів. Співацькі форманти поділяються: на високу співацьку форманту (ВСФ) і низьку співацьку форманту (НСФ). Ще однією формантою є середня співацька форманта (ССФ), яка, фактично, належить до розмовної форманти. Ці три форманти складають основу якості звучання голосу. Основною і найбільш характерною для співу є ВСФ, яка відповідає за яскравість, дзвінкість звучання, «летючість» («політність») звучання в просторі. НСФ відповідає за тембральну густоту і глибину звучання, насиченість звука, а ССФ належить до тих показників, які відповідають за дикційну виразність і артикуляцію, довершеність фразування. Для вокальної педагогіки суттєвим є не тільки пошуки особливостей спектру голосу, який сприяє формуванню яскравості, дзвінкості і м'якості співацького тембру, тобто, співацьких формант, але й механізм та місце утворення цих підсилених обертонів. ВСФ, за дослідженнями акустиків, утворюється в гортані, а місце утворення НСФ й досі є суперечливим, оскільки вокалісти-практики вважають місцем її

утворення трахею, а акустики – нижній відділ гортані. ССФ залежить від об'єму ротової порожнини.

Вірне формування формант у голосі співака розвиває таку важливу якість голосоутворення як *вібрато голосу* – складне явище процесу звукоутворення, яке характеризується як періодична зміна всіх показників: висоти, сили і тембру, що в процесі співу пульсують з однаковою частотою. Вібрато – важливий якісний показник тембру голосу, який робить голос теплим, живим, виразним. Воно сприймається слухом як складова частина тембру, оскільки при наявності вібрато гортань входить в режим автоколивань, що надає голосу виконавця краси і природності, а співаку витривалості і насолоди. Акустиками встановлено, що природнє красиве вібрато здійснюється зі швидкістю 6-8 коливань на секунду. Зменшена (гойдання), або збільшена (тремоляція, тремтіння) пульсація голосу є менш приємною для слуху і створює певний дискомфорт для сприймання. Наявність вібрато вважається найбільш надійним показником якості вокальної техніки. В італійській термінології щодо поняття вібрато в голосі співака є різні терміни: «*voce dura*» – голос прямий і «*voce rigida*» – голос жорсткий, напружений – ці показники означають негативну якість голосу, його естетичну неприйнятність у вокальному мистецтві; «*voce ferma*» – голос зупинений, рівний, коли вібрато свідомо гальмується і стає практично нечутним, хоча звук зберігає всі вокальні якості і є естетично цінним та «*voce vibrata*» – основний характер співацького тону з нормативним вібрато, яке не сприймається відокремлено від тембру, вважається найважливішим показником правильної вокальної техніки; *voce balamente* та *voce tremula* засвідчують перевищену пульсацію в голосоведенні, а «*voce caprina*» (в пер. – дослівно – козлетон) і «*voce sinila*» (в пер. – «старечий» голос) – характеризують розбалансований, неякісний спів. Характеристика вібрато, як стверджують фахівці, повинна контролюватися виконавцем, адже вона залежить від відчуттів і самоконтролю виконавця, насамперед, від контролю за диханням, опорою звука, форсованого

звукоутворення, наявності (чи відсутності) кантилени, естетики голосоведення тощо.

Одним з найважливіших моментів у роботі ротоглоткового рупора є те, що взаємопов'язана система резонаторів (гортань – глотка – ротова порожнина) не тільки резонує, накопичуючи звукову енергію, але й, коливаючись, створює голосовій щілині певний опір зверху. При цьому резонатори якнайактивніше впливають не тільки на зміну спектру звука, що утворюється в даний момент, але й на сам процес утворення цього звука – на роботу голосової щілини. Виявляється, що для повноцінної роботи голосової щілини велике значення має середовище – резонуючий стовп повітря, що міститься в надзв'язкових порожнинах. Утворюється взаємопов'язана система коливань працюючих голосових зв'язок (складок) і резонаторів, що сприяє значному підвищенню коефіцієнта корисної дії голосового апарата виконавця. А найкращі можливості для роботи голосової щілини виникають тоді, коли в надзв'язкових порожнинах створюється достатньо активна протидія (опір) пульсуючому повітрю, який проривається крізь голосові зв'язки. Саме в цих умовах зустрічного опору може створюватися великий підзв'язковий тиск і енергія коливання резонаторів, підсилена струменем повітря, значно зросте і звук буде гучним і сильним. При порівняно невеликій витраті енергії голосових м'язів, дихання в моменти достатнього протитиску може розвивати велику енергію, утворюючи звук надзвичайної сили. Цей загальний опір системи отримав назву імпедансу. Отже, імпеданс – опір, який чинять голосові зв'язки потоку повітря. Рентгенівські спостереження відзначають у висококваліфікованих співаків надзвичайно стійке і фіксоване положення гортані, вхід в яку в процесі голосоведення завжди звужується, що дозволяє розмежувати надзв'язкову порожнину від ротоглоткового рупора. В результаті цього з порожнини гортані утворюється своєрідна «передрупорна камера», в якій і розвивається опір, аналогічний до створеного у справжній передрупорній камері. В голосовому апараті людини ця передрупорна камера залишається на всіх голосних фонемах впродовж всього діапазону незмінною

у добре поставлених голосах. При знятті звука з опори надзв'язкова порожнина «відчиняється» і передрупорна камера перестає існувати, а саме вона і є обов'язковою умовою правильного опертого звукоутворення. Отже, створення імпедансу – опору в надставній трубі співака – є найважливішим акустичним механізмом в роботі голосового апарата. Згідно з цим, постановку голосу необхідно розглядати як пошук вірного взаємозв'язку між резонуючою надставною трубою і голосовою щілиною, а знаходження найвигіднішого імпедансу для гортані – однією з найважливіших умов постановки голосу загалом. Вміння імпедансувати – уміння керувати голосом.

Як відомо, імпеданс буває трьох видів: *сильний імпеданс*, приведений на голосові складки (за Р. Юссоном) вважається найдоцільнішим і ідеально налаштованим до активної роботи всієї голосотвірної системи, коли підзв'язковий тиск повітря на голосові складки і надзв'язковий опір повністю урівноважуються, внаслідок чого голосовий апарат співака не зазнає перевантажень. Такий стиль співу характерний для академічної, зокрема, оперної манери голосоведення і відповідає ощадливій роботі голосотвірної системи, забезпечує тривалу працездатність виконавцю.

Слабкий імпеданс характеризує недостатню роботу дихальної системи, коли голосові зв'язки вимушені «брати на себе» основне звукотвірне навантаження, що сприяє швидкій втомі голосового апарата і втраті основних характеристик звучання – природного вібрато, красивого і глибокого тембру, рівного звучання на всьому діапазоні голосу. Цей вид імпедансу характерний для різновидів естрадного і народного співу. Перевантаження голосового апарата при надмірному використанні слабого імпедансу може привести до важких захворювань, зокрема, фонастенії, зв'язкових вузликів тощо.

Надсильний (надмірний) імпеданс характеризується надмірно перевантаженим диханням, коли відбувається, практично, «одностороннє» керівництво вокальною роботою, від чого звучання набуває тріскотливого призвуку і тембрових барв, часто з носовим призвуком (назалізацією) і форсованим, крикливим вокалом, що дуже негативно позначається на

виразності виконання і подачі художнього образу загалом. Таким імпедансом також часто користуються естрадні та рок-співаки, а іноді, і співаки з народною манерою звукоутворення.

Загалом, використання того чи іншого імпедансу найчастіше залежить від репертуару виконавця і його творчих уподобань. Вміле використання потрібного імпедансу належить до високого рівня професійності виконавця, його вміння творчо опрацьовувати вокальні твори, оскільки, основним виконавським показником є і залишається поняття «летючості голосу» («політності»), його вміння «пробиватися», нестися чи «прорізатися» крізь звучання оркестру чи музичного супроводу. Ця якість, як відомо, не залежить від сили звука, а від його насиченості, концентрації високих обертонів (високої співочої форманти). Таким чином, утворення спектру з максимальною концентрацією енергії в ділянці високих частот – найважливіше фізіологічне пристосування голосового апарату для отримання максимальної чутності звучання при мінімальній затраті енергії, що в практиці отримала назву *високої позиції звуку*.

Пошуки *високої позиції звуку* – один з найважливіших моментів у процесі постановки голосу і є досить складним завданням для педагога-вокаліста, оскільки залежить від правильного розуміння учнями відмінностей між низькою та високою звуковою позицією. Голос *низький позиційно* звучить відкрито, плоско, гортань з голосовими зв'язками перебувають у напруженому стані (відчувається не тільки внутрішнє напруження, а й, іноді, – напруження зовнішніх м'язів ший), звук має характерний різкий тембр, а опора звука ґрунтується на м'язовому тиску. У *високій позиції голос* виконавця звучатиме округлено, прикрито, добре «нестиметься» у великих приміщеннях, звучатиме багато і тембрально насичено, а співак відчуватиме комфорт і задоволення, оскільки все *урівноважено* – *дихання, резонування, сила звука, яскравість*. Такий звук легко піддається нюансуванню і філіруванню. В атаці звукоутворення переважатиме не робота м'язів, а активність дихання. Це забезпечується такими умовами (за О. Павлищевою):

1) глибоким еластичним диханням з активною роботою діафрагми та черевного пресу на невеликому диханні;

2) активному піднятті м'якого піднебіння, вільно опущеної нижньої щелепи, для створення умов широкої надставної труби (стан скритої посмішки чи напівпозіху);

3) дотримання орфоепічних норм голосоведення і знання закону відкритих складів у співі з урегулюванням способу і місця формування голосних фонем;

4) характером атаки звука (м'якої, твердої, придихової), яка повинна відповідати виконавським завданням художнього образу;

5) активним емоційним тонусом співака і розуміння ним поставленої мети.

3. Випромінювання звуку при фонації.

Перехід енергії, утвореної тілом, що коливається, у звукові коливання повітряного середовища називається *випромінюванням звуку*. Випромінювання тим краще, чим більша площа поверхні, що випромінюється. Голосовий тракт людини – це своєрідний рупор: над джерелом коливань – голосовими складками – розташована труба, яка відкрита у внутрішнє середовище, так звана надставна труба. Цією трубкою-рупором звук, народжений в голосовій щілині досягає ротової порожнини і вже звідси розповсюджується в зовнішній простір. Рот в голосовому тракті відіграє роль гирла цього рупора, яке і є випромінювачем енергії. Чим більша площа гирла, тобто, рота, тим кращим буде і випромінювання. Тому для правильного звучання голосу *розкриття надставної труби, яка здійснюється роботою задньої і бокової поверхонь глотки та м'якого піднебіння при відповідному резонуванні твердого піднебіння стає найбільш потрібною функцією розповсюдження звукових хвиль*. Форма твердого піднебіння є абсолютно незмінною, форма глотки (ковтального горла), за спостереженнями акустиків та фізіологів, змінюється дуже мало, і лише єдине *м'яке піднебіння має здатність значно змінювати своє положення і форму*. З акустики відомо, що звукові хвилі при зустрічі з перешкодами мають здатність: обминати або відбиватися від них, в залежності від співвідношення між довжиною хвилі та розмірами перешкоди. Стінки

ротоглоткового рупора *не відбивають хвилі низьких і середніх частот і тільки більш високі частоти (на рівні високої співацької форманти) мають здатність відбивати звук.* В цьому полягає роль м'якого піднебіння у співі. Отже, правильним пристосуванням м'язів ротоглоткового каналу в практиці співу виконавець може зменшити поглинання звукової енергії і підвищити відсоток її корисного виходу, що власне і здійснюють інтуїтивно співаки. Отже, використання високочастотних обертонів звука дозволяє завдяки широко відкритій ротовій порожнині спрямувати звукову енергію, ступінь якої зростає зі збільшення частоти обертонів. Цікаві дослідження провів вчений В.П. Морозов, який експериментально довів, що для ділянки високої співацької форманти властиве чітке спрямування звука вперед, особливо виразно відчутного в «сибілянтах» – приголосних, які містять в своєму складі дуже високі частоти, наприклад, свистячих та шиплячих – «С», «Ц», «Ш», «Ч», «Щ» та ін. Особливого значення набуває ця властивість для виконавця при необхідності співати в русі, при поворотах голови, тіла, спрямовувати звучання в конкретному напрямку.

Таким чином, обізнаність актора-виконавця в акустичних характеристиках звучання голосу стимулює правильне розуміння процесу голосоведення загалом і сприяє пошукам оптимального підходу до грамотного формування голосових можливостей зокрема.

Завдання для самоперевірки:

- 1) охарактеризуйте, за якими параметрами відбувається посилення звуку глосу людини;*
- 2) дайте визначення поняттю «тембр голосу»;*
- 3) поясніть, в чому полягає явище резонансу;*
- 4) схарактеризуйте види співацьких формант*
- 5) визначіть особливості співацького вібрато;*
- 6) поясніть, в чому полягає імпеданс;*
- 7) дайте визначення поняттю «сибілянти».*

1.5. Вокально-слуховий контроль та відчуття актора у співі.

1. Особливості музично-вокального слуху в процесі голосоведення.
2. Відчуття у співі і критерії ефективності звучання голосу актора
3. Типи звучання співацького голосу актора.

1. Особливості музично-вокального слуху в процесі голосоведення.

Основним регулятором вокальної і мовленнєвої функції є слух людини. *Слух – це здатність людини сприймати звукові коливання*, і, за визначенням відомого українського співака і педагога-вокаліста: це – «певні відчуття (сприйняття і уявлення), пов'язані з нашою свідомістю, провідником яких є найтонший слуховий апарат – вухо людини, що вловлює і сприймає звуки». В процесі онтогенезу (розвитку організму) людини взаємодія слухових і голосових органів стає надзвичайно тісною, практично зливаючись в одну безперервну функцію, що і забезпечує формування співацьких компетенцій. Зв'язок між слухом і голосом є двостороннім: не лише голос не може розвиватися без участі слуху, але й слух також не може розвиватися без участі голосових органів. Слухові сприйняття здійснюються опосередковано, тобто, завдяки діяльності голосових органів. Слухаючи розмову, музику чи спів, людина внутрішньо повторює її і тільки після цього безпосередньо відтворює почуте. Тому, зворотній зв'язок, що відображається в нашій свідомості через відчуття (слухові, м'язові, резонаційні, вібраційні, тактильні, фонетичні тощо), виконує надзвичайно важливу роль в розвитку голосових компетенцій. В цьому зв'язку провідне місце займає слух людини, який є і головним регулятором голосу. Таким чином, повертаючись до визначення М. Микиші, якщо: *«Музичний слух – це здатність людини сприймати звукові коливання, безпомилково відрізняти правильні інтонації та інтервали...»*, то *вокальний слух* має більш широкий сенс, оскільки, це – *«здатність людини чути, сприймати й аналізувати якість голосу, його темброве забарвлення, насиченість і відповідність характерові звука і художньому образу»*. Отже, вокальний слух можна назвати ще *вокально-моторним*, тобто, таким, що поєднує зовнішній слух людини – вухо, із внутрішнім – внутрішніми

відчуттями (який вказує на роботу м'язово-нервової системи, оскільки звук, як відомо, розповсюджується не лише через зовнішнє повітряне середовище, але й через внутрішні тканини організму і через кісткові провідники). Цей слух – це (за М. Микишею) *«високорозвинена музично-вокальна культура людського слуху, завдяки якій наше вухо може комплексно сприймати, розрізняти й аналізувати співацький звук як із суто технічного, так і з художнього боку. Музично-вокальний слух є аналізатором усіх звуко-слухових відчуттів і факторів художнього звучання голосу співака»*. Основним чинником розвитку музично-вокального слуху є: резонатори голосового апарата, так званий резонансний пункт, вокально-художній звук та його характер, тембр, голосні фонemi і виразне фразування, а також – пам'ять відчуттів. У взаємодії ці чинники сприяють розвитку музично-вокального слуху. Саме там, де цьому надається великого значення, спостерігається високий рівень розвитку вокального мистецтва, як наприклад, в Італії. Недостатньо чиста інтонація у виконавця може бути обумовлена або відсутністю координації або погано розвиненим вокальним слухом. І те, й інше розвивається при безперервному контролі з боку та свідомому самоконтролі у роботі. Чистої інтонації треба добиватися роботою та терпінням. Кожен важкий інтервал, що не вдається вокально, або фрагмент твору потрібно «вийняти» з музики і заспівати на зручні голосні legato, а, можливо, транспонувати вниз, вгору (на 1/2 тону, на 1 тон). Співати цей фрагмент, як вокальну вправу. Для виконавця величезне значення має в роботі над голосом уміння правильно уявляти і оцінювати звучання власного голосу, оскільки, це звучання досягає вух виконавця не тільки зовні, але й внутрішніми чуттєвими потоками, тобто, дещо інакше, аніж у слухача. «Ансамбль» відчуттів для співака має надзвичайно позитивний вплив, сприяючи утворенню умовних рефлексів, які в багаторазовому повторенні «автоматизуються», зумовлюючи утворення вокальної техніки.

2. Відчуття у співі і критерії ефективності звучання голосу актора.

Сучасне дещо ширше трактування вокального слуху як *моторного акту* дозволяє його вивчати, передусім, як дію, акт, результат нейромоторної

роботи організму співака, завдяки чому значно розширює саму сутність процесів, що відбуваються в організмі людини загалом. Сприйняття акустичними каналами відчуття вібрації кісток і тканин черепа та кісток і тканин грудей, гортані, ротової порожнини створює низку відчуттів, які у вокальній педагогіці діляться на: *резонаційні відчуття (акустичні)*, які найбільш виразно виникають в ділянці обличчя і грудей; *вібраційні відчуття*, які виникають в гортані та грудях; *фонетичні відчуття*, які виникають, переважно, в ротовій порожнині і носових пазухах (під час вимови фонем – голосних і приголосних звуків); *тактильні відчуття* (при дотиках рук до гортані, грудей, живота тощо). Всі ці відчуття мають комплексний характер і формуються як суцільна чуттєва сфера в процесі співу або мовлення, проте, в роботі над голосом вони можуть викладачем співу виокремлюватися (локалізуватися) в окремі конкретні відчуття для формування контролю за якістю звучання тієї чи іншої фрази, фрагменту, звуку тощо. Як показує практика, у освітньому процесі виокремлення окремих відчуттів досить добре піддається навіть співакам-початківцям, які легко навчаються зосереджувати увагу на окремих відчуттях і можуть досить конкретно відповісти на питання викладача: «Що зараз відбулося в гортані?», «Які відчуття з'явилися в ділянці діафрагми?», «Куди пішов звук?» тощо. Проте, відчуття завжди працюють комплексно і одночасно.

В співі варто пам'ятати, що виконавець завжди чує дві звукові хвилі – пряму (рот співака і вухо слухача) і відбиту (стіни, підлога, різні предмети, а тоді – вухо слухача). Спроможність відокремлено сприймати будь-які види відчуттів стосуються і акустичного сприйняття. Пряма і відбита хвилі також можуть диференціюватися у свідомості, незважаючи на їх взаємонакладання і одночасне сприймання. Зосередження уваги і аналіз окремо локалізованого відчуття в процесі навчання співу, особливо на його початковому етапі, дозволяє при потребі конкретизувати і відпрацьовувати недоліки і вади у виконанні.

Узгоджена робота відчуттів у співі викликає почуття фізіологічного комфорту (або дискомфорту), що свідчить про якість звукоутворення і правильність виконавської техніки – показники, які у вокальній педагогіці отримали назву **критеріїв звучання** голосу: *біологічної доцільності, енергетичної економичності та акустичної ефективності* і які складають еталон якості голосоведення. Голос людини тільки тоді приносить справжню насолоду і співакові, і слухачам, коли відповідатиме цим критеріям.

В наукових колах комплекс відчуттів розглядається в структурі як фізіологічній, так і біофізичній, в нейролінгвістиці, психології, тобто, в різних сферах наукового пізнання, що дозволяє вокальне мистецтво долучити до загальної системи високих наукових досягнень, які є невід’ємною частиною сучасного високотехнологічного світу з усім його різноманіттям. Надзвичайно важливою інформацією для виконавця є той факт, що сприйняття звукових коливань і сприйняття вібрації – це різні речі, оскільки вони здійснюються різними органами відчуттів. Тому фахівці радять навчитися сприймати роботу кожного органу відокремлено один від одного, зосереджуючи увагу на кожному з них і «прислухаючись» до його роботи.

Науковий термін *віброрецепція* (сприйняття вібрації) може сприйматися окремо від акустично-резонаційного відчуття, власне – *барорецепції* чи м’язово-тілесного відчуття – *пропріорецепції*.

В процесі голосоутворення у певних ділянках тіла збільшується повітряний тиск, а у співаків він збільшується у значній кількості, яке локалізується в головних резонаторах (черепі). Добре відоме всім специфічне відчуття, яке виникає у пасажирів під час злету чи посадки літака, або підйому чи спуску у горах. Таке сприйняття називається *барорецепцією*.

Зрештою, під час співу активно працює ще й велика кількість різноманітних м’язів. Деякі з них (стілки живота, боки, стегна, груди, шия тощо) постійно сповіщають корі головного мозку про свою роботу і положення, в якому вони наразі перебувають. Це сприйняття називається *пропріорецепцією* (*пропріо* – *власність, тобто, сприйняття себе*). Пропріорецепція також може

сприйматися і самостійно, без участі інших відчуттів. Поєднання всіх відчуттів – вібро-, баро-, і пропріорецепції у співі називається *ідеомоторними відчуттями*, які мають комплексну природу і їх виокремлення в теоретичному аналізі мають лише умовний характер, пов'язаний з психічною діяльністю виконавця, зокрема, його звуковими уявленнями як акустичного феномену.

Відповідно до акустичних показників, *вокальний звук* – це якість слухового сприйняття потоку енергії з коливаннями певного частотного діапазону. Для людського вуха цей діапазон є в межах 20-20000 Гц. Феномен звуку виникає тільки в момент сприйняття потоку енергії органами слуху, які сприймаються і усвідомлюються не як енергетичні потоки з конкретною частотою, а як звук камертону, віолончелі чи людського голосу, шуму вітру, морського прибою тощо. Усвідомлення самого звуку, тобто, утворення його в людській свідомості (в корі головного мозку), не вимагають навіть, реально існуючих коливань у навколишньому середовищі, їх можна виразно уявити за допомогою *слухової пам'яті* (наприклад, чути голоси з потойбіччя, реально уявити знайомий тембр голосу людини, якої немає поруч, чи нафантазувати звуки, які створюють якісь казкові істоти тощо). Існування феномену внутрішнього слуху давно відоме, наприклад, композиторам, музикантам, які «чують» свої твори задовго до їх викладу на папері чи виконання на інструменті. Зрештою, професійним музикантам, зокрема, диригентам чи інструменталістам, іноді достатньо уважно прочитати ноти, щоб зрозуміти характер їх виконання. Дослідник і вокальний педагог В. Юшманов вважає, що *процес утворення звуку є не що інше, як «призначений для слухового сприйняття енергетичний потік, створений співаком під час виконання, а звучання співацького голосу... якість суб'єктивного сприйняття цього потоку»*. Виокремлення цих понять «енергетичний потік» і «звук» дає можливість, на думку автора, цілеспрямовано розглядати голос людини крізь призму енергетичної природи голосоутворення і дозволяє розрізняти звуковий компонент голосу (процес коливання) і його звучання (слухове сприйняття) від його внутрішньої беззвучної основи – створюваного співаком

енергетичного потоку. Такий підхід дозволяє суттєво скоректувати уявлення про роль слухових і внутрішніх відчуттів у процесі контролю і корекції виконавцем своєї вокальної техніки (внутрішньої роботи свого «живого» музичного інструменту). Це і пояснює той факт, що співаки-початківці у своїх асоціативних відчуттях про роботу окремих органів у співі є іноді досить далекими від реальності.

Отже, *навчання співу* полягає не в корекції початківцем якості звучання власного голосу, а в *зміні ним внутрішньої техніки звукоутворення*. В зв'язку з цим, практичний сенс і мета навчання мають спиратися не на формування «еталонного» звуку і полягають не у вихованні певного, конкретного звучання голосу, а у *навчанні практичних навичок співу*. Виконавцю необхідно не лише знати характер еталонного звучання голосу, якого йому слід навчитися, а й *чітко розуміти роботу внутрішніх прийомів для досягнення необхідних результатів*. Головне для нього – знати, що йому *необхідно робити і що має відбуватися в його співацькому інструменті* для формування шляхетного і грамотного звучання голосу впродовж всього діапазону. Від співака безпосередньо залежатиме створення необхідних внутрішніх умов, які б забезпечували професійну якість звучання голосу і які б дозволили йому максимально виявити свої співацькі можливості.

3. Типи звучання співацького голосу актора.

Перевага у використанні того чи іншого регістру голосу і активності роботи різних ділянок голосового апарату людини сприяють формуванню у виконавця тієї чи іншої манери голосоутворення, яка поступово набуває виконавської довершеності. Розрізняють кілька типів типу звучання співацького голосу (за М. Микишею), які доцільно розглянути докладніше.

1. *Флейтове звучання* – найдосконаліше високе головне (фальцетного регістру) звучання жіночого голосу на крайніх верхніх нотах. Ця техніка звучання використовується, переважно, лірико-колоратурним сопрано і свідчить про високий виконавський рівень.

2. *Вокальний флажолет* – один з найвищих головних (фальцетного регістру) відтінків жіночого голосу, але тембрально соковитіший і виразніший.

3. *Фальцет* (від іт. – *falsetto. Falso* – *фальшивий, штучний*) – один з регістрів голосу (здебільшого чоловічого), в якому використовується лише головний резонатор ізольовано від грудного. Спів у техніці фальцету використовує крайове змикання голосових зв'язок (в межах веретеноподібної щілини), тому голос звучить кволо і бідний на обертони. В жіночих голосах фальцет звучить тонко, пискляво і «ріже» вухо слухача, а чоловічий – нагадує звучання жіночого голосу. В сучасній практиці культивується звукоутворення у чоловічих голосах, які мають назву «контра-тенор» («містер-сопрано, містер-меццо-сопрано»). Ці голоси є досить рідкісними, «подарунком природи».

4. *Фістула* (від лат. *Fistula* – *трубка, дудка*) – щодо тембрового звучання дуже схожа на фальцет у чоловічих голосах, але ще бідніша на обертони й відрізняється від нього більшою різкістю і крикливістю. Ця техніка вимагає значного напруження голосових зв'язок, з використанням горлових м'язів і дихання, оскільки звуки є вищими за другу октаву. Фістула нагадує свисткові звучання і застосовується у виняткових випадках.

5. *Мікст* (від лат. *Mixtus* – *змішаний*) – це *змішаний регістр* співацького голосу, перехідний між грудним і головним (фальцетним) регістрами. Мікст буває натуральним, а також, сформований в процесі навчання співу і має свій *особливий механізм роботи гортані і дихальної системи співака*. За своїм звуковим колоритом мікст справляє враження відлуння натурального, основного звука, оскільки поєднує в собі обидва регістри. Цей регістр є дещо слабшим і менш «потужним» за силою звучання від грудного, зате значно міцніший, яскравіший і виразніший, ніж фальцет. *Мікстове* звучання є багатим на обертони і дає можливість співакові при потребі легко переходити на грудний і фальцетний регістри. При використанні ж натуральних «чистих» регістрів (грудного чи фальцетного) перехід з одного регістру в інший вимагає

спеціального «переключення» гортані і своєрідної «ломки» у звучанні діапазону голосу.

Саме тому в сучасній практиці *мікстом* (або – *медіумом*) називають *центральну (середню) ділянку діапазону голосу співака, змішаний характер звучання якої забезпечує плавний і непомітний перехід з одного регістру в інший*, що дозволяє виконавцю демонструвати єдину і монолітну «вокальну лінію» – одну з найкращих якостей вокальної культури загалом. В роботі над мікстом видатний український співак і педагог О. Мишуга вимагав від учнів «імітуючи форте співати піано», добиваючись відчуття дещо більшого прикриття звуку з переважанням головного резонування, оскільки такий спосіб і така настроєність голосового апарату дозволяє «з мікста легко перейти на істинне звучання».

Важливого значення надавали педагоги-практики минулого і звучанню так званого *носо-зубного резонансу, або «маски»*, як одного із кращих способів відчуття й закріплення опори дихання, власне, видихання, спрямованого в резонансний пункт, де формується висока *співацька позиція*. Отже, *резонансний пункт – це постійний резонатор*, до функції якого належить підсилення і збагачення співацького голосу через відбиття-вібрації твердих лицьових ділянок кістяка людини та інших резонаторних порожнин голосового апарату. Особливої звучності набуває носо-зубний резонанс в співі із закритим ротом («мугикання»). Правильне звучання з закритим ротом досягається глибоким диханням і спрямовується в міжбрів'я – гайморові пазухи. Звучання в такий спосіб отримує легкий носовий призвук, яке, однак, не повинно набувати назального відтінку (що вважається серйозним недоліком у техніці співу).

В сучасній вокальній педагогіці поняття «маски» у співі вважається не цілком вірним. Насправді, в це поняття входить *правильна організація дихання, пошук відповідного імпедансу та використання формантних зон голосних звуків*. Взаємодія тиску повітря (підзв'язковий тиск) і опору

голосових зв'язок (надзв'язковий тиск) створює відчуття комфорту у співі, яким і належить керувати виконавцю.

Як уже зазначалося дуже важливим для вокаліста є відчуття правильного вокального імпедансу під час співу.

Термін «імпеданс» походить від латинського слова «impedire» – чинити опір. Його можна замінити українським словом «опір», але цього робити не слід, оскільки у процесах, пов'язаних із коливаннями, просте поняття «опір» збагачується новим змістом. Р. Юссон завжди використовує вислів «імпеданс, приведений на гортань» підкреслюючи цим, що йдеться про імпеданс на рівні гортані. Пневматична енергія, що посиляється легеньми та діафрагмою, дещо слабшає, проходячи поверхнею бронхів. Далі більша частина енергії витрачається на «подолання» та «розгойдування» натягнутих голосових зв'язок гортані співака.

Пневматична енергія повітря легень, пройшовши через аеродинамічні перетворення кромek щілини, що утворюється голосовими зв'язками, перетворюється на музичний звук з обертонами. Однак від зв'язок до кінчиків зубів лежить ще чимала відстань: передача енергії ускладнюється ще й тим, що над зв'язками пролягає різкий поворот на 90 градусів вперед – у ротову та носову порожнини. При цьому отвір до порожнини рота утворюється між піднятим м'яким небом і опущеним коренем язика. Імпеданс – опір потоку повітря-звуку, що видихається, – залежить і від розміру і форми отвору між м'яким небом і коренем язика. Контролюється відчуттям «позіхання» або «напівзівка».

Паралельно з ротовою порожниною частково звук проходить через носову (коли «закладений ніс», імпеданс вищий, що погано позначається на звуці). Далі звук проходить через порожнину рота, контрольовану опусканням щелепи і рухами язика, в якій формуються голосні і приголосні фонемі. Імпеданс повітряного потоку вокального апарату виконавця створюється навіть атмосферою землі, тим самим, як і у будові органних труб, подовжуючи розмір резонатора.

Дихання співака має правильно співвідноситися з імпедансом голосового тракту. Наприклад, якщо припустити, що вокальна компетенція співака розвинена добре і робота всіх м'язів і систем стабільна, то величезний вплив на імпеданс має та голосна, яку він співає. Найменший імпеданс мають голосні «А» і «О». найбільший – «І» і «У». І для того, щоб компенсувати збільшення імпедансу при виконанні різних голосних, робота дихання повинна постійно динамічно змінюватися, пристосовуючись до кожної голосної.

Крім самої голосної, що співає в конкретну мить часу, співак безпосередньо може впливати на імпеданс за допомогою «зівака» (відчуття, як при позіханні, яке піднімає м'яке небо, опускає корінь язика і опускає також і гортань). При цьому збільшення просвіту між м'яким небом і коренем язика зменшує імпеданс, а опускання гортані незначно його збільшує, одночасно з цим збільшуючи об'єм надгортаного резонатора, сприяючи посиленню низької співочої форманти.

Також варто акцентувати увагу на найважливішій – захисній – ролі імпедансу при співі високих нот або нот з твердою атакою. Опір повітря, що знаходиться над зв'язками в гортанно-глоточній порожнині, пом'якшує різкий рух зв'язок, що розкриваються, що оберігає їх від пошкоджень і робить їхню роботу більш «м'якою», «еластичною».

Отже, техніка співу, передусім, залежить від активної роботи і взаємодії всіх органів голосотвірної системи, керівництво якою визначається умінням співака розумно витрачати свій енергетичний потенціал, тонко відчувати зміни в роботі різних органів, особливо, тиску повітряного потоку в трахеї на голосові зв'язки і їх опір цьому тиску, яке отримало назву імпедансування. Це все в системі створює внутрішнє відчуття комфорту (чи дискомфорту) у співі, який і є індикатором технічних зусиль виконавця.

Завдання для самоперевірки:

- 1) *дайте визначення поняттю «слух людини»;*
- 2) *визначіть, які групи відчуттів виникають у людини під час слуху;*

- 3) *поясніть, які критерії звучання голосу прийнято виокремлювати у вокальній педагогіці;*
- 4) *схарактеризуйте комплекс ідеомоторних відчуттів;*
- 5) *визначить типи звучання співацького голосу (за М. Мишишею);*
- 6) *дайте визначення поняттю «мікст» («медіум») у сучасній вокальній практиці;*
- 7) *поясніть, який зміст вкладається у поняття «носо-зубний резонанс».*

1.6. Вокальна орфоепія актора. Недоліки голосоведення та мовлення.

1. Особливості вокальної орфоепії у співацькій діяльності актора.
2. Недоліки голосоведення у співацькій практиці.
3. Недоліки мовлення у співі та методичні засади їх усунення.

1. Особливості вокальної орфоепії у співацькій діяльності актора.

Мова, як відомо, є найважливішим історичним надбанням кожного народу, а культура мовлення і спілкування – невід’ємна ознака загальної культури людей. Тому правильне літературне мовлення, або орфоепія (від гр. – orthos – правильний, epos – мова), як система загальноприйнятих правил літературної вимови, відповідно до її національних норм, є не лише засобом комунікації та спілкування в побуті, а й скарбницею багатовікової спадщини національної культури народу загалом. З огляду на це, виконавці, зокрема, яскраві представники українського вокального та сценічного мистецтва, стають популяризаторами не лише національних вокальних традицій, а й носіями мовної культури в конкретному часовому соціо-культурному просторі.

Вокальне виконавство, в якому не можна розібрати слів, значною мірою втрачає сенс. Виконавець вкладає всю виразність свого голосу, перш за все, в слова, які він вимовляє. Чим краще у співака артикуляція, тим цікавіше його слухати, а самому виконавцю гарна артикуляція значно полегшує спів. Чіткість вимови слів під час співу залежить від гнучкості, пружності, рухливості і великої тренуваності так званих «органів артикуляції», тобто тієї частини голосового

апарату, яка формує приголосні і голосні звуки. Робота артикуляційних органів голосового апарату, спрямована на утворення звуків мови у процесі співу, називається артикуляцією.

Правильно сформований звук завжди звучить яскраво і приємно для слуху. В цьому велике значення відіграє артикуляційний апарат виконавця, оскільки він безпосередньо впливає на формування красивого і виразного вокального тону. Інтонаційні особливості, логічні наголоси диктуються літературним текстом пісні, тому специфіка вимови голосних фонем (звуків), які характеризуються максимальною протяжністю в співі, завжди мають відповідати конкретним завданням вокальної кантилени – бездоганної наспівності. Для цього серед основних вимог існують правила швидкого миттєво-вибухового характеру вимовляння приголосних звуків при максимальній протяжності голосних з дотриманням правил відкритих складів. У співі відсутні так звані закриті склади (склад, закритий приголосним звуком). У вокальній практиці, *приголосна фонема, яка закриває склад, завжди переноситься до наступного складу, відкриваючи його у співі*. Наприклад: «же- **н**чи- чо- **к**бре- **н**чи- чо- **к**ві- **д**лі- та- **є**; ви- со- ко **н**і- же- **н**ьку- **п**і- **д**і- **й**ма- **є**....» (напівжирним шрифтом позначені приголосні літери, які закривають склади у літературному тексті, що мав би ділитись так: «Жен-чи-чок-брен-чи-чок-від-лі-та-є, ви-со-ко-ні-жень-ку-пі-дій-ма-є....»). Фахівці стверджують, що «вокальність» кожної мови будь-якого народу характеризується переважанням в ній голосних фонем, а, відтак, і відкритих складів і, водночас, невеликим числом глухих приголосних, що їй надає, наприклад, українській мові статусу однієї з найбільш вокальних мов у світі. Мовознавці стверджують, що українська мова, поряд за італійською, часто використовує голосні «І», «Е» та «О», які надають мові звучності та округлості, оскільки форманти цих голосних тяжіють якраз до тих діапазонів, які, згідно з сучасними електроакустичними дослідженнями, є характерними для співацьких формант (спектру щільності, – у межах 500 і 2800-3200 кол./сек.). Таким чином, італійська та українська мови в щоденному мовленні

немовби «настроюють» голос саме на ті особливості тембру, які притаманні сучасному концертному співу.

Тому, формуючи чітку і виразну дикцію, виконавці мають дотримуватись необхідних норм і правил голосоведення, зокрема, і для *закінчення фрази*, яка завжди вимагає активного довершеного звучання, без «з'їдання» чи «ковтання» кінцевих звуків. Якщо приголосний звук стоїть в кінці фрази, то, одночасно із закінченням звучання виконавець часто послаблює і артикуляцію, що є неприпустимим у співі. Щоб голос звучав компактно, рівно і виразно, а не строкато і бездушно, всі голосні і приголосні фонemi мають звучати монолітно, плавно, «литись» єдиним потоком (на кшталт музичного портаменту).

Важливою запорукою успішного розвитку правильних вокальних компетенцій є формування необхідного емоційного тону. Емоційність виконавця тісно пов'язана не лише з особливостями нервової системи, а й з його здатністю глибоко сприймати вокальний твір і, взагалі, музику, співпереживати, тобто, зі спроможністю передавати художній образ твору та своє ставлення до нього. Розвиток емоційності, як і формування вокальної компетенції є невід'ємною частиною процесу вдосконалення голосу виконавця. До цього процесу належить, насамперед, розвиток музичних здібностей, емоційного сприйняття, активізація музичного мислення тощо. Особливої гостроти набуває ця проблема у юних виконавців, оскільки їх чуттєвий досвід може бути досить обмеженим. Тому вокальний розвиток юнацтва має забезпечуватися заходами, пов'язаними з формуванням музичних здібностей та художньо-естетичного смаку. Це стосується таких заходів як: слухання музики (вокальної і інструментальної), відвідування концертів, перегляд телепередач, кінофільмів з подальшим аналізом і оцінкою почутого, а також, безпосередньої вокальної роботи над голосом, яка передбачає використання спеціальних вправ та відповідний вокальний репертуар, участь у різноманітних музичних заходах. Вокальні вправи мають передбачати:

- 1) наспівність голосних звуків;

- 2) виразність звучання ненаголошених голосних у співі;
- 3) швидку і чітку вимову приголосних;
- 4) формування єдиної вокальної лінії звучання голосу;
- 5) дотримання правил відкритих складів.

Ці ж вимоги стосуються і добору відповідного навчального репертуару, який має відповідати вокальним можливостям співаючого, враховувати вокально-технічну базу виконавця, відповідати віковим потребам та формувати необхідні вокальні компетенції.

2. Недоліки голосоведення у співацькій практиці.

До недоліків звучання голосу належать: коливання (гойдання), тремоловання (тремтіння) голосу з неестетичним вібрато, горловий призвук, назальність (носовий призвук), відкритий (білий) звук, форсування (крик), детонація (фальшива інтонація), мляве звучання, «під'їзди» («в'їждження в звук»), осиплість і хрипота тощо. Дефекти і недоліки співу поділяються на *органічні і функціональні*, тобто, ті, які формуються *від народження через вади в будові артикуляційного апарату чи наслідок важкої травми* – коротка вуздечка язика, неправильний прикус, подовжений язичок м'якого піднебіння, невідповідність між розмірами ротової порожнини і язика та ін. (*органічні*) і ті, які формуються неправильним використанням артикуляційного апарату – поганих звичок, браку необхідних знань тощо (*функціональні*). *Органічні*, як правило, вимагають професійного втручання відповідних фахівців – логопедів, лікаря-фоніатра та певного реабілітаційного періоду лікування, а *функціональні* – долаються в процесі навчання, за допомогою спеціальних вокальних вправ та кваліфікованого контролю викладача.

Коливання та тремоляція належать до складних недоліків співу, які досить важко піддаються виправленню. Педагогічна практика вказує на те, що ці вади найчастіше бувають результатом постійного форсування і неправильного дихання в процесі співу. Для їх усунення необхідно забезпечити спів виключно на мецо-піано, розвинути у виконавця добре збалансоване контрольоване дихання, зокрема, рівний без поштовхів видих,

сформувати активне відчуття м'язової опори дихання і звуку. Викладачі рекомендують вокальні вправи із закритим ротом (іт. – *mormorando* – «мугикання») для формування у співаючого відчуття резонування власного голосу без надмірного енергетичного натиску.

Коливання і тремоловання голосу пов'язане, як правило, також і з *недоліками вібрато* – як браку інтонаційного балансу в співі. *Вібрато* – як ритмічне чергування висоти, сили і тембру голосу, якостей, які надають голосу неповторного характеру – вимагають збалансованості. Утворення вібрато пов'язане з коливаннями порожнини гортані, яка при надмірній роботі «провокує» і коливання м'язів ший. Ці коливання гортані викликають і супутні рухи дихальних м'язів і артикуляційного апарату, тому інколи можна побачити у співаків і коливання язика в роті. Гірше, коли до вібрато приєднується коливання нижньої щелепи, створюючи неестетичне враження. У майстрів вокального мистецтва вібрато вирізняється рівністю і стабільністю, що сприймається вухом як стійкість і визначеність звуковедення, а гортань у них працює вільно, без напруження. У недосвідчених співаків – навпаки, гортань напружено працює, часто здійснює курсивні маніпуляції, тому, відповідно, вібрато має нестійкий характер. Безперечно, характер вібрато значною мірою є природною якістю, індивідуальністю якої залежить і від будови голосового апарату, і від рівня розвитку вокальної компетенції, і від м'язового тону, і від стану нервової системи виконавця. Але вібрато, як і інші якості голосу, можуть піддаватися цілеспрямованому розвитку, і значною мірою є підвладними нашій волі. Кожен співак, який добре володіє своїм голосом, може зробити його при потребі прямим, «безвібратним», або, навпаки, збільшити вібрато. Можна навчити себе співати більш «інструментально», з невеликим вібрато, утримуючи голос від активних коливань, а, якщо не контролювати вібрато, то голос поступово втрачатиме свої кращі природні характеристики. В тих співаків, які часто форсують і зловживають силою звука, або у співаків похилого віку, голос «розхитується», тобто, втрачається координація, виникає перенапруга і перевтома м'язів,

знижується природній баланс нервово-м'язового тону, тому і вібрато втрачає свої якості. Тому, усвідомлення власних помилок має стати наріжним каменем вокального навчання. Недоліки вібрато вважаються найбільш складними у вокальній педагогіці, як такі, що вимагають значної витрати сил, терпіння і часу. Серед вокальних вправ мають переважати низхідні послідовності, рухливі, на легкому стакато з переходом в легато, з використанням «світлих» голосних «І», «Ї», «Е», «Є» (йотовані фонемі добре впливають на активізацію гортані і язика і знаходження потрібного балансу звукової опори.).

Горловий призвук, якщо це не органічна вада, переважно характеризує спів «на горлі», коли відсутня м'язова опора звуку, дихання, також, не збалансоване, а, часто, свідчить про відсутність вокальної школи, коли виконавець самотужки намагається знайти необхідні відчуття і поставити голос «на місце». Співак з горловою манерою звукоутворення часто нераціонально використовує ресурси свого голосу, коли дихання позбавлене змішаного характеру, коли в процесі звукоутворення надмірно піднімаються груди та плечі, дихання імпульсивне і поривчасте, відчувається тиск на гортань і м'язи ший. Звук від такого співу набирає «скрипучого» тембру, голос швидко втомлюється. Тому основною роботою викладача стає, насамперед, звільнення від перенапруження горла і стабілізація дихання, виховання вірного відчуття опори звуку, врівноваження сили звучання, з використанням фонем «О» та «У» (які найбільш ефективно знімають напругу і формують відчуття свободи і розширення гортані). Як показує практика, корисною є придихова атака звуку, яка активізує дихання і загострює відчуття м'язової опори.

Назальність (носовий призвук) свідчить про відсутність високої позиції співу, коли м'яке піднебіння є кволим, а звук — млявим і невиразним, внаслідок чого звук «завалюється» у м'які тканини носової порожнини. Для подолання цього недоліку вокальний педагог О. Павлищева рекомендує:

- 1) зорозово контролювати свій спів і, використовуючи дзеркало, спостерігати за широко відкритим горлом і ротом;
- 2) аналізувати свої відчуття, зокрема, широко відкритої гортані (стану напівпозіху чи «прихованої посмішки»);
- 3) контролювати широке відкриття рота та роботу губ при виконанні творів;
- 4) спостерігати за відчуттям «відкритої» трахеї.

Відкритий (білий, плоский) звук – це спроба штучного наближення голосних, їх «висвітлювання» без збереження необхідних якостей: тембру, вібрато, чистоти інтонування. Таке звучання має різкий («скляний») характер, низький позиційно, який не піддається нюансуванню, часто межує з криком, особливо, на високих звуках. Для подолання є важливим формування активної опори звука, зняття напруги горла і шиї, спів помірною силою, зосередження уваги на так званій. низькій, але пружній основі дихання, коли активна діафрагма керує утворенням звука, ніби «зігріваючи» його своїм теплом.

Форсування виникає внаслідок намагання надати голосу непритаманної йому сили і звучності. Відповідно, дихальна атака звуку поступово переходить у м'язову, внаслідок чого звучання стає розгойданим, а інтонація фальшивою. Форсування часто приводить до перенапруження голосового апарату та його захворювання. «Раз втрачена ніжність голосу не повертається ніколи» – різко зауважив колись відомий італійський співак і педагог М. Гарсія. Співак повинен чітко усвідомити, що намагання надати сили звучності своєму голосу не означає насправді голосно співати, оскільки сила і звучність – це два різні поняття. Те, що співакові видається голосним (він чує себе внутрішнім слухом), для слухача може видатися вельми стриманим, а то й тембрально глухим і невиразним, бо найкращі якості голосу пов'язані з поняттям так званої «летючості» (польотності, несучості) голосу, тобто, з високою співацькою формантою, яка характеризує акумульований, зібраний звук, в якому переважають високі обертони. Форсування ж деформує звук, висока співацька форманта утворюється погано і, відповідно, губиться його

«летючість». Перехід на ліричний репертуар допоможе позбутися цього недоліку, а також, використання м'якої атаки звука і спів на мецо-піано.

Детонація – *фальшиве інтонування*, неточність інтонування, як недолік, має причини як органічні, так і функціональні. Коли лікарський огляд виявляє функціональне захворювання голосового апарата, яке називається фонастенією, то й лікування має проводитися відповідним чином: за допомогою ліквідації, спеціальних фізіотерапевтичних процедур, дотримання «голосового режиму» (період мовчання) тощо. Якщо ж детонація пов'язана з неправильним голосоведенням, шкідливими звичками, чи є свідченням поганої (нерозвиненої) координації між слухом і голосом та нервово-м'язовою роботою голосового апарата, то ліквідація цього недоліку стосується виключно вокально-методичної роботи з голосом. Очевидним в цьому випадку є недостатній розвиток так званого музично-моторного слуху (ідеомоторних відчуттів), які б дозволили співакові правильно керувати голосовим апаратом. Розвинений слух дозволяє автоматично регулювати співацьке дихання, роботу нервово-м'язового апарату гортані навіть у не повністю здоровому стані. Якщо детонація – недолік лише епізодичного характеру, то в процесі навчання співу, при відпрацюванні всіх нервово-м'язових зв'язків у роботі голосотвірної системи, він досить швидко долається. Доказом цього може бути зайве хвилювання артиста на сцені, коли послаблюється і слуховий контроль, і емоційний тонус, і самопочуття. Відомий український співак і вокальний педагог П. Голубев вважає, що найкращим методом подолання цього недоліку є використання вправ на стакато. Інколи цей недолік є результатом неправильного розуміння співаком своїх можливостей та відсутності у нього уміння зосереджувати увагу на власних відчуттях і правильно їх трактувати. Невірне уявлення виконавців-початківців про характер звучання їх голосу стає серйозною перешкодою для викладача і в процесі діагностування типу голосу, оскільки наявність музичного слуху не завжди співпадає з так званим «функціональним слухом» (за термінологією М. Фомічова), що фактично стосується вокально-моторного

слуху. Під поняттям «функціональний слух» мається на увазі уміння співака за якостями голосу робити висновки про функції його голосового апарата і всієї голосотвірної системи.

Мляве звучання («під'їзди») характеризує голос, якому бракує: активності дихання, загального емоційного тону, виконавської волі, впевненості в собі і цілеспрямованості. Таке звучання завжди засвідчує низьку співацьку позицію, через що голос позбавляється яскравості, тембру, соковитості. Викладачі в таких випадках радять використовувати активну придихову атаку, вокальні вправи у швидкому темпі на стакато з переходом в легато у низхідній послідовності і з гострою ритмікою. Для подолання цього недоліку важливим є усвідомлення початківцем своїх завдань і слухання записів видатних співаків. Відомо, що формування будь-яких складових вокальної компетенції вимагає тривалої роботи і багаторазового повторення поставленого завдання аж до автоматизації технічної послідовності цього завдання, коли усвідомлення переходить в «пам'ять м'язів».

Осиплість і хрипота голосу – недоліки звучання, які найчастіше пов'язані із захворюванням горла і голосових зв'язок, особливо, коли ці вади мають постійний характер, що належить до компетенції відповідних медичних фахівців.

Проте, поява осиплості чи хриплості після занять співом мають застерегти викладача і виконавця від наступної вокальної роботи, аж до з'ясування причин (захворювання горла, початок мутаційних змін, перевтома, емоційні стреси тощо). Осиплість, що виникає після співу може свідчити про спів у невластивій для даного голосу теситурі чи манері звукоутворення (коли сопрано співає у альтовій манері і навпаки). Тому викладачу, насамперед, необхідно визначити тип голосу початківця і його вокально-технічні дані: тембр, робочий діапазон, характер голосоутворення, дихання, темперамент, музичну освіту тощо, тобто, ті якості, які дозволять йому безпомилково діагностувати голос і забезпечити потрібний розвиток на майбутнє. Доступна і переконлива аргументація викладача завжди має спрямовуватись на створення

мікроклімату взаєморозуміння і довіри у вокальному класі, який би сприяв флотуванню естетичної культури початківця і розуміння ним правильних вокально-виконавських засад.

3. Недоліки мовлення у співі та методичні засади їх усунення.

Правильна вимова голосних і приголосних фонем у співі визначає чіткість роботи артикуляційного апарату і виразність дикції співака. В свою чергу утворення голосних звуків пов'язане з наявністю і підсиленням визначеної, різної для кожної голосної ділянки обертонів (гармонік), щільність і густота спектру яких утворює певний формантний склад, властивий кожній з них. Всі форманти у жіночих (та дитячих) голосах є вищими, ніж у чоловічих. А чим вище форманта голосної, тим звучніше і яскравіше звучить голосна. Значна різниця у висоті між формантами дзвінких і глухих фонем створює строкатість у звучанні, внаслідок чого губиться однорідність вокальної лінії і втрачається естетика співу. Тому вокальні голосні значно відрізняються від мовленнєвих. У співі одним з *головних завдань орфоенії* є вирівнювання звучання всіх голосних, які мають звучати однорідно на всьому діапазоні голосу, що вимагає певного уміння ліквідувати строкатість завдяки так званій нейтралізації, тобто, заокруглення або «притемнення» звучання голосних. Крім того, дикційна виразність залежить і від вимови приголосних. Якщо голосні фонеми формуються у гортані, так званій надставній трубі голосового апарату, то приголосні – в ротовій порожнині. Тому вимова їх повинна бути швидка, щоб вивільнити резонаторні щілини гортані «відкрити» наступну голосну. У вокально-педагогічній практиці (фонетичний метод) враховуються особливості утворення голосних і приголосних фонем: участь голосу (ступінь дзвінкості або глухості фонем, місце утворення в ротовій порожнині – положення язика / переднє «А», «О», середнє – «У», «И», заднє – «І», «Е»), положення артикуляційних органів і ступінь їх напруження, активізація м'язів, що беруть участь в утворенні тих чи інших звуків і, зрештою, натиск повітряного струменя і його локалізація в певній ділянці рота тощо. Співацька артикуляція значно відрізняється від мовної тим, що в співі

особливо активізується робота артикуляційних органів, проте, їх інтенсивні рухи, а особливо, язика, не мають порушувати співацьке положення гортані (її стабільне положення). Інакше суттєво ускладнюється формування якісного співу і утворюється низка недоліків і вад у процесі вимови.

Як і дефекти співу, недоліки мовлення мають *органічну і функціональну* природу. Органічні пов'язані з вродженими дефектами артикуляційно-мовного тракту, а функціональні є результатом недогляду дорослих за якістю вимови дітей, млявістю артикуляційної роботи, браком контролю спеціалістів.

Вади мовлення: *сюсюкання, шепелявість, гаркавість, гугнявість, прискорена манера мовлення («кулеметна»), чи навпаки, сповільнена, млява вимова, цьокання, картавість, заїкування та ін..* Всі вади так чи інакше впливають на якість співу, тому в роботі над голосом важливе місце посідає індивідуальний підхід викладача до вокальної роботи з початківцем. Функціональний характер вад мовлення дозволяє успішно долати їх у навчальній роботі. Методична робота повинна спрямовуватися на взаєморозуміння між викладачем і виконавцем-початківцем.

Сюсюкання, шепелявість і цьокання – вади пов'язані з неправильною вимовою фонем «С», «Ц», «Ч», «Ш», «Ж». Вони можуть вказувати на вроджену ваду язика (коротка вуздечка), невідповідність ємкості рота до маси язика, або як функціональний недолік, вказувати на залишкову манеру мовлення дитячого віку, чи манеру «жування» звуків, що досить легко піддається виправленню на вокальних вправах. Найкращої ефективності можна досягти виконанням *скоромовок і примовок*, які містять названі фонemi: *«На горищі тиша, лише шарудить у шпарці миша»; «Тужив до жнив та вже ожив»; «Ми літак зробили так: коліщата три й вітряк...Летимо все вище й вище, через днище вітер свище»; «Усе так просто: збираєш просо, товчеш зерно – їсиш пишно»; «Прищучити хочеш щупачка – вчепи на гачок черв'ячка»; «Мусій, муку сій, печи паляниці, клади на полиці»; «Тишком-нишком, нишком-тишком вийшла мишка із нори»; «Джу-джу-джу бриніла бджілка, дзу-дзу-дзу дзвеніла тилка»; «Ми носили воду в ситі та дерева не*

политі. Воду в ситі не носити, саду ситом не полити»; тощо. Використання скоромовок, за переконаннями фахівців, не лише сприяє подоланню недоліків співу і вад мовлення, але й запобігає утворенню певного психологічного бар'єру і скованості на початковому етапі навчання, розвивають рухливість голосу і активізують артикуляційний апарат співаючого. Тому, вони корисні на всіх етапах навчання і співацької діяльності.

Гаркавість і картавість (неправильна вимова фонем «Р»), як органічна вада може бути пов'язана з низькою піднебінною дужкою, що провокує гортанну вимову, а також, з національними традиціями різних народів. Гаркавість, як діалект, притаманна німецькій і французькій культурі спілкування. В україномовному середовищі для подолання цієї вади необхідно враховувати історичний аспект проблеми. Ці вади взагалі важко піддаються виправленню. Це – швидше, належить до компетенції лікаря-логопеда, проте, в співі, в процесі роботи над вправами, які активізують гортань, розвивають міцну опору дихання і оперте звукоутворення (вправи на фонемі «А», «О», «У», що вимагають збільшення ємності рота і гортані) також піддаються виправленню. Серед **скоромовок**, можна рекомендувати: *«У голубки-горлички туркотливе горлечко. Горличка туркоче, горличка воркоче»*; *«Марина варила, Лариса солила. Марина налила, Лариса розлила»*; *«Не клюй, курко, крупку, не кури, котку, люльку»*; *«На дворі трава, на траві дрова: раз дрова, два дрова, три дрова. Не рубай дрова на траві двора»*; *« На горі Арарат росте гарний виноград»*; *«Крикнув крук на крукицю: «Не сунь рук у криницю!», а крукиця до крука: «Крутять корбу мої руки»*; *«Осип охрип, Архип осип»*; *«Два бобри брунатно-бурі бабралися у баюрі: «Правда добре друже-бобре» - «Пречудово, друже бобре»*;

Носовий призвук, млявість вимови, чи, навпаки, поспішність («кулеметна мова»), «ковтання» слів – досить поширені дефекти у мовленні дітей. Для активізації мовних навичок рекомендується використовувати навчальний музичний матеріал грайливого характеру на стакато, з переходом в легато. Замість вправ можна використовувати уривки народних пісень

(сучасних пісень), які вміщують потрібні фонemi. Дуже корисними є так звані канони і уривки пісень з перегукуванням, що завдає азарту змагання різних груп. *Скоромовки і поспівки* є корисними в будь-якому поєднанні фонем, які потрібні для активізації роботи артикуляційного апарату, для розвитку м'яких м'язів губ та гортані: «Молодий лелека молоко п'є з глека, бо летить далеко»; «Бігли коні під мостами з золотими копитами»; «Ходить квочка коло кілочка, водить діток коло квіток»; «У солов'їному гаю соловей солов'ят од сонечка заслонив»; «Пильно поле пильнували – перепелів вполювали»; «Тче ткач тканини на сукню для Дарини»; «Замкнув замок на замок, щоби замок не замок» (на чергування наголосів); «Бурі бобри брід перебрели, забули бобри забрати торби»;

Зайкування – поширений серед дітей недолік мовлення, який свідчить про вразливу натуру і особливу збудливість особистості. Проте, у співі цей недолік практично зникає. В даному випадку спів відіграє певну лікувальну роль і допомагає подолати страх перед вимовою приголосних (саме приголосні гальмують процес мовлення). Протяжність вимови у співі дозволяє подолати психологічну залежність дитини. Навчання культури мовлення повинно набувати щораз активніших форм не тільки для спеціалістів: учителів, акторів, лекторів, співаків тощо, а й усім людям, щоб позбавитися численних хвороб, таких як: фонастенія, тонзиліт, фарингіт, охриплість тощо. Спеціалісти застерігають від характерної помилки вимови слів в низькій позиції «на корені язика», оскільки така манера дуже шкодить голосові і стомлює його. Уміти правильно розмовляти на опертому диханні і у високій позиції (з наявністю співацьких формант) у повсякденному житті для виконавця є не менш важливим, ніж уміти правильно дихати, зокрема, видихати. Тому, вокальне читання (уміння читати текст на дихальній опорі, в характері вокалізації), знімає втому голосового апарату і забезпечує тривалий період його повноцінної роботи.

Наявність недоліків голосоведення та вад мовлення у співі спонукає викладача до критичного аналізу повсякденної роботи з початківцями,

правильного розуміння причин і обставин появи їх та активного втручання у освітній процес. Особливої уваги вимагає практика подолання недоліків звучання голосу, яка потребує індивідуального підходу викладача до виконавця-початківця, зокрема, розуміння ним проблеми звукоутворення, усвідомленого ставлення до недоліків та доброзичливого клімату в процесі їх усунення. Щодо вад мовлення, то активна вокальна робота над вправами і скоромовками ефективно вирішує переважну більшість з них.

Завдання для самоперевірки:

- 1) *дайте визначення поняттю «артикуляція»;*
- 2) *визначіть особливості вимови голосних у процесі співу;*
- 3) *схарактеризуйте групи дефектів та недоліків співу;*
- 4) *поясніть, у чому полягає відмінність артикуляції у співі від мовної;*
- 5) *визначіть завдання орфоенії;*
- 6) *поясніть, які особливості утворення голосних і приголосних фонем враховуються відповідно до фонетичного методу;*
- 7) *визначіть групи основних дефектів і недоліків мовлення.*

1.7. Кантилена у вокальній підготовці актора. Технічні прийоми класичного звукоутворення.

1. «Розспівування» у співацькій діяльності актора.
2. Кантилена у співі.
3. Технічні прийоми класичного звукоутворення.

1. «Розспівування» у співацькій діяльності актора.

«Розспівування» – це не лише «розігрів» голосового апарату, а й спосіб розвитку всіх співацьких компетенцій: звуковедення, почуття ритму, розширення діапазону. Міцні навички співу під час «розспівування» готують до впевненого виконання пісенного матеріалу.

Для «розспівування» пропонуємо декілька вправ («розспівок»).

1. «Розспівка» на одній ноті на склади «Мі-ме-ма-мо-му». Голосні розташовуються послідовно від близьких і світлих до глибоких і темних.

Зручно при необхідності опрацювати окремі голосні – їх форму. На початковому етапі вправа допомагає пояснити поняття легато і кантিলени (*про що йтиметься далі*), дуже зручно для початківців і тим, що побудовано всього лише на одній ноті.

Основні завдання: вести до останньої ноти, співати не окремо 5 нот, а цілу фразу з 5 нот. Співати крізь приголосні, промовляючи «м» дуже швидко і м'яко, наповнювати голосом, звуком кожную голосну.

Для більш досвідчених виконавців використовується ускладнений варіант: «Брі-бре-бра-бро-бру».



2. «Розспівка» на терцію на складі «Мі-і-я». Діапазон терції, що зручно для початку «розспівування». Голосний «і» часто використовується в «розспівуванні», тому що він «дістає» звук, робить його більш яскравим. Але якщо «і» – основний голосний у вправі, необхідно стежити, щоб він не звучав занадто різко і плоско. Останню ноту необхідно не «перевантажити», підставляти її акуратно.



Для більш досвідчених виконавців використовується ускладнений варіант. На другий ноті необхідно збільшити позіх. Треба не відривати ноти одну від одної.



3. «Розспівування» на розвиток кантিলени та вокального позіху, який в цьому випадку співається на «А». Доцільно зробити крещендо на першій ноті: обов'язково потрібно відкрити рот, зробити вокальне позіхання, можна взяти першу ноту акуратно, а потім, якщо все в порядку, ноту взяли зручно,

необхідно зробити в ній кресcendo, щоб в кінці цієї довгої ноти вже співали в повний голос. Треба не забувати стежити, щоб нижні ноти не звучали грубо і громіздко.



Для більш досвідчених виконавців використовується ускладнений варіант. Тут додається більш висока друга нота, потім також йде спадний рух. Завдання, відповідно, залишаються такими ж, однак додається завдання збільшити і об'єм, і позіх на другий ноті. Не потрібно заново формувати другу ноту, потрібно лише збільшити форму, зроблену для першої.



Або варіант з закритим ротом. Навіть при співі з закритим ротом «форма» другої ноти повинна відрізнятися від «форми» першої ноти.



4. «Розспівування» на «Льо – о». Добре і м'яко сказати «Л» на початку, потім миттєво відкрити рот, вільно і швидко опустивши нижню щелепу. Короткий вдих в місці, позначеному комою. Останнє «Льо-о-о» – тенуто, а не стаккато.



5. «Розспівка» на тренування діафрагми. Необхідно співати активно щоб відчувати рух діафрагми. Перед кожною шістнадцятої нотою зручно робити маленьку паузу.



6. «Розспівка» на розігрів зв'язок. В швидкому темпі не тільки добре розігріває зв'язки, але і підходить для розширення діапазону. На верхній ноті необхідно стежити, щоб щелепа миттєво «падала» вниз, оскільки на верхніх нотах це особливо важливо.



7. «Розспівка» на тренування гортані: на першій нижній ноті потрібно опустити гортань, а далі залишити її в тому ж положенні. Ускладнений варіант: все те ж саме без паузи.



8. «Розспівка» на склад «Да». Виконувати необхідно у швидкому темпі, і прагнути зробити ніби хвилю спочатку до верхньої ноти, потім від неї, тобто заспівати одним рухом вгору, потім – одним рухом вниз. Треба не забувати додавати об'єм перед верхньою нотою. Слід не відривати ноти одну від одної, особливо верхні. Склади можна змінювати.



9. «Розспівка» на розвиток легкості звуковедення, яку можна використовувати для розвитку діапазону. Всі ноти, крім останньої, виконуються на staccato. Стаккато має бути досить активним – в цьому випадку буде відчуватися рух діафрагми.



10. «Розспівка» на тренування діафрагми на склади «Мі – я – а». Для тренування діафрагми варто співати досить активно і при цьому відчувати рух діафрагми.



11. «Розспівка» на розвиток кантилени. Ускладнюється для більш досвідчених виконавців шляхом співу на різних голосних.



12. «Розспівка» на розвиток легкості звуковедення та штрихування. Увагу під час виконання слід звертати на різні штрихи.



13. «Розспівку» у різних темпах можна використовувати для досягнення різних завдань. Якщо співати в повільному темпі – буде вироблятися кантилена. Якщо в дуже швидкому – рухливість. У швидкому темпі особливо необхідно слідкувати за тим, щоб уникати гліссандо в шістнадцятих (ковзання, коли вже незрозумілі конкретні ноти, а лише загальний напрямок мелодії). Передостанню – нижню – ноту – в будь-якому випадку потрібно співати акуратно, не змінюючи вокальну позицію.



Для більш досвідчених виконавців доцільно використовувати ускладнений варіант, в якому особливу увагу слід приділяти уникненню гліссандо у шістнадцятих нотах.

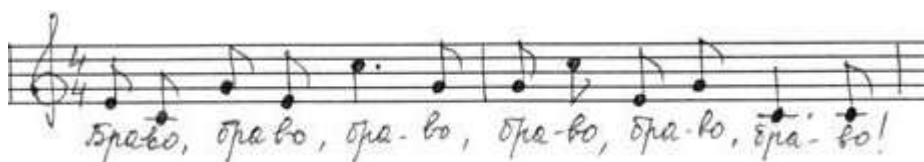


14. «Розспівка» на розвиток діапазону та «розспівування» верхніх нот діапазону. Активне пружне staccato, лише останню ноту можна потягнути. Вся

увага до верхньої ноти, перед нею потрібно зробити позіхання і намагатися тримати дихання на опорі.



15. «Розспівка» на склади «Бра – во». У ній зручно відчутися «важкість» верхньої ноти і «поставити» її на дихання. Якщо використовувати таке «розспівування» в ансамблі, необхідно звернути увагу на перебільшення літери «Р» – кожен раз, в кожному «Браво». У сольному співі досить просто добре, виразно виконати «р».



16. «Розспівка» на вирівнювання діапазону. Також сприяє виробленню кантилени. Необхідно формувати і добре, в достаток «розспівати» першу ноту, намагатися не відривати і не акцентувати верхню ноту. Слід співати на «А» або на «О». Восьмі ноти в низхідному русі можна співати рубато (в даному випадку злегка прискорюючи).



Також можна використовувати іншу «розспівку», в середині якої беручи дихання.



17. «Розспівка» в дециму на розширення діапазону та штрихування. Перша частина виконується легато, друга – стаккато, лише остання нота тягнеться.



18. «Розспівка» на інтонування по низхідному тонічному секстакорду.



19. «Розспівка» на розширення діапазону та інтонування у на верхніх нотах.



20. «Розспівка» на інтонування та вокально – слуховий контроль. Варто звертати особливу увагу на інтонування під час виконання у швидкому темпі (тобто в першому такті, де ми бачимо штрих стаккато, досить складно чітко і чисто взяти всі ноти).



Цілком очевидно, що існує величезна кількість інших «розспівок», використання яких обумовлено конкретними завданнями заняття і вокальними можливостями виконавця.

2. Кантилена у співі.

Кантилена як один з найважливіших компонентів співацької підготовки актора, що отримав у світовій виконавській практиці назву бельканто (*bell canto*) становить основу освітнього процесу у класі співу в комплексній вокально-технічній підготовці актора. Мистецтво красивого і вишуканого співу бельканто у вокальній практиці вимагає чіткого розуміння його завдань, які складають низку положень, напрацьованих і удосконалених тисячолітнім досвідом європейської співацької культури і сконцентрованих у конкретній практиці так званого класичного оперно-концертного стилю голосоведення. Коли в процесі виконання творів текст пісень є виразним і чітким, то про такого співака кажуть, що він співає, «ніби розмовляє», і навпаки – «розмовляє, ніби співає». Цей виконавський рівень означає збереження всіх

параметрів голосотворення: тембру, діапазону, яскравості і дзвінкості, чистоти інтонування, насиченості і плавності – якостей, що у системі характеризують найцінніший показник вокальної майстерності – кантилену. *Кантилена* (іт. – *cantilena* – *розспівування*, що означає красиве, плавне голосоведення, на широкому диханні, мелодійність музичного виконання) у співацькій культурі визначає високий рівень вокально-виконавської техніки, яка дозволяє співаку, дотримуючись усіх правил і нормативів, вільно поєднувати закони голосоведення і мовлення. Закони співу не завжди співпадають з законами мовлення, норми вимови, притаманні літературній мові, мають свої особливості, тому механічно поєднувати їх практично неможливо.

Проте, формування голосних і приголосних у процесі співу – складне акустичне явище, яке вимагає тонкої регуляції синтезу у системі «спів-слово», оскільки вокальна і розмовна мова мають не тільки багато спільного, але й суттєві відмінності. Співацька та мовленнєва форманти – нерівнозначні поняття (з лат. *Formats, formantis* – *утворюючий*). Звукові коливання, як відомо, здійснюються з різною частотою, мають різну амплітуду і різний характер. Тіла, які є джерелами музичних тонів, здійснюють не прості, а складні коливання (як усією довжиною, так і її частинами – половиною, третьою, чвертю тощо). Для спрощеного розуміння можна вважати, щовилі, які утворюються від такого коливання, накладаючись одна на одну, утворюють певне звучання. Тон, утворений від коливання всієї струни називається основним, а від коливань частин струни – частковим. Основний тон – найнижчий, часткові – більш високі. Звідси і назва – обертон (з нім. – *ober* – *верхній, над...*). Поєднання звучання обертонів надає звукові визначене конкретне забарвлення – тембр. *Всі обертони є так званими формантами даного звуку, а кожна форманта має визначену частоту коливань.* Отже, кожна голосна має характерний тембр, або інакше – характерну для неї форманту. Складне акустичне явище побудови кожної голосної полягає в тому, що кожна з них складається із основного тону і низки інших другорядних тонів, визначена комбінація яких і дає характерну звукову форму

тієї чи іншої голосної. Функції мовленнєвої форманти, яка суттєво відрізняється від співацької, можуть докорінно змінюватися завдяки *спеціальному настроюванню голосового апарату*. Голосовий апарат здатний *змінювати положення співацьких органів* і тим самим значно *згладжувати відмінності між формантами за допомогою ємностей резонаторних порожнин (так звана нейтралізація голосних), внаслідок чого і утворюються спеціально випрацювані співацькі форманти*.

Саме спеціальні співацькі форманти дозволяють утворювати *кантилену* – особливу співучість, якість, яка відсутня у повсякденному мовленні. У співі голосний звук може втримуватися і тягнутися тривалий час на одному і тому ж звуці, чи низкою різних за висотою звуків. У мовленні відбувається протилежне явище: висота одного і того ж звука завжди залишається незмінною, а тривалість його є значно коротшою, ніж у співі. Різниця полягає ще й у характері дихання (*вдихання коротке й швидке, а видих – якомога довший і повільніший, під значним тиском голосової щілини*). Тому вдихання вимагає більшої концентрації уваги і цілеспрямованості, так званого *ущільнення* (хоча й без збільшення кількості набраного повітря), а видих – *значного уповільнення процесу* (у 20-30 разів повільнішого, ніж вдих) і *контрольованого розподілу* його для вокалізації музичних фраз, тобто, роботи, яка б суттєво змінювала якісні показники дихання і, водночас, не суперечила природнім функціям організму співака. Співацькі форманти відрізняються від мовних і специфікою *вокального вібрато* – «постійною якістю всякого обробленого голосу» (за Б.М. Тепловим). У мовленні вібрато, практично, відсутнє. До відмінностей належить і специфіка мовленнєвої і співацької артикуляції. У співі існує закон вимови, який умовно можна назвати як «єдиний потік голосних». Він вимагає «згладжування» голосних, які мають характеризуватися однорідністю вимови і які, водночас, дозволяють технічно нейтралізувати строкатість, властиву розмовній мові, надаючи всім голосним рівності на всьому діапазоні голосу з умовою збереження чіткої дикції і виразної вимови літературного тексту. Уміння співати невимушено, без

зайвих зусиль, належить до вершини вокального мистецтва, сутність якої – *кантилена* – технічна довершеність і бездоганність, надає вокально-виконавській манері співака свободи, повноти, насиченості і глибини художнього образу. Якщо у формуванні голосних основну роль відіграє ємність ротової порожнини, артикуляція глотки (ковтального горла) і краї язика, то в роботі над приголосними домінуючу роль відіграватиме вже кінчик язика і його середня та задня частина, зуби, рухливість і активність губ. Для збереження чіткості вимови тексту за законами мовлення при збереженні вокальної лінії голосних і утворення потрібних формант необхідно підкреслити виразність вимови приголосних, що означає не їх навмисне подвоєння чи акцентування, а *миттєве, вибухове їх утворення без розриву плинності лінії голосних*. Всі дії артикуляційного апарату слід максимально активізувати. Тому в роботі над дикцією потрібно пам'ятати, що слово ніколи не повинно входити в конфлікт з музикою. Лише «вспівування», шліфування звуку і слова принесе бажаний результат.

Відомий вираз К.С. Станіславського «Добре вимовлене слово – уже музика, добре проспівана фраза – уже мова» – стосується значною мірою опанування кантиленою мовлення, міцною артикуляцією, мімікою, які дозволяють керувати своєю поведінкою на сцені, і від чого залежить барвистість та інтонаційна виразність художнього образу.

3. Технічні прийоми класичного звукоутворення.

До системи якостей, обов'язкових для виконавця, інтегроване і володіння широкою палітрою технічних прийомів, які складають мистецтво класичного (академічного) співу. Техніка і технічні прийоми – це та ґрунтова база, без якої неможливе високохудожнє виконання вокальних творів. Поряд з цим, вокальна техніка передбачає той ступінь бездоганності і автоматизму, який робить майстерність виконання природною і вражаюче легкою, доступною для сприймання широкого кола слухачів, навіть не обізнаних із «секретами» та тонкощами вокального мистецтва.

Легато (*ит. – legato – плавно, злито, зв'язно*) – кантилена – основа вокального мистецтва, яка забезпечує плавне і монолітне голосоведення. На відомих вокальних конкурсах далекого минулого спів легато був критерієм вокальної техніки для визначення переможців. Видих на легато можна порівняти хіба що зі смичком скрипки, невідривний видих-атака якого не змінює своєї позиції навіть для утворення приголосних. *Кантилена* – це більше ніж легато, це – *вільний звуковий потік*. Спів на легато передбачає точний і чіткий перехід від звуку до звуку, без залучення проміжних тонів і під'їздів (як портаменто у виконавців-інструменталістів).

Стакато – складний технічний прийом, природно притаманний колоратурному сопрано, який характеризує рухливість голосу, легкість і гнучкість. Уміння володіти технікою стакато для будь-якого голосу свідчить про його добру вокальну підготовку і достатньо широкий спектр виконавських можливостей, точкований, відривчастий характер якого, однак, відтворює єдину вокальну лінію і не може трактуватися поза нею, як окрема одиниця співацької техніки. Опанування технікою стакато є необхідною умовою відпрацювання легкості звучання, точності атаки звуку, виправлення інтонації (особливо, «в'їждження» в звук) та активізації м'язово-дихальної роботи організму співака. Для збереження вокальної лінії, щільності та тембру голосу, прийом стакато, як і легато, підтримується безперервним суцільним потоком дихання, яке супроводжується активними пульсуючими поштовхами діафрагми і м'якою, але гнучкою реакцією гортані. Ця техніка вимагає обов'язкового озвучення резонаторами голови і високої позиції звуку, що дозволяє зберігати активне дихання і щільне звучання. Важливою умовою освоєння техніки стакато є запобігання утворенню звуку способом так званого удару гортані, що є шкідливим для голосового апарату.

Виконання у виконавстві динамічних відтінків. Спів на піано (***piano*** – *тихо*) і форте (***forte*** – *голосно*) має ґрунтуватися на однаковій м'язово-акустичній основі – як кажуть фахівці, в кожному форте повинен бути закладений елемент піано і – навпаки. Це означає, що спів на межі фізичних сил

виконавця перестає бути мистецтвом і для слухача, і для самого артиста. Форте, утворене твердою і жорсткою атакою, тобто, м'язовим натиском, звучатиме різко і неприємно для вуха (істерично), оскільки справжню глибину і щільність матиме лише емоційно наповнений звук. Це ж стосується і піано – утворене на добрій опорі і сконцентрованому звуці піано вбереже голос від бездиханного наспіву, оскільки дихання в співі на піано – основа його якості.

Трель – складний технічний прийом, який виконується швидким чергуванням між собою двох послідовних звуків (в інтервалах великої чи малої секунди), – це результат вільних коливань гортані. Вокальна позиція трелі має бути незмінно високою, як і на стакато. Недопустимими є будь-які рухи губами і щелепою. Майстерне виконання трелі передбачає поступове підсилення звучання від піано до більш насиченого і «густого». Опанування технікою трелі вимагає обережного і виваженого підходу до її розвитку, поступового зростання темпу виконання та усвідомлення її технічно-естетичних показників. Трель вважається одним з найскладніших технічних прийомів рухливості голосу. В наш час володіти технікою трелі є обов'язковою умовою лише для колоратурного (лірико-колоратурного) сопрано, а в епоху класичного бельканто (XVI-XVIII ст.) – для всіх голосів. З історії вокального виконавства відомо, що в давні часи налічувалося вісім видів трелі. Трель, як і будь-яка техніка рухливості голосу, може бути природною якістю, але і може спеціально розвиватися. Технічно трель виконується коливанням всієї гортані і дуже нагадує більш широке (вверх і вниз) вібрато з акцентуванням верхнього і нижнього звуків. Хоча вправи, як підготовчий матеріал для опанування трелі, будуються на швидкому чергуванні двох сусідніх звуків і на форшлагах, проте, перехід до самої трелі робиться легким поштовхом, що заставляє гортань коливатися. Певні коливання гортані є і у вібрато, але вони дуже незначні, ледь відчутні. В трелі ж коливання є значними і підвладними контролю і управління виконавцем. Трель значно більше ніж інші види техніки рухливості голосу відпрацьовує свободу і гнучкість гортані, робить її пружною і еластичною. Співакам з

інтонаційними вадами та детонуванням, а також, з напруженою і скованою (чирлявою) гортанню, цей вид техніки не піддаватиметься, оскільки її виконання пов'язане з вільними, ритмічними коливаннями всієї гортані. Педагогічній практиці стверджують, що вправи з треллю є надзвичайно корисними для всіх голосів, особливо, «важких», низьких, перевантажених, як такі, що сприяють облегшенню звучання.

Філірування (франц. – *Filer /un son/* – *тягнути звук*) – складний прийом, поступове підсилення звуку (*crescendo*) від *піанісимо* (*pp.* – *дуже тихо*) до *форте* і знову з поверненням у вихідну позицію, тобто, назад до *піанісимо*. Таким чином філірування звуку означає вміння *плавно змінювати динаміку звуку від голосного до тихого і від тихого до голосного, залишаючи незмінним його вокальні якості*. Повноцінне філірування відбувається тоді, коли зміна сили звуку протікає природно, зі збереженням свободи і вокальної лінії. Її не можна розглядати як певну механічну дію – вона є природним компонентом голосу і емоційного настрою людини, тому підвладна лише тренуванню і добре розвиненому голосу. Філірування, як і вся вокальна техніка вимагає натренованого дихання, зокрема, видиху, його сили, гнучкості і стабільності. Це означає, що опанування технікою філірування стає можливим тільки після формування стійкої опори дихання і звуку. Як правило, робота над філіруванням ділиться на два основні етапи: робота над поступовим підсиленням звуку (*крещендо* – *ит. Crescendo* – від *pp* до *f*) і, навпаки – поступовим зменшенням сили звучання (*димінуендо* – *ит. Diminuendo* – від *f* до *pp*). В процесі поєднання обох етапів в один рух необхідно пам'ятати, що *крещендо* і *димінуендо* – зміни не тільки кількісні, але й якісні. Це – важливий засіб виразності і їх виконання може здійснюватися лише при наявності технічної навички керування силою і швидкістю видиху. Вібрато повинно бути при філіруванні спокійним і стійким, тобто, якість тону не повинна змінюватися. Красиве філірування звуку – дуже ефективний технічний прийом.

Портаменто (*im. Portamento* – дуже зв'язно) – прийом щільного, плавного переходу з одного звука в інший у процесі ледь помітного «ковзання» проміжними звуками, проте, без використання так званого глісандування (*im. – glissando* – ковзання всіма проміжними звуками). *Portamento* використовується як спеціальний вокальний прийом і невміле його застосування нагадує спів із «завиванням», з «під'їздом» на кожній ноті, що робить звук неестетичним і не музикальним. Використання широких інтервалів (вверх і вниз) технікою потраменто вимагає від виконавця уміння формувати звук у високій позиції так, щоб в ньому він і технічно, і психологічно вже відчував наступний, необхідний. Верхня нота утворюється миттєвою і точною атакою звука «на себе» без перерви дихання і гальмування потоку повітря зі збереженням тембру та ємкості звука. Вільно фіксоване положення гортані сприятиме збереженню високої позиції звучання.

Рухливість голосу – уміння співати в швидкому темпі – необхідна якість професійного співака, яка часто використовується для передачі у художньому образі твору відчуття радості, емоційного піднесення, жвавості тощо. Рухливість голосу може розвинути в собі кожен співак, тільки для когось це буде простим завданням, а для інших – досить складним. Є голоси рухливі від природи і для них ця техніка є цілком зрозумілою. Цікаво, що ця якість не завжди пов'язана з характером голосу, інколи густий низький бас легко долає цю техніку, в той час як для світлого ліричного тенора вона може бути майже нездоланною. Рухливість голосу пов'язана з діяльністю центральної нервової системи співака і його темпераментом. Рухливість голосу розвивається спеціальними вправами і вокалізами. Основний принцип опанування технікою рухливості голосу – поступовість в ускладненні вокальних завдань, як в розумінні самої фактури, так і щодо темпу виконання. Без відповідної техніки виконання творів у швидких темпах можуть закріпитися помилки і «змазування» нот через несформовану ще координацію в роботі голосового апарату. Тому спочатку необхідно освоїти у швидкому темпі гами, арпеджіо, форшлаги, морденти, группетто тощо, випрацювати своєрідну гімнастику для

голосового апарату, особливо, гортані. Під впливом вправ гортань і дихання стають еластичними і гнучкими. Форсовані голоси трапляються у співаків, які нещадно експлуатують свій голос через брак рухливості. В роботі над вправами у швидкому темпі спеціалісти радять завжди уважно слідкувати за інтонаційною точністю, чіткістю атаки і виспівуванням всіх нот, щоб не допускати «змазування» і халатності у звучанні. Це тренує не тільки техніку співу, а й вокальний слух.

Вокальне читання і мелодекламація – це уміння читати на дихальній опорі у мовленнєвому режимі голосотворення, в характері вокалізації (з використанням резонансних зон голосу і відповідної метроритмічної структури твору), зберігаючи чітку і ясну дикцію та інтонаційну виразність. *Мелодекламація, тобто, вокально-музична декламація* (за М. Микишею), яка сприяє формуванню складного виду вокальної техніки – **речитативу** – це технічний прийом вокально-творчої вимови слів на дихальній опорі з усіма їх граматичними і логічними акцентами та емоційним характером твору. Ці прийоми рекомендується використовувати у вокальній практиці перед розучуванням нових творів, художнє читання і декламація яких сприяє кращому засвоєнню образу твору, його емоційного настрою і допомагає відтворити в звуках найтонші психологічні відтінки, ідейно-художній зміст і стиль.

Зважаючи на важливість проблем, пов'язаних з кантиленою голосоведення у співі, навчання і опанування різними технічними прийомами звукоутворення вимагає копіткої і тривалої роботи як у вокальному класі, так і в роботі над творами в концертному виконанні. Робота над технікою співу має враховувати індивідуальні характеристики виконавця, зокрема, тип голосу, його темперамент, артистизм, конкретний тип мислення (логічний, творчий, репродуктивний) і мотивацію щодо навчальних завдань – якості, урахування яких стимулюватиме прогрес у формуванні вокально-виконавських можливостей кожного майбутнього виконавця.

Завдання для самоперевірки:

- 1) *дайте визначення поняттю «кантилена»;*
- 2) *поясніть, які основні компоненти, які відрізняються у мовному і співацькому звукоутворення;*
- 3) *визначіть, у чому полягає нейтралізація голосних у співі;*
- 4) *схарактеризуйте технічні прийоми класичного звукоутворення;*
- 5) *дайте визначення поняттю «трель»;*
- 6) *поясніть, в чому полягає сутність філірування;*
- 7) *визначіть портаменто як прийом звукоутворення.*

1.8. Техніки звуковидобування.

1. Мікстові техніки звуковидобування.
2. Розвиток мікстових технік звуковидобування.
3. Вокально-виконавські прийоми (subtone, vocal fry, drive, slide, twang та ін.).

1. Мікстові техніки звуковидобування.

Зазвичай, найбільші складності у виконавців-початківців під час підготовки у вокальному класі цілком очікувано викликають міжрегістрові переходи та найвищі для кожного особистого робочого діапазону ноти, особливо враховуючи, що у класичній академічній постановці голосу для виконання високих звуків передбачається фактично лише один природний вокальний прийом – фальцетний.

У порівнянні з класичною постановкою голосу у класі академічного співу естрадний спів дозволяє використовувати деякі специфічні вокально – технічні прийоми та засоби, зокрема, для взяття високих звуків.

Одним з найбільш поширених з них є мікст, який у класі естрадного співу можна використовувати у трьох основних різновидах: класичний мікст, «сучасний» мікст (за С. Рігтсом) та белтінг. Слід зауважити, що мікстом є не властива природному способу функціонування голосового апарату техніка, яка умовно компілює грудну і головну регістрову складову та суттєво змінює саму техніку голосоутворення, використовується, передусім, у кульмінаційних моментах. Основи так званого «класичного міксту» розроблені у класичній

школі для чоловічого вокалу, пов'язані зі складністю переходу на фальцет. Тому мікст необхідно розпочинати не на пороговому звуці, вищий за який без фальцету при класичній постановці голосу неможливий, а значно раніше, на більш низьких звуках. Відповідно і механізм голосоутворення змінюється раніше за міжрегістровий поріг. Іноді доцільно переходити на мікст в межах октави до міжрегістрового порогу. Як і деякі інші техніки звуковидобування, мікст створює певну відносно сталу гучність голосу виконавця, причому чим вище нота, яка береться з використанням цієї техніки – тим більшою є «сила голосу», оскільки у структурі звуку збільшується діапазон частот парних гармонік, які потрапляють у проміжок максимальної чутливості слуху. З цієї причини початківці при оволодінні цією технікою звукоутворення схильні до переходу на крик, що є помилковим, оскільки при крику повітря через голосовий апарат виходить занадто багато, а при міксті – на необхідному рівні. До того ж, якщо умовно порівнювати гучність при виконанні оперної арії з переходом на фальцет та рок-балади з використанням міксту у другому випадку гучність голосу буде нижчою. Класичний мікст стосовно жіночого вокалу у сучасній класичній постановці голосу називають «медіум», тобто «середній», який передбачає використання міксту у середній частині діапазону, однак не виключає класичного фальцету, перехід на який відбувається лише в окремих випадках.

Розвитку другого типу міксту – «сучасного» методика завдячує американському педагогу Сету Рігтсу, який розробив принципово новий механізм співу Speech Level Singing «SLS» («Спів на мовному рівні»), в якій власне мікст автор назвав «пов'язаним» голосом. Таке звуковидобування з'являється на середньо – високому проміжку діапазону. На думку С. Рігтса, за рахунок максимального розвитку «природного голосу» необхідно згладжувати міжрегістрові переходи і відмовитися від змін положення гортані (так звана «мовна позиція», що викликає неабияку критику у сенсі фізіологічних змін положення гортані під час співу різних за висотою звуків), великого напору повітря перед голосовими зв'язкам, тобто при плавному

зменшенні кількості повітря за умови відповідної координації механізм голосоутворення у модальному регістрі плавно перетворюється у механізм «фальцетного» регістру. Формулювання певних постулатів цієї школи вкрай недосконале, а їх виклад неконкретизований, особливо питання «мовної позиції», при якій «стабільне» положення гортані фактично обумовлюється частковим перенесенням м'язових зусиль, необхідних для голосоутворення на інші, більші м'язи тіла виконавця, що в сучасній постановці голосу називається анкеруванням. Водночас разом з запропонованою С. Ріггсом вокальною координацією, «мікстовий механізм» цієї школи дійсно заслуговує на увагу, особливо враховуючи, що таке звукоутворення дозволяє оперувати, зокрема, і з невеликою гучністю співу. Яскравим представником «сучасного» міксту був Майкл Джексон.

Третім різновидом є белтінг (від англ. to belt out – приблизно гнати, зірватися), при використанні якого умовно кажучи міжрегістровий поріг не оминається, а відсувається ще вище, однак звуки, які беруть за допомогою белтінгу не можуть продовжуватися вище, як, наприклад, мікстові, які поступово переходять у головний регістр. Белтінг – прийом, що може використовуватися виключно на певному проміжку діапазону, який його автори називають «штовханням» (pushing) «грудного» регістру в зону «головного», однак швидше белтінг заснований на механізмі обмеження крику. Передусім белтінг – прийом для жіночого вокалу, в чоловічому використовується дуже рідко і виключно власниками майже надприродних голосових даних (наприклад, А. Ламберт). Фактично це сильний, щільний і гучний звук, який утворюється товстою масою голосових зв'язок (на відміну від інших видів міксту, де зв'язки у верхньому регістрі тонкі) з щільним їх змиканням. Від крику відрізняється перш за все точністю координації і, відповідно, точністю відтворюваного звуку, а також реактивним використанням голосових зв'язок (крик же може викликати зажим і зашкодити голосу) та, відповідно, за механізмом утворення крик можливий лише на дуже

сильному струмені повітря, тоді як белтінг як раз можливий лише на обмеженні потоку повітря.

2. Розвиток мікстових технік звуковидобування.

Для опанування міксту пропонуємо кілька вправ.

1. «Скрипучі двері». Вправа передбачає імітування скрипу дверей. Головна умова – повна розслабленість, уявіть, що лежите, тільки що прокинувшись, і вам зовсім не хочеться йти на навчання. Якщо не виходить, то спробуйте при цьому трохи розширити ніздрі, як ніби до чогось принохуєтеся. Коли утвориться необхідний звук, спрямуйте його в ніс, притиснувши низ язика до неба, опустіть його знову, повторіть.

2. «Корівка», в яку треба перейти зі «скрипучих дверей». Мукавання має бути настільки гугнявим, як тільки можна, оскільки саме це дозволяє напрацювати необхідний режим роботи голосового апарату.

3. «Ней-ней-ній». Вправу потрібно виконувати якомога більш «гугняво», причому чергуючи гугнявість з відкритістю. Застереження, яке часто ігнорують – вся шия повинна бути розслаблена, в тому числі і м'яка частина під щелепою, яка у багатьох початківців напружується, як при позіху, чого бути не має. Мета цих трьох вправ – дати відчуття вібруючого дзвіночку в носі. «У носі» – умовно, оскільки носове звучання – гугнявість (яка може використовуватися, як окремий прийом

Однак на цьому робота не закінчилася. Тепер необхідно зробити звук більш відкритим і не таким гугнявим при цьому зберігаючи резонанс. Для цього потрібно попрацювати з мікрофоном, записуючи себе і контролюючи звук до тих пір поки не буде досягнуто прийнятне звучання. Насправді мікст виходить шляхом винесення звуку вперед.

Припустимо, дзвіночок знайдений, голос задзвенів, а на тихому звуці набув набагато багатше обертонами звучання. Не рекомендовано переходити до високих звуків одразу, до них варто звернутися лише після гарно напрацьованого міксту. Варту послухати таких вокалістів, як Josh Groban, Steven Tyler (гурт «Aerosmith»). Ви відразу ж почуєте високі обертони. Це

мікстове звуковидобування. Причому воно рівне на всьому вокальному діапазоні. При «розспівуванні» не забувайте себе контролювати.

Коли мікст опановано, пропонуємо кілька вправ для його розвитку.

1. Спів високої ноти (в залежності від діапазону голосу, можна починати зі зручної ноти у верхній частині діапазону) ліпроллом (ліпролл – вправа, коли звук (наприклад «бррр» утворюється виключно за рахунок губ на основі дихання, вміння контролювати потік повітря, що виходить з легень, його рівномірність) починаючи з верхнього регістру спускаючись вниз. Намагатися виконувати вправу якомога повільніше.

2. Після впевненого співу першої вправи можна переходити на спів ліпроллом по нотах, наприклад, тризвука. Спочатку починати краще спів тризвуків в одному напрямку, потім в іншому, але завжди починати з верхньої ноти акорду.

3. Вправа на звук «ж», аналогічно ліпроллу. (Необхідно стежити, щоб перехід з верхнього регістру в нижній регістр і навпаки був рівний, без ривків і напруги і як можна повільніше).

4. Ті ж самі вправи, але на звук «м». При проходженні мікстової ділянки, варто намагатися якомога більше відкрити горло (резонансні відчуття при цьому будуть відчуватися як рух з голови до носа (як капюшон)).

5. Після опрацювання вправ закритим ротом можна переходити до вправи з відкритим ротом. Спочатку все те ж саме, як і закритим ротом опрацьовуємо вправи на звук «у» та інші голосні.

6. Відчути всі резонатори. В повний голос проговорити відкрито, на одному звуці, чітко малюючи ротом звуки, зберігаючи позицію.

7. Добре подихаємо і в повний голос поспіваємо. Тепер те ж саме по резонаторам: груди – рот – ніс. Звук всередині не міняти, змінювати забарвлення тільки за рахунок резонаторів.

8. Не змінювати забарвлення звуку. Тягти звук наверх. Нагорі «стрибнути з вишки», допомогти собі рухом. Вирівнюємо регістри.

9. Початкове положення – стоячи. Спина пряма, плечі опущені. Нахиліть голову, підборіддям торкніться грудей. Візьміть глибоке дихання і потягніть звук «Іііііі». Повільно піднімайте голову і переводьте її назад (закидаєте). Можете торкатися однією рукою грудей, а іншою рукою – верхівки голови. Ваше завдання – відчувати перехід від одного резонатора до іншого.

10. Вдихніть глибоко, активно, швидко. Дихання візьміть одночасно носом і ротом. Гортань – в положенні «на позіху». На видиху потягніть звук «Мммм». Так «мукаючи», опустіть голову. Віб्राція піде в головний резонатор. Доторкніться до носа, лоба, верхівці голови, щоб відчувати цю головну вібрацію. Продовжуючи «мукати», піднімайте повільно голову, намагаючись зберегти вібрацію в головному резонаторі. Для цього направляйте звук в корені верхніх зубів. Показник правильної роботи резонатора – коли «вібрує» чоло. Досягніть цього відчуття.

Візьміть глибоке дихання одночасно носом і ротом. На видиху протягніть звук «Мммм». Губи повинні бути зімкнуті ледь-ледь, тільки щоб вийшло «мукання». Горло широке, положення гортані – «на позіху». Звук повинен добре резонувати в грудях (щоб відчувати грудної резонатор, можна відкинути голову назад, потім повернутися в звичайне положення). Звуковий потік направляйте в верхні зуби. Коли запрацюють усі резонатори, міняйте звуки. Вимовляєте «Ннннн», «Ззззз», «Ввввв».

3. Вокально-виконавські прийоми.

Одним з поширених у естрадному співі вокально – технічним прийомом є субтон – спів з придигом, прийом, заснований на техніці розщеплення, коли дихальний потік ніби розщеплюється на два: перший призводить до коливання голосових зв'язок, другий залишається шумовим видихом повітря. Перш за все необхідно враховувати, що цей прийом потребує додаткових енергетичних витрат, оскільки вагома частина повітря у коливаннях голосових зв'язок участі не бере і просто з шумом видихається, а це призводить до підсушування слизових оболонок голосового апарату. Він використовується для пом'якшення звучання голосу, надання йому іншого емоційного забарвлення

ніжності та чутливості. Використовується такими виконавцями, як М. Кері, М. Фармер та багатьма іншими. В класі естрадного вокалу цей прийом буде корисним перш за все для збагачення художньо – емоційного змісту творів, які виконуються студентами, а також для тренування контролю витрат повітря на вокалізацію.

Для опанування субтону пропонуємо декілька вправ:

1. «Зігрівання замерзлого скла». Необхідно легка подихати на скельце або дзеркало, близько піднісши до нього губ (щоб на ньому злегка зконденсувалася волога від видиху, що буде ознакою, що видиху достатньо для субтонового звукоутворення), потім з таким же диханням виконати ноту, потім фразу.

2. Спів дитячим або «солоденьким» голосом. Імітуйте той голос, яким починають розмовляти дорослі побачивши маленьку дитину, кошеня, цуценя. Заспівайте знайому фразу пісні, не змінюючи нічого в голосі, співочої позиції, в звичайному розкритті рота, а змініть лише вимову, заспівайте її саме так. Зверніть увагу на те, де в цей момент перебуває гортань. Можна на початкових етапах навіть взяти себе за гортань і проконтролювати, в якому напрямку вона зрушиться.

Рух гортані вгору піднімає корінь язика і закриває сформований повний звук десь за носом (не в носі). Якщо ж опустити гортань в попереднє положення звук вивільняється і звучить вже голосніше і відкрито, тут вже можна і динамікою допомогти, і піддати диханням, якщо ви йдете на кульмінацію.

Цей прийом застосовується в основному на нотах середнього і низького регістрів, при виконанні високих звуків краще використовувати інші прийоми.

Обертоновий спів – вокально – технічний прийом, основою якого є так званий двухголосний солоспів, заснований на розщепленні звуку на основний тон та призвук (субтон), що фактично дає можливість співати одночасно два звука. Прийом походить від ритуальних піснеспівів народностей Алтайського регіону (алтайці, буряти, тувінці тощо). Особливо корисний обертоновий спів

виконавцям для тренування міжрегістрових переходів, якщо такий перехід вже не викликає суттєвих труднощів.

Цікавим прийомом є «vocal fry» (скрип, прибіл. «смажений голос») – відносно новий, порівняно з іншими, прийом. Його часто також називають «strowbass» (від нім. «Stroh» – солома) і «edge sound». Цей прийом полягає в атаці (початку) звуку, заснованому на скрипі. В основу прийому покладено особливий тип голосоутворення, черпаловидні хрящі з'єднуються, заважаючи проходу повітря через зведені голосові зв'язки, які при розведенні утворюють звук, відомий як «гортанне змикання». Неперервна серія з таких частих змикань м'якому струмені повітря і є vocal fry, що може бути дуже схожий на звук дверей, що риплять або на крякання качки (якщо не імітувати її просто словом «кря», а звуком), на той голос, який «прокидається» рано вранці. У деяких дітей і підлітків навіть у розмові спостерігається такий мимовільний «скрипок». Утворюється такий звук через особливий м'який стан голосових зв'язок, а не через затиснуте горло і це важливо розуміти початківцям. В якості експерименту можна спробувати втягнути повітря в себе, промовивши голосну «А» і такий скрип виникне сам собою. На видиху не у всіх виходить відразу, але це тільки справа тренування, в будь-якому випадку відчуття свободи повинно залишатися таким же, як і на вдиху. Вокалісти зазвичай використовують таке «підскрипування» на початку фрази або слова, а вокалісти важкого року, навпаки, у закінченнях, створюючи ефект втомленого голосу. У класі естрадного вокалу цей прийом використовується не тільки як прикраса, але також і як вправа під час занять вокалом (особливо популярна серед західних вокальних педагогів та самих вокалістів). Яскравими представниками, які використовують цей прийом є Адель, Е. Іглесіас та Б. Спірс.

Ще одним прийомом є драйв (від англ. «drive» – прибіл. енергетичний наступ) – експресивний вокально – технічний прийом, що базується на додаванні до виразного музичного звуку різних шумів, наприклад якщо до фальцетного звуку додається крик чи визг утворюється фальцетний драйв,

наприклад, «Tunderstruck» у виконанні Б. Джонсона (гурт «AC/DC»), а якщо до субтонового звуку додається надривний шепіт – субтоновий драйв, наприклад, початкові фрази «Poison» у виконанні Е. Куппера.

Ще одним вокально – технічним прийомом є тванг (від англ. «twang» – гугнявість) – особливий звук, який утворюється при одночасному закритті м'якого піднебіння і «коміра» гортані. Від загально відомого явища імпедансу Р. Юссона, яке за суттю своєю схоже на тванг, відрізняється місцем локалізації: імпеданс стосується, передусім, ротової порожнини, а тванг – гортані, тобто значно нижче. Якщо не брати до уваги тванг як особливий вид вимови, властивий деяким національностям, «вокальний» тванг може бути двох основних різновидів: «чистий» (оральний) та назальний (носовий), причому починати навчатися цьому прийому краще саме з другого різновиду, оскільки чистий тванг у початківця може викликати запуск природного механізму з закриттям і справжніх і не справжніх голосових зв'язок, що викликає фонотравми. Вивчення назального твангу доцільно починати з класичних вокалізацій на звуки «н» за умови відсутності форсування і не створення в роті занадто високого тиску, оскільки закритий рот саме і стимулює закриття «коміра» гортані.

Особливим вокально – технічним прийомом є йодль (від нім. «Jodel» – звуконаслідування), що складається з різких короткочасних регістрових переходів в кінці або під час одного тонального звуку. Розрізняють одиничний йодль (одноразовий регістровий перехід в межах однієї тривалості) та множинний йодль (серія регістрових переходів), який є характерним прийомом так званого «тірольського співу». В сучасній музиці йодль використовується для акцентування значення того чи іншого фрагменту, емоційної рухливості тощо. Яскравим прикладом може бути Д. О'Ріордан в якості солістки гурту «The Cranberries».

Іншим вокально – технічним прийомом, властивим для інтонування у естрадно-джазовій манері, який використовуються у класі естрадного вокалу є бендінг – звуко-висотна підтяжка, «під'їзд» до ноти з наступною фіксацією на

необхідній ноті. Вокальний бендінг (який іноді ще називають «guns») походить аналогічного прийому, який виконується на електрогітарі і зазвичай має імпровізаційну природу і обмежується півтонами навколо ноти. Бендінг зазвичай починає чи закінчує фразу або слово. В процесі вивчення необхідно звертати увагу на фіксацію звука, якому передує бенд та його функціональність в межах певного твору, якщо такої фіксації не буде мелодія змішується з мелізматикою виконання, і порушується вся структура пісні. Загалом, значно доцільнішим буде декілька бендів у необхідних місцях, аніж багато бендінгу там, де він не потрібен. Початківцям краще починати опрацювання цього вокально – технічного прийому з бенду на тон знизу до необхідної ноти, далі – три півтонових кроки знизу до ноти, спочатку – у повільному темпі.

Іншим подібним прийомом є слайд (від англ. «slide» – ковзати), який у класичній постановці голосу називають «глісандо», що полягає у плавному висхідному або нисхідному переході з однієї ноти на іншу через відтворення всіх можливих для вокального відтворення звуків між ними.

Всі засоби музичної виразності поєднує в собі мелодія. Видатний музикознавець Б. Асаф'єв характеризував мелодію як «душу музики». Такими ж словами характеризував мелодію С. Рахманінов. Чіткість, опуклість і виразність мелодії роблять музичний твір доступним для сприйняття. Нині доведено, що під час прослуховування невідомої музики спочатку сприймаються мелодійні фрагменти твору. Коли звучить добре відомий музичний твір, слухач внутрішньо декламує мелодію, а її вокальні зв'язки знаходяться в такому стані, ніби вони були насправді використані, але здаються загальмованими. У мелодії надзвичайно важливу роль відіграє її інтонаційно-ритмічна сторона, хоча вагоме значення мають інші елементи (тембр, динаміка, темп). Зміна цих засобів виразності змінює зміст мелодії. Але найголовніше, від чого залежить сутність мелодії, – це значення засобів чіткості. Передусім зміна інтонації змінює зміст цієї ритмічно й метрично організованої інтонаційної структури на незламну мелодію.

Одна з найважливіших передумов художнього виконання мелодії є правильна інтонація. Відомо, що в музиці звуки, що утворюють мелодію, на відміну від мелодії мовлення, мають чітко визначену висоту і певною мірою вступають у модально організовані відносини. Ця особливість мелодії відображена в нотному записі. Неточне інтонування навіть окремих тонів мелодії, не кажучи вже про заміну будь-яких тонів іншими, змінює модальні висотні співвідношення тонів мелодії і таким чином порушує інтонаційний зміст. А правильний темп, тонкі нюанси та красиві тембри лише підсилюють враження від мелодії, коли вона чітко відтворена. Точна інтонація мелодії створює передумову для правильного розуміння виконавцями, бо тоді їм легше зрозуміти й відчувти втілені в музиці думки й почуття, передати своє ставлення до її змісту. Не випадково фортепіанна гамма не задовольняє співаків під час співу *acapella*, що вимагає різкішого або жорсткішого інтонування деяких ступенів гами.

У сучасному музичному виконанні інтонація не використовується як елемент музичної форми. При цьому термін інтонація зберіг зміст музично та акустично правильного відтворення висоти. Процес відтворення звуку називається інтонацією. Інтонація може бути точна і неточна. Якщо з точною інтонацією все зрозуміло, то з неточною варто розібратися. Взагалі, в музиці неточне інтонування характеризується як фальш, але в естрадному та джазовому співі використовується такий термін як прийоми «неточного» інтонування. Усі прийоми неточного (або лабільного) інтонування пов'язані зі спеціальною зміною інтонації (неточною температурацією), які походять з джазу.

Лабільна інтонація представлена прийомами: «блюзові тони», офф – пітч, дьогті – тони (нестійкі темброво – тональні відхилення, «нечисті» тони). Техніко-інтонаційні особливості естрадного джазового співу – «парадоксальне звучання» (термін О. Степурко), що означає занижену чи завищену інтонацію, позабитове фразування – майже повністю переходять у естрадні пісні, особливо ті, що відображають індивідуальність та ритмічність пісні. Співаки

роблять акцент на пластиці, поєднаній з технікою ритмічних танцювальних рухів.

Завищена чи занижена інтонація пов'язана з певним стилем вокального мистецтва: заниження інтонації походить від блюзу, семантика якого ґрунтується на виразній інтонації; завищена інтонація є результатом впливу латиноамериканського стилю, що прийшов у джаз у другій половині ХХ століття, з його відкритою експресією та танцювальною базою.

Розповсюдженим прийомом є вібрато – інтонаційне коливання звука з певною пульсацією, яка викликана періодичним рухом діафрагми та коливанням підзв'язочного тиску, що часто супроводжує довгі завершальні ноти фрази на голосних звуках. Окремим голосам властиве красиве рівномірне природне вібрато, але найчастіше, за наявності всіх інших критеріїв професійного звуку, вібрато відсутнє або звучить нерівно чи занадто дрібно. В останньому випадку вібрато є горловим і являє собою не підкріплені діафрагмою рухи кадика, що лише ускладнює звуковидобування. Для вироблення вібрато слід перенести основне навантаження на діафрагму. Вона буде виконувати роль регулятора швидкості і амплітуди, і, відповідно, рухи діафрагми будуть реалізовувати послідовні чергування напруг і розслаблень, які дещо змінюють висоту, гучність і тембр основного звуку. На початку швидкість чергувань може бути незначною, головне – досягти рівного технічного коливального руху. Всі показники вібрато, зокрема швидкість є індивідуальними. Вібрато у вокальному виконавстві – свого роду прикраса, що дозволяє виділити насамперед так звані емоційні характеристики твору. Вібрато прийнято розрізняти за величиною амплітуди. Згідно з дослідженнями китайських фоніатрів Чю Ге і Дан Хонь, Лінь Цзюньїн, коливання відбуваються як мінімум у діапазоні півтону та в середньому з частотою 6–7 коливань за секунду. Показово, що ці дані узгоджуються і з результатами вивчення вібрато іншими вченими. Так, В.П. Морозов у своєму фундаментальному дослідженні «Мистецтво резонансного співу. Основи резонансної теорії та техніки» зазначає, що «на слух вібрато голосу

відчувається як ритмічні пульсації звуку, що відбуваються із частотою близько 6–7 Гц. Цікаво, що ця частота пульсацій вібрато є для слуху найбільш милозвучною, оскільки більш рідкі пульсації (3–4 Гц) суб'єктивно сприймаються слухачами вже як хитання звуку, а більш часті (8–9 Гц) – як «горошок» або «баранець» у голосі».

Застосування вібрато – це свідомо дія, оскільки виконавець контролює необхідність та інтенсивність коливань голосу. Саме завдяки слуховому контролю його виконання набуває краси та виразності.

Прийому вібрато властива ще одна функція – артикуляція дрібних тривалостей в вокальних прикрасах – колоратурах і мелізмах. Якщо в процесі коливального руху діафрагми почати проспівувати мелодійну лінію колоратури, можна отримати чітку музичну артикуляцію, тобто добре чутні окремі ноти, а не зліплені в нечленороздільні утворення фрагменти. При цьому рухи гортані стають помітними лише при великому висотному розносі між верхнім і нижнім звуком пасажу. При цьому нерідко зустрічаються коливання нижньої щелепи, можливі, але не обов'язкові, бо це лише змінює тембр і забарвлення голосного за рахунок зміни форми ротоглоточного рупора. Фактично, існує кілька типів вібрато. Найбільш рідкісним з них, однак найкориснішим є велике діафрагмове вібрато. Механізм даного прийому має багато спільного з технікою стакато. Початківцям під час співу треба уявляти піднімання сходами з баскетбольним м'ячем, ударяючи три рази по кожному щаблі з особливою увагою на роботі верхнього преса, який напружується окремо на кожну ноту. Після того, як вправу освоєно, можна переходити до чергування фраз на легато і стакато. Перед фразою на легато необхідно зробити глибокий активний вдих і, не змінюючи дихання, співати вправу, продовжуючи акцентувати рухами верхнього преса кожну ноту, розгойдуючи її. Далі такі рухи необхідно переносити на фрази мелодії, концентруючись на вібрато.

Ще одним вокально – технічним прийомом є «growl» (або рик, гарчання) – один з найбільш ефектних прийомів, який полюбляють застосовувати

сучасні вокалісти. Вважається, що першим ввів його в офіційне вживання Луї Армстронг, імітуючи голосом звук своєї труби. Загалом розрізняють, джазово – блюзовий, класичний чи дез – гроулінг та грантінг (від англ. «grunt» – хрюкати) чи гаттурал (від англ. «guttural» – гортанний), причому дві останні форми у виконанні поєднуються з експресивним виразом емоцій. Яскравим представником джазово – блюзового гроула був вже названий Л. Армстронг, представниками класичного гроула – А.Госсоу (гурт «Arch Enemy») та П. Коскінен (будучи вокалістом «Shape of Despair»), представниками грантінга – вокалісти гуртів «Dispersed Icon», «Prostitute Disfigurement». Дуже часто вокалісти – початківці не засвоївши основних технік звуковидобування та прийомів просять педагога навчити «гроулінгу», не усвідомлюючи, що прийом досить складний, а головне, що виконуючи його не правильно, можна отримати фонотравму. Вважається, що вперше таким стилем співу у рок-сердовищі відзначився швейцарський гурт «Hellhammer» в 1982 році. Пізніше щось подібне можна було зустріти у вокалістів деяких американських колективів у жанрі готік-, дум - дез-метал. Хоча гроулінг зараз можна почути і в жіночому виконанні, але досить рідко через особливості анатомії голосового апарату. За змістом гроулінг можна назвати діафрагмальний басом, що базується на техніці розщеплення з максимально опущеною гортанню, розкритою рото – та гортано – глоткою і дуже сильному імпедансі, який призводить до коливання як справжніх голосових зв'язок, так і несправжніх, завдяки частковому змиканню яких і утворюється цей звук. Такий вокальний прийом в своїй основі полягає у звуковидобуванні на опорі від діафрагми під час сильного видиху і подальший процес розщеплення голосових зв'язок. Таке поєднання всього цього і створює ефект грубого і страшного гарчання. Для гроула необхідно дотримуватися балансу між напругою голосових зв'язок і діафрагми, причому власне голосові зв'язки не є основою звуковидобування і в цьому прийомі майже повністю відкриті. Для виштовхування повітря потрібно використовувати здебільшого діафрагму, а зв'язки слід залишати розслабленими. Необхідний звук утвориться, якщо після глибокого вдиху

виштовхнути із легень частину повітря, напружуючи «мигдалини» і горло. Робити це потрібно одночасно, але без занадто сильної напруги. Слід намагатися видавати гортанний і високий звук, поступово знижуючи тон, при цьому гортань потрібно тримати відкритою і розслабленою. Повітря потрібно виштовхувати животом, оскільки в цьому прийомі вся сила співу повинна виходити виключно від діафрагми. Взагалі в процесі оволодіння гроулом можуть використовуватися два види технік: так звані есхейл-техніки – вокалізація на видиху, тобто зв'язки коливаються під дією струменя повітря, яке видихається з легень та так звані інхейл – техніки – вокалізація на видиху вокальний вдих, тобто після повного видиху зв'язки коливаються на повітрі, що надходить до легень. Друга група більше навантажує зв'язки та голосоутворюючий апарат загалом і тому не рекомендується початківцям, оскільки може викликати фонотравму. Не буде зайвим для початківців – гроулерів регулярний контроль у лікаря – фоніатра. Необхідно зауважити, що гроулінг як власне прийом, властивий для важкого року у класі естрадного вокалу не використовується, однак частково вправи на дихання та роботу діафрагми поряд з розслабленням зв'язок, які використовуються для гроула можуть бути корисні естрадним вокалістам.

Іншими специфічними способами звуковидобування є, наприклад, «флаттер» (гортанний спів, «рик»), «скрімінг» (надривний високий крик з хрипотою), однак їх висвітлення не є предметом цього питання практичного заняття. В будь – якому випадку освоєння нових для вокаліста технік звуковидобування чи вокально – технічних прийомів має відбуватися під контролем фахівця і з дотриманням методичних принципів вокального навчання, а також з дотриманням правил охорони голосу та періодичним контролем стану голосового апарату у фоніатра.

Необхідно зауважити, що вокально – технічні прийоми та техніки звуковидобування не вичерпуються попередньо схарактеризованими, а розширення арсеналу вокальних прийомів може позитивно відобразитися на можливостях виконавця. Значення таких прийомів для здобувачів вищої

освіти складно переоцінити, оскільки вони, слухаючи різноманітну сучасну естрадну музику, можуть проаналізувати використання таких прийомів відомими виконавцями, однак неправильно розуміючи їх природу і копіюючи без належної підготовки можуть нанести своєму голосу багато шкоди, при цьому не досягнувши необхідного звучання. Крім того, у процесі підготовки до виконання творів різного характеру такі вокально – технічні прийоми можуть збагатити їх художній зміст за умови високого рівня тренуваності виконавців та доцільного добору і використання різних вокальних прийомів та засобів.

Завдання для самоперевірки:

- 1) дайте визначення поняттю «мікст»;*
- 2) поясніть, якими є особливості «класичного міксту»;*
- 3) визначіть, у чому полягає «анкерування»;*
- 4) схарактеризуйте сучасний мікст;*
- 5) дайте визначення поняттю «субтон»;*
- 6) поясніть, в чому полягає сутність твангу;*
- 7) визначіть бендінг як вокально-виконавський прийом.*

1.9. Legit-звуковидобування.

- 1. Зміст legit-звуковидобування.**
- 2. Особливості legit-звуковидобування.**
- 3. Опанування legit-звуковидобування акторами.**

1. Зміст legit-звуковидобування.

Загалом актори використовують різні техніки звуковидобування, їх вибір обумовлений індивідуальними особливостями виконавця, характером ролі та партії, специфікою поставновки тощо. Серед технік звуковидобування, які є достатньо поширеними можна викоремити legit. Леджит – техніка звуковидобування та манера співу, яка характеризується наближенням до академічного (класичного, оперного) звучання. Партії, розраховані на цей вокальний стиль, в основному зустрічаються в класичних мюзіклах –

«Оклахома» (Oklahoma!), «Карусель» (Carousel), «Король і я» (King and I), «Вестсайдська історія» (West Side Story), «Кандід» (Candide), «Моя прекрасна леді» (My Fair Lady), «Продавець музики» (Music Man) та багатьох інших, рідше – у сучасних – «Привид Опер» (The Phantom of the Opera), «Суїні Тодд» (Sweeney Todd), Рэгтайм (Ragtime). Серед зірок legit – Джулі Ендрюс (Julie Andrews), Альфред Дрейк (Alfred Drake), Барбара Кук (Barbara Cook). На сучасній сцені legit представляють Одра МакДоналд (Audra McDonald), Ребекка Льюкер (Rebecca Luker) та інші.

Леджит (англ. legit) як прийом у виконавців мюзиклів виник під впливом школи класичного співу, як у сорокові роки американські оперні співаки почали звертатися до жанру мюзикл. Цей термін походить від англійського слова "legitimate", що означає "законний", "правильний", а в мистецтві вокалу має значення "правильний спів", так як правила, що стосуються дихання, основ звуковидобування та звукоутворення, леджит ("legit") запозичує із класичної методики співу. Але якщо порівнювати леджит з класичним звуком стає зрозуміло, що леджит є його специфічною модифікацією, яка відрізняється світлим забарвленням, більш «близьким» звуком, переважним використанням головного резонатора (маски), округлими верхніми нотами, вібрато, високою чіткістю дикції в співі, що ріднить його з оперетою.

В американському мюзиклі леджит («legit») виник не просто так, на його виникнення вплинула велика популярність оперети в США. Американській публіці ще наприкінці 19 століття сподобався цей жанр, зірками якого були класичні оперні співаки. По всій країні ставилися твори Ф. Легара (1870 – 1948, Австрія – Угорщина) – найпопулярніші: «Весела вдова («Die lustige Witwe», лібретто Віктора Леона і Лео Штейна, 1905), «Граф Люксембург» («Der Graf Luxemburg», Альфред Вільнер, Роберт Боданцький, Лео Штейн, 1909); Ж.Оффенбаха (1818 – 1880, Франція) – одна з найпопулярніших опер. творчого тандему лібретиста У. Гілберта (1836 – 1911) та композитора А. Саллівана (1842 – 1900, Великобританія). Найвідоміші серед них: "Мікадо, або

місто Тітіпу" ("The Mikado; or, The Town of Titipu", 1885), "Пірати Пензанса, або Раб Долга"

(«The Pirates of Penzance; або The Slave of Duty», 1879), «Корабль Її Величності «Пінафор», або Улюблена матроса» («H.M.S. Pinafore; або The Lass That Loved a Sailor», 1878).

З 1880-х років на Бродвеї постійно ставилися оперети, складені композиторами - емігрантами в США з Європи, такими як В. Херберт (1859 - 1924, Ірландія), Р. Фрімль (1879 -1972, Чехія), З. Ромберг (18 -1951, Угорщина).

Творчість усіх цих авторів, безсумнівно, вплинула композиторів, які заклали основи сучасного американського мюзиклу Р. Роджерса (1902 – 1979), Л. Бернстайна (1918 – 1990), Ф. Лоессера (1910-1969). Всі ці композитори складали партії головних героїв для виконавців з академічною школою, адже саме класичний звук яскравіше передавав різні межі особливостей характерних героїв.

Здебільшого теситура в мюзиклах у партіях для жіночих голосів нижча, а чоловічих вище, ніж у опері. Для артиста мюзиклу діапазон не є ключовим питанням у вокалі, так само як і питання про тип голосу, хоча для оперних виконавців ці аспекти є важливими. Першою вимогою до актора мюзиклу є міцний центр. У той же час артистки - сопрано повинні мати розвинений грудний регістр, тенорам не обійтися без гарного міксту, а баритони мають співати в теситурі тенорів.

Артистам мюзиклів не потрібно брати екстремально високі чи низькі ноти у своїх аріях, на відміну від оперних співаків. Мі третьої октави у ключовому дуеті з мюзиклу «Привид Опері» (1986 р., композитор Е.Л. Веббер), до третьої октави в номері «A Call From Vatican» з мюзиклу «Дев'ять» (2009 р., композитор А. Гуерра), сі бемоль другої октави в тріо "A Heart Full Of Love" з мюзиклу "Знедолені" (1980 р., композитор - К.- М. Шонберг) є рідкісними винятками.

2. Особливості legit-звуковидобування.

Legit – звуковидобування напевно знайоме багатобом за старими музичними голлівудськими фільмами за участю Діни Дурбін (Deanna Durbin), Джанет МакДоналд (Jeanette MacDonald), Нельсона Едді (Nelson Eddy), Говарда Кіла (Howard Keel), Енн Бліт (Ann Blyth) та інших. Цю манеру мюзикл успадкував у європейської та американської оперети, яка вплинула на формування жанру. Розквіт манери леджит припав на «Золоту епоху» американського мюзиклу – 1943-1965 рр., коли й було написано більшість партій для напівакадемічної манери.

Існує ціла плеяда бродвейських зірок, які прославилися саме завдяки виконанню партій, написаних для манери, лежить: Джон Рейтт (John Raitt), Альфред Дрейк (Alfred Drake), Барбара Кук (Barbara Cook), Джулі Ендрюс (Julie Andrews), Джулі Andrews Kaye).

З сучасних виконавців «носіями» леджиту є Одра МакДоналд (Audra MacDonald), Крістін Ченовет (Kristin Chenoweth), Крістін Еберсоул (Крістін Еберсоул), Лора Бенанті (Laura Benanti), Келлі О'Хара (Kelly O'Hara), Сієрра Сієрра Bogges), Брайєн Стоукс Мітчелл (Brian Stokes Mitchell), Майкл Серверіс (Michael Cerveris), Джуліан Овенден (Julian Ovenden) та багато інших.

Всі ці співаки тією чи іншою мірою володіють і «неакадемічними» вокальними манерами, такими як джаз, піп, рок, і звичайно, бродвейський белт. Для артиста мюзиклу це нормально – чим більше ти вмієш, тим цікавішим будеш для постановників і, звичайно, для глядачів. Ось далеко не повний список мюзиклів, у яких є матеріал, здатний прикрасити репертуар класичного співака:

Золота епоха

Brigadoon (Фредерік Лоу); Camelot (Фредерік Лоу); Candide (Леонард Бернстайн); Carousel (Річард Роджерс); Cinderella (Річард Роджерс); Do I Hear a Waltz? (Річард Роджерс); Fiddler on the Roof (Джеррі Бок); Fiorello! (Джеррі Бок); Gigi (Фредерік Лоу); Lost in the Stars (Курт Вайль); Man of La Mancha (Мітч Лі); My Fair Lady (Фредерік Лоу); Music Man (Мередіт Вілсон); No Strings (Річард Роджерс); The King and I (Річард Роджерс); Oklahoma! (Річард

Роджерс); Once Upon a Mattress (Мері Роджерс); Show Boat (Джером Керн); South Pacific (Річард Роджерс); Street Scene (Курт Вайль); The Sound of Music (Річард Роджерс); West Side Story (Леонард Бернстайн); Wonderful Town (Леонард Бернстайн)

Сучасні мюзікли

Follies (Стівен Сондхайм); The Light in the Piazza (Адам Геттель); A Little Night Music (Стівен Сондхайм); Ragtime (Стівен Флаєрти); Sweeney Todd (Стівен Сондхайм); The Secret Garden (Люсі Саймон); Love Never Dies (Ендрю Ллойд-Веббер); Amour (Мішель Легран)

Перш ніж дати конкретні доцільно б детальніше зупинитися на подібності та відмінності леджиту та класичного співу.

У середньому тесситура в мюзикловому репертуарі для жіночих голосів нижча, а чоловічих вище, ніж у оперному. Взагалі, мюзиклові співаки не зациклюються на фасі (діапазоні), і питання про тип голосу для них не стоїть так гостро, як для оперних. Міцний центр — ось перша вимога до актора мюзиклу. У той же час сопрано повинні мати розвинений грудний регістр, тенорам не обійтися без гарного міксту, а баритони повинні бути в змозі співати в теноровій теситурі.

Акторам мюзиклів, на відміну оперних співаків, не доводиться брати екстремально високі чи низькі ноти. Верхнє ми в заголовному дуеті з «Примари Опері», верхнє до в номері A Call From Vatican з мюзиклу «Дев'ять», си бемоль другої октави в тріо A Heart Full Of Love з «Знедолених» - все це рідкісні винятки.

Як уже зазначалося леджит дістався мюзиклу від оперети. Але на відміну від останньої, в ідеалі потребує повноцінного оперного звучання, в мюзиклі звуковидобування набагато ближче і світліше. Вітається відкритий (але не надмірно), добре сфокусований звук, тембрально наближений до вашого розмовного голосу, адже часто акторові доводиться переходити від промови до речитативу або відразу до співу, і цей перехід має бути максимально органічним. Вібрато обов'язково, але іноді як стилістичний прийом може

використовуватися прямий звук. Вокальні прикраси у мюзиклах не практикуються.

Дикція у *legit* ідеальна та природна, як у мові. Ясні, виразні голосні та приголосні. Ця якість, необхідна, по суті, для будь-якої співочої манери, часто упускається академічними співаками з поля зору. Відношення до нотного тексту та фразування

У класичних і в сучасних мюзиклах, які мають у своїй партитурі вплив класичного стилю, вільності не вітаються: все, що написано композитором, має бути виконане так, як це зафіксовано в нотах. Дуже важливо вміти співати ритмічно. Беріться за пісні в джазовому стилі тільки якщо маєте уявлення про цю стилістику — ну, як мінімум, знаєте, що таке слабка частка і свінг.

Фразування в музичному театрі нерозривно пов'язане з драматургічними завданнями — не дарма перший етап у розучуванні пісні з мюзиклу — це розбір тексту як монологу, і лише після того, як всі смислові акценти розставлені, можна поєднувати текст із мелодією. Оскільки музика і слово у мюзиклі рівноправні, при фразуванні цілком логічно відштовхуватися від сенсу. Зміст визначає форму.

Пісні з мюзиклів мають виконуватися мовою публіки — у нашому випадку українською. Щоправда, з перекладами справи дуже погано — їх або не існує, або складно відшукати, і часто виконання мовою оригіналу (зазвичай англійською) виявляється єдиним варіантом. У цьому випадку постарайтеся попрацювати над фонетикою: витратите трохи часу на те, щоб знайти хороший запис і перевірити, чи правильно ви вимовляєте текст.

Щодо тональності, то пісні з мюзиклів можна і потрібно транспонувати. Швидше за все, сопрано і мецо-сопрано захочуть тональність підняти, але робити це треба акуратно, тому що привабливість мюзиклового репертуару полягає не у високих нотах. Достатньо, щоб тесситурно пісня опинилася у центрі вашого діапазону.

Робота над піснею з мюзиклу — це чудова нагода зайнятися акторською майстерністю, навіть якщо ви зупинили вибір на симпатичному вальсі з

класичного мюзиклу, а не на драматичній пісні-монологу. Грайте, розповідайте історію, чи ви просто будете нікому не цікаві. Зовсім не обов'язково зображати персонажа з мюзиклу — вчитайтесь в текст (за потреби перекладіть його), уявіть собі ситуацію, в якій ця пісня могла б прозвучати, постарайтеся передати її настрій, зверніть увагу на контрасти, зміну темпів тощо.

3. Опанування legit-звуковидобування акторами.

У опануванні звуковидобування акторами пріоритет значною мірою надається саме legit, оскільки в більшості випадків legit-звуковидобуванні достатньо для виконання акторами вокальних партій в межах сценічних дійств, окрім того legit-звуковидобування корелює з базовою підготовкою з музичного мистецтва у системі загальної середньої освіти, тому оволодіння legit-звуковидобуванням для багатьох виконавців-початківців простіше і виявляється доцільніше.

В legit-звуковидобуванні з методичної точки зору найважливішою є округлість звуку з усіма його зв'язками. Під зв'язками маються увазі такі принципи:

- 1) опора звуку, пов'язана з нижньореберно-діафрагматичним типом дихання;
- 2) правильний початок звуку, тобто вдихальна установка (почуття вдиху);
- 3) заокруглений звук викликає підтримку звукоутворення під час дихання, тоді як плоский значно знімає підтримку опорою;
- 4) заокругленості вільної, ненапруженої необхідно дотримуватись і до перехідного регістру;
- 5) наступну по діапазону голосну необхідно обов'язково готувати на базі попередньої як за динамікою, так і за зручністю артикуляції. Наприклад, при переході з голосної «е» на «о» необхідно голосну «е» виконувати більше у вертикальному положенні;
- 6) при голосоутворенні за діапазоном необхідно не порушувати постійної присутності імпедансу (повітряний опір); струмінь підзв'язочного тиску має

через імпеданс упиратися в тверде небо, а через нього змушувати вібрувати резонатори (лобові, носові), а зв'язки будуть у спокійному, нефорсованому стані;

7) перехідний регістр не форсувати, робити його м'яко, плавно, дотримуючись "логічності" переходу по діапазону, з голосної в голосну, не порушуючи динаміку звуку;

8) дотримуватися хорошої, постійної підтримки диханням; не допускати співу без опори, для чого слід раціонально брати необхідну кількість вдиху, економно витрачаючи видих з тим, щоб більш високу ноту вистачало достатньої підтримки диханням.

Зустрічаються виконавці з потужною гортанню, але слабким диханням. Напрямок звуку постійно підтримувати (направляти) на передню частину твердого піднебіння (приблизно між верхньою точкою купола твердого піднебіння і передніми верхніми зубами). Цього напрямку звуку дотримуватись протягом усього діапазону голосу, що дає можливість не дозволяти йому заглиблюватись і бути весь час на опорі. Чим вищий звук, тим ближче до виходу з рота він має утворюватися. Округле голосоутворення дає також ефективні результати з видалення деяких дефектів звукоутворення (сипота, защічний звук), бо вертикальне звукоутворення при округлому співі можна вважати таким, що контролює звук. Співати має весь організм. Співочий стан має бути піднесеним, радісним, емоційним. Важливим також є хороша, активна дикція, хороша, повноцінна, зручна вимова голосних. Також важливим є здатність виконавства, почуття натхнення від музики. Все це сприяє кращому голосоутворенню. При співі важливо зберігати гарне відчуття почуття вдиху, натхненності, підтримки безперервної опори, емоційності по всьому діапазону та музичності. Потрібно, щоб радісний стан перетворював виконавця на своєрідну "деку", що посилює м'язову дисципліну, мобілізує мозок, загострює увагу, піднімає тонус діяльності. Одним з головних напрямів у звукоутворенні є утворення звуку для всіх голосних і по всьому діапазону в одному місці, в місці високої позиції, тобто в куполі твердого неба, і з

тенденцією подачі звуку на диханні в близьку позицію (передню частину рота). Таким чином, при співі звук має бути у високій позиції, на хорошій опорі, при активній роботі всього організму, чіткій організації співочого слова, але в той же час при ненапружених м'язах губ, обличчя та нижньої щелепи за рахунок відмінної дихання.

Завдання для самоперевірки:

- 1) *дайте визначення поняттю «legit»;*
- 2) *схарактеризуйте особливості legit - звуковидобування;*
- 3) *визначіть, у чому полягають відмінності legit – звуковидобування від класичного (академічного);*
- 4) *поясніть походження legit - звуковидобування;*
- 5) *схарактеризуйте становлення legit – звуковидобування у взаємозв'язку з розвитком мюзіклу;*
- 6) *поясніть, в чому полягає значення опанування legit – звуковидобування для акторів;*
- 7) *визначіть основні принципи опанування legit - звуковидобування.*

1.10. Вокальне фразування.

1. Музична фраза у вокальному виконавстві.
2. Значення дихання у формуванні вокальної фрази.
3. Вокальний синтаксис і фразування.

1. Музична фраза у вокальному виконавстві.

Музична фраза у вокальній музиці є основною ланкою побудови всього твору та її правильне формування веде до осмисленого, цілісного виконання, розширює спектр можливостей у виборі засобів вираження.

Крім того, вокальне фразування несе у собі жанровий початок твору. Неможливо переплутати народну пісню з арією, джазовий твір та романс. Нарешті, і сучасна музика різних напрямів несе у собі неповторність побудови вокальної фрази.

Епоха, стиль та талант геніальних композиторів знайшли своє відображення у різних елементах музичної, а отже, і вокальної фрази. Її протяжність, мелодійний малюнок, своєрідність вокалізації, ритм, темп, розмір, штрихи і, нарешті, відтінки надають неповторну чарівність тому чи іншому твору, що виконується.

Досвідчений виконавець, який має достатню музичну освіту, може у своїй інтерпретації виконувати вже відомі класичні чи народні твори у невластивій їм «манері», «стилі» (джазовій, естрадній тощо), імпровізувати.

Цей вид творчості передбачає зміну вже написаної музичної фрази з урахуванням елементів характерних іншого жанру. Саме завдяки цим характерним елементам ми і можемо визначити стиль музики, що виконується.

Всі чудеса інтерпретації можна чинити або завдяки геніальності співака, заснованої на інтуїції, або усвідомивши і проникнувши в мистецтво володіння вокальним фразуванням.

Вміння сформулювати вокальну фразу ґрунтується на вокально-технічній стороні (координація роботи всього вокального апарату) та художньо-емоційному початку виконавця. Не можна не відзначити, що вокально-технічна та художньо-емоційна сторони виконання перебувають у тісному взаємозв'язку та вимагають постійної уваги для досягнення гармонійності виконання. Можна стверджувати, що за відсутності якоїсь із сторін творча інтерпретація неможлива.

Залежно від характеру з'єднання звуків у музичній фразі, вокальна фраза в естрадному співі зазвичай поділяється на:

- 1) кантиленну, в основі якої лежить вокалізація мелодії та використання штриха легато;

- 2) декламаційну, побудовану на штрихах нон-легато або стаккато і підкреслює інтонації мовного голосу;

3) ритмічну, в основі якої лежить ритмічна фактура мелодії (цей вид фразування може поєднувати в собі різні штрихи, підкреслюючи ритмічний малюнок мелодії).

Для розвитку грамотного фразування необхідно домагатися правильного виконання штрихів, володіти динамікою звуку, голосоведенням, відчувати музичну інтонацію та емоційне забарвлення фрази.

Для естрадного співу як жанру характерне поєднання вокального фразування та мовленнєвих інтонацій як рівноправних виразних засобів. Звичайно, існують вокальні стилі, де використовується лише вокальний режим співу, але здебільшого вокалізація та мовленнєве інтонування взаємодіють один з одним. Ці традиції сягають своїм корінням в народну побутову музичну творчість, в якій яскраві емоційні інтонації часто визначали сам жанр пісні. Так ми з легкістю дізнаємося колискову пісню якою б мовою вона не співалася, тому що в основі мелодії закладена інтонація матері, яка заспокоює свою дитину.

Стійкі в часі і збігаються у багатьох мовних культурах інтонації відбивають найяскравіші емоційні стани людини: захоплення, гнів, біль тощо.

Розглянемо найпоширеніші інтонації, що впливають на характер фразування та визначають її емоційне забарвлення:

1) крик, який може мати різні відтінки (страх, гнів, захоплення), крикова інтонація поширена у багатьох вокальних жанрах як виразний засіб (шаут, рок-музика, блюз тощо);

2) скандування – монотонне повторення будь-якої ритмізованої фрази, що відображає певну емоцію; (скандування виникло з проголошення колективних заклинань, характерних для багатьох народів (шаманські заклинання про виклик дощу, вигнання темних сил тощо); в основі скандування закладено емоцію колективного екстазу, що поєднує людей в єдиному пориві);

Ця інтонація широко поширена в таких стилях, як фанк, госпел, спірічуелс;

3) мелодекламація – піднесена вимова будь-якого тексту на тлі мелодії (використовується для розкриття поетичного сенсу та створення особливої емоційної атмосфери);

4) стогін – може мати різні емоційні відтінки (стогін від болю, стогін задоволення, тощо); (інтонації з характерним зісковзуванням в кінці фрази зарубіжні автори називають «кьорбінг»; вони поширені у таких стилях, як ритм-енд-блюз, R'n'B, соул);

5) розспівування – на відміну від звичайної вокалізації позначає розспівну вимову слів (ця традиція характерна для багатьох культур, у вітчизняній музиці сягає корінням у старослов'янську мову, у французькій культурі це виконання поетичних пісень у традиціях шансону, в кельтській культурі виконання баладних опер);

6) плач – характерна інтонація, що має сумний настрій і поширене в жанрі балади.

Домінування мовних інтонацій у деяких вокальних стилях не завжди означає відступ від вокальної мелодії, а визначає емоційний настрій фрази.

2. Значення дихання у формуванні вокальної фрази.

Роль збалансованого вокального апарату на побудову вокальної фрази, виразності її мелодійного малюнка важко переоцінити. Функція дихання належить до вокально – технічної боці і є однією з основних, а то й головної координації роботи співочого апарату.

Поряд з іншими складовими (ротоглотковий рупор, резонатори, піднебінна фіранка, голосові складки тощо) від типу організації роботи дихальної функції безпосередньо залежить спосіб голосоведення, звукоутворення.

Нарешті, дихання є енергетичною системою голосового апарату і визначає як народження звуку, а й його силу, динамічні відтінки, значною мірою тембр, висоту і багато чого іншого.

Початок роботи над будь-яким вокальним, музичним твором має починатися з побудови осмисленого виконавчого плану, у якому перше місце виходять завдання творчі, емоційно – драматично наповнені.

Виконавчий план є шляхом здійснення творчої інтерпретації, відображення думок виконавця, спрямованих на розкриття змісту, змісту, суті виконуваного. Робота ж голосового апарату повинна бути як би в підлеглий ролі і виконувати всі необхідні вимоги, закладені у виконавчому плані.

Однак, часто відсутність необхідної координації між роботою функції дихання та резонаторами, відсутність співочого балансу призводить до сильного обмеження можливостей вокального апарату та виводить його на чільну позицію у виконанні, не даючи розкритися творчій індивідуальності виконавця, учня.

У функцію дихання можна включати досить багато складових, основні з яких це: вміння правильно взяти дихання (до цього Поняття включається спосіб взяття та вибір часу для взяття дихання); організація співочого видиху (тобто вміння скористатися взятим диханням до виконання поставлених творчих завдань, тривалість фрази); роль дихання у подоланні технічних труднощів вокальної фрази (інтерваліка, високі ноти, філірування звуку, штрихи тощо)

Тільки свідоме ставлення до кожного з цих основних аспектів навчать учня користуватися диханням задля досягнення завдань, намічених у виконавчому плані, а чи не залежати від несвідомої довільності роботи функції дихання.

Зробити роботу дихання передбачуваною, керованою-є одна з основних цілей методики постановки голосу в цілому та роботи над вокальним фразуванням зокрема.

Тепер розглянемо докладніше, що входить у поняття «взяття дихання» під час виконання вокального твору.

Слід визнати, що необхідність дихання є істотним недоліком «вокального інструменту».

Інші музичні інструменти мають схожі проблеми. Наприклад, у виконавців на духовний процес взяття дихання, безпосередньо пов'язаний з музичним

фразуванням, у скрипковій техніці існує поняття зміни смичка, все це може стати на заваді мелодійному руху, виразу музичної думки.

Однак, навіть у порівнянні з найбільш близькими нам духовими інструментами, де також існує поняття взяття та утримання дихання на всю фразу, становище співака ускладнюється необхідно порівнювати дихання (тобто деякі паузи в звуковеденні) із змістом, «словесною фразою, що йде нерозривно з мелодією.

Таким чином, говорячи про «взяття дихання» (повітря) ми маємо відповісти на три головні питання: «Коли?» "Як?" і «Скільки?», оскільки повітря можна також виміряти, як і все, що нас оточує, воно має свою щільність та об'єм.

Вибір місця для дихання є одним із найважливіших етапів у роботі не тільки над кожною фразою, а й над усім твором загалом.

У вокальній музиці різних епох та стилів рекомендації та правила «де можна брати подих» можуть відрізнятися через характерну особливість будови музичної фрази.

Розвиток музичної думки призвів до тіснішого злиття сенсу тексту твори з його мелодійним малюнком. Структура музичної фрази стала мелодійним та гармонійним відображенням драматичного, образного початку вірша, мовної фрази.

Яскравим прикладом можна назвати розвиток речитативів та подальше перенесення речитативної (розмовної) мелодики до камерних вокальних творів. У жанрах романсу та пісні віршоване відображення у мелодійній побудові вокальної фрази.

У пошуках необхідної інтонації співоча фраза ставала близькою мовленнєвою і таким чином, гострішою була необхідність поєднувати взяття дихання з вдумливою роботою над текстом і ставитися до даного аспекту роботи вокального апарату як до частини загального виконавчого плану.

3. Вокальний синтаксис і фразування.

Музичний синтаксис – це смислове членування мелодійного матеріалу. Його аналіз дозволяє простежити хід думки всередині мелодії та виявити логічні відносини складових її побудов – фраз, мотивів, речень.

Основна ознака смислового членування - цезура (від лат. *Caesura* - розтин). Цезура – момент членування, смислова межа між побудовами, що дозволяє відокремити одну побудову від іншої.

Розподіл мелодії на фрази, заснований на схожості їх інтонаційного матеріалу та точках спокою – перший та важливий етап визначення синтаксису. Лише після нього можна з'ясовувати кількість тактів усередині фраз, спираючись на їхню гармонійну основу і ритм. У історії нотної записи знаки цезур історично передували позначення тактових характеристик.

Розвиток функції дихання здійснюється поступово, поруч із одночасним розвитком скоординованості роботи всього голосового апарату. На початковому етапі навчання дихальна функція нестабільна. Часто можна спостерігати, що брак дихання провокує додатковий, «позаплановий» вдих у середині музичної фрази, і навіть у середині слова.

Уникнути цього можна, якщо з одного боку, тривалість співочої фрази буде відповідати рівню технічної підготовки всього вокально-зв'язкового апарату і водночас служити тренуванням для функції дихання з метою її подальшої стабілізації.

Відповідаючи на запитання «коли брати подих» необхідно насамперед звернути увагу на музичні паузи у вокальній мелодії, смислові «коми», цезури. Уникаючи перетримування тривалостей, ми отримаємо додаткову можливість здійснити своєчасне зітхання.

Тобто, визначаючи «момент вдиху» ми враховуємо як можливості учня цьому етапі навчання а й закладаємо освітні, розвиваючі завдання, розраховані не вдосконалення функції дихання.

Продумування питання "як" брати подих і "скільки" призводить до розуміння тісного взаємозв'язку між цими технічними завданнями з "моментом вдиху".

Відповідаючи на запитання «Як брати подих», ми безпосередньо торкаємося методики постановки голосу. Багато методів тренування голосового апарату дають багато конкретних рекомендацій, іноді подібних, але трапляються і досить серйозні відмінності.

Питання «скільки брати дихання» безпосередньо пов'язане з процесом формування вокальної фрази, її тривалістю та обраними засобами виразності у контексті загального виконавчого плану.

Вже згаданий професор Гандольфі дотримувався тієї думки, що дихання має бути взятє пропорційно до тієї музичної фрази, яку належить виконати. "Не можна щоразу при вдиху набирати надмірно багато повітря-це дуже втомлює". Він зазначав, що коли під час виконання твору постійно активно брати багато дихання, то на найвідповідальніших "кульмінаційних" моментах воно може відмовити. Тому необхідно стежити за тим, щоб для успішного виконання технічно важких місць залишався хороший запас м'язової енергії.

Також кількість взятого повітря безпосередньо впливає вміння розподілити дихання на певну фразу, тобто навичка раціонального використання повітря у процесі звукоутворення.

Великий обсяг повітря взятий "про запас" часто шкодить вільному витягу звуку і призводить до різного роду "затискачів" (особливо це стосується області шиї та плечей).

Видається дуже важливим процес закріплення у створенні майбутнього виконавця, що кількість взятого повітря має співвідноситися з умінням правильно, розподілити дихання на всю музичну фразу, з індивідуальними особливостями звукоутворення (манерою співу) та з характеристикою конкретної музичної фрази, її технічними завданнями, для вирішення яких доведеться вдаватися до дихальної функції, а також з певними засобами виразності виконання.

У процесі роботи над музичним твором важливо усвідомлено фіксувати кількість дихання кожної конкретної вокальної фрази й у процесі повторення, роботою над вправою, піснею, романсом не змінювати певного режиму вдиху,

домагаючись максимального використання взятого повітря у вирішенні вокально – технічних завдань роботи голосового апарату.

Це є одним із чинників так званого «співання» музичного твору. Свідоме фіксування роботи дихальної функції в даній конкретній фразі в сукупності з вибраним типом дихання і кількістю об'єму повітря, неухильне тренування координації роботи вокального апарату в певному режимі дозволяє придбати необхідну навичку і передати контроль за виконанням цього вокального завдання в область підсвідомості. Завдяки цьому у учня (співака) з'являється можливість зосередитися на емоційно – художній стороні виконання. У процесі «співання» крім виконання певних завдань свідомо фіксується «відчуття» правильної роботи дихальних м'язів у конкретній фразі і надалі «підсвідомий» контроль за «відчуттями» також підказуватиме виконавцю про правильність роботи дихальної функції. Це особливо важливо в процесі виконавської діяльності, коли виникає необхідність зміни акустичного середовища (інша зала, мікрофон тощо)

Вміння правильно розподіляти дихання на всю фразу є однією з основних навичок виконавця. Крім того, це говорить про правильну організацію співочого «видиху». Навіть правильний «вдих» без можливості затримати і користуватися взятим повітрям для звукоутворення не дозволить зробити вокальну фразу художньо – осмисленою, продуманою частиною виконавчого плану всього музичного твору.

Оптимальність вибору типу співочого дихання безпосередньо пов'язана з необхідністю найбільш раціонально «скористатися» повітрям, взятим під час вдиху. Це насамперед стосується організації контролю над витрачанням повітря під час співу.

Правильно вибраний тип дихання (у даному випадку йдеться про нижнє діафрагмальне дихання) дозволяє активізувати ті м'язи, які після певного тренування допомагають здійснити цей контроль за організацією «вдиху».

Хочеться відзначити, що процес навчання свідомої організації контролю за «виходом» повітря є найскладнішим у всьому налаштуванні роботи

голосового апарату. Якщо атака, робота артикуляції, налаштування резонаторних порожнин тощо. може бути ілюстрована «голосовим» показом педагога, прослуховуванням і переглядом відповідних аудіо-відео записів, то в даному випадку, контроль, за роботою м'язів живота, спини, які безпосередньо впливають на роботу діафрагми може здійснити тільки сам учень, завдяки вірному розумінню завдання збереження і поступового витрачання повітря.

Тільки методичні роздуми, використання наочних посібників, що містять малюнки з механізмом роботи відповідних органів під час співочого «вдиху» та «видиху», певний самоконтроль та контроль з боку педагога можуть призвести до поступового набуття навички «опіру видиху» та свідомого розподілу дихання на всю музичну. фразу.

Основна помилка невміння користуватися диханням полягає у витрачанні основної кількості повітря на початковому етапі фрази, у першій її половині (якщо можна сказати). Подальше часто доспівається на «залишковому» дихання, наслідком чого є втрата правильного балансу між роботою діафрагми і резонаторних порожнин, розкоординованість всіх складових частин голосового апарату.

Насамперед це позначається на тембрі голосу, часто страждає інтонація та свідомість виконання. Втома і затискач гортані, втрата, контролю над співочим вдихом і неможливість виконання продуманого плану виконання. Однак, необхідно помітити, що "великого дихання" не можна вимагати від учня на початковому етапі навчання, так як це може викликати перевтому дихальної мускулатури і не дозволить виробити необхідну координацію в роботі всіх частин вокально - зв'язкового апарату. «Тривале дихання» є результатом кропіткої та постійної роботи над зміцненням м'язів контролюючих роботу діафрагми в момент співочого вдиху та видиху, заснованої на свідомому фіксуванні відчуттів під час звукоутворення.

Велику роль процесі розвитку дихальної функції стосовно вокальної фрази, грають вокальні вправи.

Вправ для голосу існує величезна кількість, починаючи з найпростіших, побудованих на певному мотиві, повторюваному у висхідному та низхідному русі (зазвичай по півтонах) і закінчуючи «вокалізами», що виконуються як зі словами так і без слів, що є вже цілком закінченими музичними творами.

Особливо цінне для роботи над диханням у вправах те, що вони являють собою як би модель, схеми різних типів вокального фразування. Вокальні вправи мають тенденцію до поступового підвищення технічної складності виконання: тривалість фрази виконуваної однією диханні збільшується, діапазон розширюється, з'являються нові штрихи (стаккато, легато), ускладнюється ритмічний малюнок (группетто, тріолі тощо.). Грамотно побудовані вокальні вправи несуть у собі характерні риси формування музичної фрази різних століть і дають можливість одночасно опанувати стиль виконання багатьох композиторів. У невеликих уривках, мотивах відображаються різні жанри вокальної музики, що вимагають відповідного виконання. Це сприяє гнучкому дихання і дозволяє свідомо простежити роботу діафрагми та сусідніх з нею м'язів у зв'язку зі зміною технічних та музичних завдань.

У роботі над вокальними вправами необхідно приділяти увагу оволодінню ритмом дихального процесу, оскільки з диханням безпосередньо пов'язане відчуття ритму, темпу, форми, виконання пауз, цезур та всіх динамічних відтінків.

Поступово, з оволодіння ритмічністю дихання і темпом вправи, варіюється характер музичного матеріалу.

В рамках однієї вправи можна перейти від повільного темпу до швидшого, від одного характеру виконання до іншого. Це дозволяє такому звичному дидактичному матеріалі як вправи, виробити вміння користуватися різними «штрихами» у процесі дихання: - як повільним глибоким вдихом, так коротким і швидким. Таке свідоме оволодіння співочим диханням дозволяє співаку (учню) виконувати різні за характером музичні твори і найповніше виявляти виконавські здібності.

Сучасні наукові дослідження дозволяють виміряти енергетичні витрати голосового апарату на звукоутворення шляхом множення кількості видихнутого з легень повітря на величину підзв'язочного тиску. Потужність енергетичних витрат визначається шляхом розподілу зазначеної величини енергії на час фонації.

На початковому етапі постановки голосу вправи виконуються у спокійному (іноді навіть повільному) темпі, без крещендо та філіровки, одночасно з контролем над дихальними м'язами, діафрагмою, тренується слухово – вокальна координація. Перед початком занять можна робити дихальні вправи (не надто стомлюючі для гортані та діафрагми). Зміни в роботі дихальної функції та ослаблення контролю за витрачанням видиху можна визначити на слух: зміна тембрального забарвлення голосу, якості звучання (обсяг, польотність, наявність верхньої форманти). Крім того, зовнішнім показником витрати повітря на забезпечення фонаційного процесу може бути зменшення обсягу корпусу при фонаційному видиху. Рефлекторні рухи в ділянці грудної клітки також є показником порушення оптимального співочого балансу.

Досить часто трапляється, що одна музична фраза поєднує різні штрихи (стаккато, легато тощо), що вимагають різної за характером атаки звуків та відповідного режиму роботи дихальних м'язів.

Існують вправи призначені відпрацювання тієї чи іншої штриха, характеру звуку, а як і складання шляхом об'єднання різних засобів виразності вокальної техніки, тобто. комбінування.

Робота над стакато починається у повільному темпі, для усвідомленої стабілізації роботи дихання. Потім можна прискорювати темп домагався більшої рухливості та легкості у виконанні.

Мистецтво вокального фразування вимагає виконання стакато, об'єднаних загальним диханням, без видимих змін корпусу, без поштовхів і додаткового забору повітря, без видимих змін корпусу, об'єднаних загальною музичною та дихальною лінією.

У процесі роботи над розширенням діапазону беруться вправи, що включають велику амплітуду від нижнього до верхнього звуку (наприклад октаву і більше), що об'єднують різні регістри і перехідні ноти. Роль дихальної функції незамінна і в даному конкретному випадку. Звуки розташовані на великій відстані (інтервалі) необхідно виконувати при повній «готовності» діафрагми та самоконтролю дихальної мускулатури.

Відчуття опори звуку допоможе уникнути регістрової «ломки» голосу та полегшить формування верхнього регістру, позбавить від форсування та затиску гортані.

Важливо стежити, щоб на верхніх нотах витрати повітря збільшувалося незначно, звук не «вистрілював» і без необхідності не порушував загальний мелодійний малюнок музичної фрази.

Зазвичай з цією метою використовуються арпеджіо, виконувані як легато і стакато в діапазоні однієї, двох актів.

Динамічні відтінки вокального фразування (*crescendo*, *diminuendo*, *forte*, *piano* та ін.), а також філіровка звуку є незамінними засобами вокальної виразності. Для виконання необхідно домогтися оптимальної координації (балансу) роботи всіх частин вокального апарату, де однією з провідних буде дихальна функція. Можна навіть сказати, що на неї лягатиме основне навантаження у досягненні максимального ефекту даних засобів виразності, значення яких важко переоцінити з точки зору художньої сторони виконання.

Поступове посилення звучності (*crescendo*) досягається шляхом свідомо сформованого плану розподілу дихання у заданій фразі. Зазвичай поступове збільшення сили звуку вже задається в нотному матеріалі, на частку виконавця випадає завдання більш конкретної ноти, складу або слова, що вимагають найбільшої інтенсивності в звучанні голосу.

Досягти природного «*crescendo*» тобто. без вигуків і поштовхів неможливо без роботи дихальної мускулатури оскільки на неї лягатиме все навантаження щодо розвитку інтенсивності звуку. Під час роботи над «*crescendo*» не слід домагатися максимального звучання голосу, тобто не варто відчувати

вокальний апарат на міцність. У міру розвитку співочого дихання сила звуку поступово збільшуватиметься. У цьому відтінку слід більше уваги приділяти контрастності звучання, оскільки «crescendo» важливо не тільки «forte», а й «piano», а також їхнє збалансоване звучання в мелодійному малюнку вокальної фрази.

Виконання «diminuendo» (поступове зменшення звучності) теж засноване на свідомій організації роботи дихальної функції.

Зведення звучання голосу до п'яно не повинно бути пов'язане із втратою тембрального забарвлення голосу, об'ємності звучання, що часто відбувається, якщо відтінок виконується не за допомогою дихання, а повітря штучно перекривається в гортані.

Робота над "forte" і "piano", і філіровка звуку також має свої особливості, пов'язані з досягненням співочого балансу. Інтенсивність звучання голосу на «forte» має бути строго індивідуальною, яка не потребує форсування та пошкодження голосового апарату. Виконання "forte" не самоціль, а засіб музичної виразності тісно пов'язане із загальним виконавським планом.

Навичка звукоутворення на "mezza - voce" і "piano" ґрунтується на деякому полегшенні звучання, що не повинно бути пов'язане з ослабленням функції дихання. Завдяки цьому голос на "mezza - voce" і "piano" зберігає свої характерні тембральні фарби та налаштування резонаторів.

Використання дихальної функції для оволодіння прийомами філування звуку, diminuendo, forte, piano та ін. робить процес роботи над музичним твором по-справжньому творчим і захоплюючим, набагато розширює амплітуду засобів вокальної виразності та відкриває нові можливості для художньо емоційного розкриття образу.

Розглядаючи можливі темпові відхилення (ritenuto accelerando, тощо) необхідно усвідомлювати, що подібні зміни у розвитку музичної фрази так само необхідно передбачати при формуванні загального виконавського плану та співвідносити з можливостями дихальної функції.

Встановлення рамок уповільнення (*ritenuto*, *meno mosso* тощо) чи прискорень (наприклад *accelerando*) дозволить контролювати роботу діафрагми та дихальних м'язів, уникнути їх перевтоми та збою в координації частин вокально – зв'язкового апарату.

Під час «співання» твору бажано уникати довільності у виконанні темпового малюнка вокальної мелодії.

1.11. Вокальна манера у виконавській діяльності актора

1. Зміст поняття «вокальна манера».
2. Естрадний спів та манера у вокальному виконавстві
3. .

1. Зміст поняття «вокальна манера».

Під вокальною манерою або манерою співу розуміють індивідуальні особливості у звуковидобуванні та використанні виразних засобів. Естрадний спів невіддільний від використання будь-якої манери. Манера дозволяє адаптувати природний голос до будь-якого стилю. Розглянемо три різні типи манери.

1. Манера звуковидобування – може бути вокальною та ритмічною. Це визначається за характером звучання тембру, артикуляції, атаки звуку, використання різних штрихів, вокального фразування, ритмічного мислення тощо.

2. Стилїстична манера може бути сольною або інструментальною. Визначається використання характерних прийомів і штрихів для будь-якого музичного стилю (блюз, скет, рок, романс, соул, кантрі, баладу тощо. буд.).

3. Виконавча манера – може бути співочною, акторською, образно-іміджевою. Визначається на вибір тих чи інших засобів для сценічного втілення музичного твору.

2. Естрадний спів та манера у вокальному виконавстві.

Естрадний спів – особливий вид вокального виконавства, який спрямований на пошук та формування унікального, впізнаваного голосу – «свого звуку».

Пошлемося на дослідження І. Б. Бархатової, яка зазначає, що голосовий апарат на центральній ділянці діапазону при естрадному співі функціонує так само, як при мовленні. [12]

Г.П. Стулова у свою чергу каже, що естрадний спів, будучи частиною вокально-виконавчої культури, має низку загальних об'єднуючих ознак з академічним та народним співом:

- 1) спів на опорі (координована взаємодія дихальних м'язів під час скорочення; критерій його якості – якість відтворюваного звуку);
- 2) швидкість і рухливість звуку;
- 3) польотність та вільне резонування;
- 4) добре розвинене мікстове та фальцетне звучання;
- 5) рівність звучання протягом усього діапазону голосу;
- 6) використання високої і низької співочої форманти.

О.Багадуров зазначає, що кожен вокаліст прагне максимально використати особливості свого голосового апарату, свого бачення звуку, манери звуковидобування та звукознавства. Це визначення можна віднести і до оперних, і до народних співаків, але в їхньому звучанні є якась канонічність, догматичність, інакше кажучи - зразок звучання. Навпаки, манера співу видатних естрадних вокалістів завжди відоме, що і є головною особливістю естрадного вокального виконавства.

Вокальне естрадне виконавство обумовлене наявністю технічного пристосування, насамперед, – мікрофона (від грец. *mikrós* – малий, маленький, і *phōnē* – звук). Означений прилад, винайдений Юзом (Hughes) в 1878 для посилення і передачі дуже слабких звуків, в естрадному мистецтві служить для передачі найтонших відтінків почуттів, інтонацій (подібно до «великого плану» в кіно). Використання в естрадному мистецтві мікрофона підтверджує, що сила голосу є першорядною для естрадного виконавця. Визначальною властивістю є фарба голосу тембр. В умовах виступу артиста на естраді мікрофон стає його основним помічником у спілкуванні з масовою аудиторією. За допомогою мікрофона виконавець може «наступати» на

оплески та сміх, «зняти» їх, якщо вони відводять від головної думки або порушують задуманий ритм, тобто керувати енергетикою глядачів.

А. В. Карягіна зазначає, що інструментальність еталонного естрадного звуку (наслідування звучання інструментів – переважно духових, струнних смичкових, щипкових) вимагає особливого звуковидобування. Використовується велика кількість прийомів, що дозволяють досягати певних ефектів. Усі вони мають інструментальну, наслідувальну природу та різні механізми відтворення, що є тенденцією джазової музики: загалом джаз – музика інструментальна, і джазові співи постійно спирається на інструментальну техніку, оберти, інтервальні стрибки, атаку, фразування, темброві прийоми, характерні для інструментів. Даний автор зазначає, що грань, що розділяє джаз та естраду, важко помітна. Однак джазовий вокаліст суттєво відрізняється від естрадного тим, що він є «допоміжним» у своєму жанрі, тоді як естрадний співак знаходиться у центрі свого мистецтва. [30]

Формування манери у естрадному виконавстві – це важливий етап становлення естрадного співака, артиста. Манера - це цілий комплекс вокально-виконавчої діяльності, в якому використовуються різні прийоми та техніки. Також це візитна картка співака, особливість виконання та поведінки загалом. Крім того, що у вокальній школі існує основна класифікація з манер (академічна, народна, естрадна), і в естрадному співі є свої особливості.

Естрадний співак використовує безліч прийомів та технік. У роботі Л.Б.Дмитриев писав, деякі співаки використовують тверду атаку звуку, у якому голосова щілина щільно замикається перед початком звуку (гучний, насичений звук, яскраве забарвлення голоса). М'яка атака звуку – голосова щілина нещільно замикається, випускаючи повітря перед початком звуку (акуратний, спокійний звук). [25, с. 97]

При виборі манери співу педагогу слід враховувати здібності виконавця-початківця, а також всі особливості вокальної техніки. У співочій справі потрібна велика стійкість у поглядах і вміння не піддаватися різним впливам.

1.12. Методики вокальної підготовки (Estil voice, alexander-tehnik, lessac)

1.13 Методичні засади співацької підготовки актора.

Методичні засади співацької підготовки актора.

1. Загальні методи навчання.
2. Специфічні методи вокального навчання.
3. Групи вокальних методів.

1. Загальні методи навчання.

Метод (від гр.. - *methodos*) – *шлях до чогось, спосіб пізнання*. Метод навчання – шлях навчально-пізнавальної діяльності до результатів, визначених завданнями навчання. У процесі навчання зв'язок методу з іншими компонентами має взаємо-зворотній характер:

- 1) метод є похідним від цілей, завдань, змісту і форм навчання;
- 2) метод суттєво впливає на можливості їх практичної реалізації.

Навчання прогресує настільки, наскільки дозволяють йому рухатися вперед застосовані методи. Вони залежать від специфіки навчального предмету, від його змісту, проте, ця залежність не виключає використання у вокальній методиці як загальних методів навчання, властивих всьому процесу навчання, так і специфічних, властивих окремим дисциплінам.

До загальних методів навчання належать:

3) *методи організації навчально-пізнавальної діяльності* (словесні /вербальні/, наочні, практичні, самоосвіти), індуктивні, дедуктивні (за логікою передачі й сприймання навчальної інформації), за рівнем самостійності (наполегливості) за схемою, запропонованою педагогом: репродуктивною, проблемною, творчою, пізнавальною, дослідницькою тощо;

4) *методи стимулювання й мотивації учіння* (пізнавальні ігри, метод генерації ідей, інсценізація, навчальна дискусія, співбесіда, заохочення і покарання тощо);

5) *методи контролю й самоконтролю в навчанні* (опитування, реферати, контрольні роботи, тести, програмування тощо);

6) *ситуативні методи* (використання потрібних ситуацій у навчанні).

Структура і зміст цих методів не є стабільними. Вони, переважно, базуються на власному розумінні педагогічного процесу, його баченні і, тому, є самостійним творчим доробком педагога);

7) *пояснювально-ілюстративні методи* (передача готової інформації).

Вони поєднують в собі як традиційні (загальнопедагогічні) методи, тобто, пояснення, розповідь, особистий показ-ілюстрація, так і специфічні, які використовуються, переважно у вокально-педагогічній роботі, на вокальних заняттях – слухання співу видатних майстрів вокалу, використання спеціальних схем, таблиць, чи т.зв. концентричного методу М.Глинки тощо. Ці методи спрямовуються на свідоме сприймання і осмислення та запам'ятовування поданої інформації. У вокальному навчанні ці методи особливо ефективно співпрацюють з репродуктивним способом мислення, який допомагає відтворювати звучання власного голосу завдяки почутому виконанню і стають особливо результативними з учнями з цим типом мислення на початковій стадії навчання. Згодом, репродуктивна форма сприйняття набуває емоційно усвідомленого стану, який через самоконтроль і аналіз формує стійку вокальну техніку;

8) *методи порівняльного аналізу і співставлення* (вчить не лише слухати, а й чути себе). Слухання та порівняльний аналіз майстерності виконання видатних співаків дозволяє сформулювати чітке уявлення еталону звучання голосу, розвинути високий художній смак і, таким чином, сприяти вокально-технічному вдосконаленню. Застереження, на яке звертають увагу педагогіки-практики, стосується бездумного «сліпого» копіювання манери відомого виконавця. Грамотне слухання передбачає творче переосмислення почутого і пристосування його до своїх технічних можливостей і пошуків неповторного художнього образу в інтерпретації творчого задуму композитора. Даний метод стає важливим кроком у вихованні самоаналізу та самоконтролю в співі при

умові систематичного записування і прослуховування звучання свого голосу.

Аналіз прослуханого стосується багатьох сторін:

- точність відтворення авторського задуму;
- виконавські особливості, фразування, агогіка;
- особливості трактування виконавської виразності і манери;
- технічні засоби (дихання, резонування, акустика, динаміка, діапазон);
- емоційно-художній образ і стилістичні засоби виразності.

9) *Евристичні (пошукові) методи і методи дослідження.*

Ці методи застосовуються в міру засвоєння вокально-технічних навичок і характеризують достатньо розвинену особистість учня, його аналітичні якості, логічне мислення і вміння самостійно розв'язувати окремі завдання. Ці методи використовуються на завершальних етапах навчання, як самостійна пошукова робота, спрямована на удосконалення набутих знань, умінь і навичок. Отже, методи, пов'язані з вокальним виконавством також спираються на процеси логічного мислення, хоча й належать до автоматизованих видів діяльності.

У вокальній педагогіці загальні методи набувають своїх специфічних особливостей, пов'язаних з роботою голосотвірної системи і процесом голосотворення, які мають як тренувальний, так і навчально-аналітичний характер. Спів є практичним видом діяльності, тому вокальне навчання, в основному, зводиться до формування та удосконалення практичних навичок у виконанні художніх творів. Всі методи вокального навчання спираються на асоціативну природу музичного сприйняття, які дозволяють розвивати уяву, чуттєву сферу музичного образу, фантазію, творчі якості співака-виконавця. Застосування образних характеристик співацького звука, запозичених з ділянок «неслухових» відчуттів і уявлень, із емоційної сфери, дозволяє задіяти у вокальниц процес досить широкий, навіть у дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, світ чуттєвого пізнання дійсності. За допомогою більш розвинених зорових і тактильних відчуттів та уявлень підсилюється формування і розвиток поняття про звук.

2. Специфічні методи вокального навчання.

Спів, як відомо, нерозривно пов'язаний не тільки зі слуховими, а й резонаційними, вібраційними, м'язовими, фонетичними та ін.. відчуттями, за допомогою яких співак контролює і регулює процес голосотворення. Проте, роль цих відчуттів у процесі навчання завжди є різною, оскільки, вони по-різному відображаються в свідомості людини. Найбільш усвідомленими є слухові відчуття і уявлення, тому слух і вважається основним регулятором голосу. Менш усвідомлювані і мало відомі, особливо, на початку вокального навчання, резонаційні відчуття. М'язові ж відчуття – «темні», тобто, такі, що слабо відображаються у свідомості, особливо, у дітей, як і резонаційні. Крім того, варто враховувати те, що м'язові відчуття, які виникають у дітей та дорослих, є насправді, зовсім різними. Це особливо відчутно проявляється у відчуттях, пов'язаних з роботою дихальних м'язів, з т.зв. опорою дихання. Тому, поряд із загально педагогічними у вокальній педагогіці виформувались свої (предметні) методи, що відображають специфіку співацької діяльності – концентричний, фонетичний методи та метод показу (ілюстрації) і наслідування тощо.

- **Концентричний метод**, який ще називають «концентричним методом М. Глінки». Основоположником так званої «російської вокальної школи» вважається видатний композитор українського походження М.І.Глінка, який успішно застосовував цей метод в роботі з чоловічою хоровою капелюю. Цей метод вважається універсальним для розвитку голосу і широко використовується у вокальній практиці й досі. Назва «концентричний» належить Н.І. Компанійському – автору вокального збірника вправ М.Глінки – пов'язана з вимогою розвивати голос з середини діапазону з поступовим розширенням його вгору і вниз (ніби по колу). Вимоги до вправ, опрацьованих композитором стосуються:

- М.Глінка рекомендував удосконалювати спочатку натуральні, природні тони діапазону голосу (примарні звуки), які становлять основу будь-якого типу голосу. Ця примарна зона діапазону голосу людини завжди має в різних

голосах свою конкретну ділянку і є визначальною для формування вокальної техніки, робочого діапазону голосу;

- плавного, без придихання, щільного змикання голосових зв'язок, щоб запобігти нераціональному використанню дихання;

- при вокальлізаціях, наприклад, фонемі «А» виспівувати рівно, без «га-га»;

- невимушеності і свободи голосоведення в межах природного регістру голосу (тобто, без перевантаження і перенапруження);

- співати з поміркованим і доцільним відкриттям рота (для створення природного акустичного ефекту, без надмірностей);

- уникати надмірної міміки і гримас в процесі співу;

- співати помірною силою звука і не допускати перевтоми голосу;

Порада М.глинки зміцнювати спочатку середню ділянку діапазону голосу, означає настроювання голосу на мікстове звучання з поступовим (неспішним) розвитком сусідніх верхніх і нижніх звуків, які вже вимагатимуть більш «напористого» тиску повітря і, відповідно, зміни техніки керування голосом. Перехід з одного регістру в інший (з грудного до фальцету і навпаки), як доказує практика, вимагає чіткого контролю, щоб не

перевантажувати жоден з них, через що голос може стати крикливим, форсованим і різким. Збереження цієї міри є одним з найважливіших завдань вокального навчання загалом.

- **Фонетичний метод** найбільш поширений у практиці вокальної роботи, яким користуються, практично, всі педагоги-вокалісти. Це один із способів налаштування голосового апарата на той чи інший тип регістрового звучання. Як відомо, будь-яка фонема (звук), склад чи слово сприяють цілісній роботі голосового апарата. Найменші зміни артикуляційного укладу, навіть, одного і того ж звука утворюють зовсім інші акустичні і аеродинамічні умови для роботи голосових зв'язок (складок), що одразу ж змінює темброве забарвлення голосу. В умовах індивідуального вокального навчання прийнято вважати, що робота над фонемами і їх поєднанням повинна спиратися на максимальну зручність і природність, властиву конкретному учневі: якщо зручно співати

голосну «А», то з неї й варто починати навчання, а при надто глибокому звукоутворенні краще працювати над формуванням «І», при т.зв. плоскому звучанні голосу – з «У». В процесі навчання голосні в співі прийнято «нейтралізувати» (нівелювати), щоб добитися однорідної вокальної лінії без строкатості звучання. Від способу і манери артикуляції залежить «темне» чи «світле» забарвлення голосу, «близька» чи «далека» вокальна позиція, відкрите чи прикрите звучання, строкате чи однорідне звучання тощо. Важливою умовою успішного навчання співу є формування навички *утримувати гортань в стабільному положенні при зміні висоти тону* для вирівнювання тембрального забарвлення голосу.

- **Метод показу (ілюстрації) і наслідування** – метод, який допомагає досягнути якісні характеристики звучання голосу як в позитивному, так і негативному варіанті. Це дозволяє розвивати (особливо, з дітьми) т.зв. еталонне звучання голосу, розуміння правильного голосоведення, щоб уникнути сліпого і неусвідомленого наслідування, особливо, в процесі аналізу прослуханих вокально-технічних характеристик. Названий метод

розвиває усвідомлене ставлення до співу, тобто, музичний інтелект і мислення у вокально-виконавській сфері. Цей метод сформувався і широко використовувався у вокальній педагогіці ХУІ-ХУІІІ ст., в епоху кастратів. В сучасній вокальній педагогіці типологічні відмінності між дитячими та дорослими голосами стосуються насамперед використання регістрових механізмів звукоутворення. Так, педагог з низьким голосом, у якого переважає грудний механізм звучання голосу, використовуючи цей метод може «обтяжити» голос учня-дитини, що повинен звучати світло і легко. В цьому випадку педагог повинен володіти фальцетом для демонстрації потрібного уривка.

Позитивний ефект у використанні названого методу пов'язаний, як стверджують акустики, з нервово-м'язовим механізмом, оскільки, процес наслідування має властивість загальної мобілізації організму, який згодом переходить в стадію усвідомлених і цілеспрямованих дій через повторне

відтворення вдалих моментів і зосередження уваги учня на запам'ятовування м'язових, вібраційних і слухових (резонаційних і акустичних) відчуттів, що виникають в процесі співу. Підсвідома мобілізація організму є характерним явищем для людей, які мають т.зв. «репродуктивне мислення», тобто тих, для яких емоційність сприйняття музичного образу переважає над логікою. Методи показу і наслідування виявляються особливо ефективними в тих випадках, якщо вокально-технічна робота, спираючись на підсвідоме слухове сприйняття, успішно набуває логіки усвідомлення навчальних дій. Вокальний досвід співака тоді переходить у сферу конкретної свідомо керованої самостійної діяльності. У психології людська діяльність характеризується трьома основними типами мислення – *репродуктивним* (відтворювальним); *аналітичним* (де логіка і аналіз переважає над емоційністю); *творчим* (комплексне сприйняття, логічне і репродуктивно-емоційне). Цікаво, що на початковому етапі навчання завжди переважає репродуктивний, оскільки він формує еталонне звучання голосу.

- **Метод уявного співу (внутрішнє інтонування)** – характеризує один з основних методів у практичній роботі над розвитком голосу людини. Цей метод успішно використовується не тільки в співі, а й в процесі навчання гри на музичних інструментах. Багато педагогів вважають його одним з основних методів розвитку т.зв. «внутрішнього слуху» і музично-слухових уявлень музиканта-виконавця. Використання даного методу на початковому етапі навчання співу виконує роль активізації слухової уваги, яка спрямовується на сприймання та запам'ятовування звукового еталону і готує ґрунт для формування стійких вокальних навичок через логіку відчуттів і мислення. Фізіологи стверджують, що внутрішній спів неминуче змінює ритм дихання у відповідності до музичного фразування, викликає відчуття співацької опори, внутрішньої м'язової активності голосового апарату, що супроводжуються мікроактивними коливаннями голосових зв'язок. Уявний спів сприяє внутрішньому зосередженню, запобігає перевтомі голосового апарату при потребі багаторазового повторення музичного тексту. А комплексне

застосування зорового і слухового унаочнення створює умови для максимальної ефективності музично-слухового сприйняття.

Якими б різноманітними не були вокальні методи, інтегруючими для них є загальні принципи вокального навчання, яких має дотримуватися кожен педагог, який хоче досягнути успіху. Це три основні принципи розвитку голосу виконавця:

- поступовість і послідовність;
- єдність художнього та технічного розвитку;
- індивідуальний підхід.

Ці принципи мають загальнофізіологічне обґрунтування і тому мають застосовуватися незалежно від методу педагога.

Таким чином, відповідно до схарактеризованих груп спеціальних методів вокального навчання та формам навчальної роботи, до загальних базових основ вокально-технічної підготовки майбутніх виконавців всіх вокальних напрямків, не торкаючись проблем жанрової специфіки, можна віднести:

- чистоту інтонування;
- спів на “легато”;
- спів “високих” звуків;
- володіння технікою вокального дихання;
- вміння керувати атакою звуку у вокальних фразах;
- роботу над чіткістю вокальної дикції та правильною вимовою слів

тощо.

3. Групи вокальних методів.

Найбільш чіткої класифікації набули вокальні методи в дослідженнях французького вченого, математика і фоніатра Рауля Юссона, який систематизував їх в ***п'ять основних груп***:

- методи безпосереднього впливу на співацьку поставу і м'язове навантаження (відчуття внутрішньої «підтягнутості» тіла, розправлені плечі, горда і струнка постава);

- *методи активного впливу на тембр голосу* (відчуття ледь опущеної і широко розкритої гортані, «стан скритої посмішки» чи напівпозіху тощо);
- *методи цілеспрямованого використання внутрішніх відчуттів у співі* (м'язових, акустичних, фонетичних, вібраційних, тактильних, резонаційних);
- *методи емоційного настроювання співаючого* (спів у різних емоційних ефектах – гніву, радості, ніжності, страждання тощо);
- *методи, орієнтовані на зворотний зв'язок слухового аналізатора співака-виконавця* (використання взаємозв'язку з настановами педагога-вокаліста, взаєморозуміння і аналіз, узгодження основних параметрів виконання в різних жанрових стилях пісні, танцю, маршу тощо).

Специфікою названих вокальних методів є те, що кожна з груп вміщує значну кількість прийомів і способів практичного впливу на певну ділянку голосотвірних органів, які активізують потрібну функцію їх на закріплення рефлекторних зв'язків у взаємодії з нервово-м'язовою діяльністю організму. Нервово-м'язова моторика в багаторазовому повторенні згодом автоматизує роботу голосотвірної системи співака, що зумовлює появу потрібних співацьких навичок – основи вокальної техніки. Різноманітність прийомів і способів, властивих кожній групі, пов'язується з використанням у практиці навчання співу вербальних (словесних), наочних та практичних методів, які в поєднанні здатні активізувати чуттєво-емоційну сферу співаючого. Використання педагогами-вокалістами тих чи інших методів у практичній роботі з голосом буде завжди різною, в залежності від потреб навчання та індивідуальності самого учня, що в свою чергу, залежить від суб'єктивного і емоційного стану кожного з них, його готовності до сприйняття, фізіолого-психологічного стану та розумової діяльності на заняттях. Тому, реламентація необхідної навчальної інформації повністю залежатиме від взаєморозуміння між педагогом і учнем, попередньою підготовкою учня і його самостійності. Очевидним є те, що специфіка будь-якої художньої діяльності не піддається суворій регламентації та контролю, тому, нагромадження певного обсягу

знань, умінь і навичок як технічної бази навчання, стає надійним процесом оволодіння методами педагогічного впливу на культуру співу.

Таким чином, робота над голосом вимагає копіткої і наполегливої праці, розуміння основних положень процесу голосотворення, використання індивідуальних можливостей учня, його інтелектуальних якостей та способу мислення на різних етапах навчання. Основні прийоми вокальної роботи з голосом – це узагальнення практичного досвіду, використаного людством в процесі формування вокальної культури загалом. Таким чином, використання комплексу названих методів спрямовується на формування і розвиток основних якостей співацького голосу шляхом стимулювання слухової уваги і вокально-моторного слуху, активності мислення і самостійності – необхідної умови для опанування логіки співацького процесу.

1.14. Практичні засади голосоутворення та методична проблема вокальних вправ.

Практичні засади голосоутворення та методична проблема вокальних вправ.

4. Сучасне трактування вокальної підготовки актора.
5. Методичні засади системи вправ у вокальній підготовці актора.
6. Особливості вокальних вправ у процесі підготовки актора.

1. Сучасне трактування вокальної підготовки актора.

Методичний досвід педагогів-вокалістів – це завжди незвідана, незбагненна і звитяжна праця, яка в теоретичних дослідженнях акумулюється в пошукову творчість педагогів-практиків, інтуїція і досвід яких для «всіх часів і народів» завжди були основною рушійною силою прогресу у навчально-виховній сфері діяльності. Проте і досі не розкриті «секрети» викладання у вокальному мистецтві, а отже, і досі не існує «панацеї» в галузі вокального виховання.

В даний час можна говорити про вивчення досвіду видатних вокальних педагогів, педагогічних традицій різних навчальних закладів, результативні

досягнення яких дозволяють узагальнити основні принципи і методи становлення творчої діяльності співака-вокаліста. Кінцевий результат будь-якого навчання – добитися того, щоб учень співав вільно, політним (летючим) звуком, без напруження, добре сфокусованим голосоведенням і яскравою тембровою палітрою звучання голосу. Серед висококваліфікованих педагогів, які виховали велику плеяду видатних і всесвітньовідомих співаків-виконавців є ще чимало таких, які ще чекають свого дослідника і є мало відомими широкому колу спеціалістів. Їхні досягнення ще не знайшли гідного втілення, але потреба в методичних розробках, які б дозволили ефективно і швидко розвинути голос не тільки в галузі вокального виконавства, а й в акторській, лекторській, педагогічній, і, навіть, лікувально-профілактичній діяльності щораз більше спонукають спеціалістів-вокалістів до науково-методичного обґрунтування набутого досвіду.

Сучасне трактування вокального процесу тісно пов'язане з фізіолого-психологічною природою особистості, як особливим видом емоційного настрою людини, її організму, удосконалення якого вирішується низкою спеціальних творчих завдань. Процес співу, як глибинний пласт людських емоцій, здатний виявляти найкращі фізичні і духовні їх якості. Уміння людини бачити себе «зі сторони», тобто, усвідомлення свого «Я» як унікального Божого створіння – найважливіший крок творчого взаєморозуміння між учнем і педагогом у вокальному класі, що сприяє звільненню співака від різних «закрепів» і комплексів і активно допомагає опановувати ази вокального мистецтва. «Психологічна свобода – є емоційна свобода. Голос – це багатство і Дар Божий. І варто подумати, як його зберегти, як ним розпорядитися, кому і як довіритися, і як голос повинен служити високому мистецтву» - підкреслює педагог-вокаліст Н.Б.Гонтаренко. Вимоги, які ставляться сьогодні до педагога-вокаліста стосуються передусім *індивідуального підходу* до виконавця. Вимоги

стосуються: *енергетичної збалансованості дихання, конкретизації способу звуковидобування в опануванні співацького тону, виразності фразування та ін.. з урахуванням статі, віку, темпераменту, вокальних*

характеристик голосу, фізіологічного укладу голосового апарата, виконавського артистизму тощо. Кожен педагог – творець і, водночас, дослідник, який відкриває нові перспективи творчих можливостей співака-виконавця і нові шляхи удосконалення системи навчання. Так, наприклад, і досі нез'ясованим до кінця залишається питання використання (чи не використання) *твердої атаки* в співі.. Відомо, що т.зв. староіталійська школа співу (XVI-XVIII ст.) широко використовувала саме *тверду атаку (емісію) співу* у вокальній практиці. Нею успішно послуговувалися як на оперній сцені, так і в педагогічній роботі, навіть, на початковому етапі навчання такі видатні голоси як: Поліна Віардо, Лаблаш, Кореллі, Марія Малібран., хоча й звучали перестороги, щодо вирішення проблеми перевантаження та зайвого напруження, особливо, в роботі з дитячими голосами. Нині більшість педагогів вважають тверду атаку згубною для ненавченого голосу і вважають її через схильність до форсування і крику, основною причиною виникнення вузликів на голосових зв'язках та низки інших захворювань голосового апарату. Опановуючи всесвітньо відомий стиль *бельканто* (в пер. – красивий спів) спеціалісти відзначають значні розбіжності у трактування деяких його положень серед різних педагогів, зокрема, дихання. Вимоги одних педагогів стосувалися вдихання носом, у інших – ротом. До цього часу це питання вважається індивідуальним. Індивідуальна природа голосотвірної системи співака досить чітко вирішує це питання. Наявність у співака вузьких носових щілин вимагатиме швидкого і енергійного вдихання ротом і носом одночасно, короткі паузи в співі також потребують дихання ротом, в той час, як на великих паузах доцільніше застосовувати носове дихання. Отже, індивідуальний підхід неминучий. Тому більшість педагогів рекомендують використовувати *комбіноване дихання – носом і ротом*

одночасно. В методичній літературі знаходимо поради використовувати на вхідному диханні носове, а добирати – ротом, що цілком відповідає і гігієнічним нормам роботи дихальної системи, і практичним вимогам процесу голосотворення. Головне, щоб початкове (вхідне) дихання було невимушеним

актом, легким, безшумним, достатньо ємким і зручним для співака, гнучким і мобільним для виконання потрібних вокальних фраз. Практика показує, що неправильне дихання у співаків, особливо, на початковому етапі навчання, свідчить про неправильний режим використання голосу і наявність конкретних «зажимів» у процесі співу, які педагог ще не зміг зняти в учня.

Термін «постановка голосу» в науково-методичній літературі розглядає роботу з голосом як з музичним інструментом. Але як і на чому здійснюється процес розвитку голосу, тобто, сам механізм щодо використання прийомів і способів вимагає індивідуального вирішення, оскільки навчальні завдання, пов'язані з виконавською і педагогічною роботою спеціалістів є докорінно різними. Взагалі, в сучасній вокальній педагогіці термін «постановка голосу» вважається не цілком коректним, бо вже у самій назві закладено певні психологічні комплекси і т.зв. «закрепи», «зажими», гальма (ставити – значить щось робити, змінювати). Найкраща назва – «виховання голосу» чи «розвиток голосу». Справжній педагог повинен віднайти в учня природну красу його голосу і звучання завдяки ретельному і обережному очищенню його від сторонніх нашарувань, не пошкоджуючи жодної тонкої грані – приблизно так охарактеризував педагогічні досягнення видатного співака і педагога Єреванської консерваторії П.Г.Лисиціана його бібліограф С.Б.Яковенко, що цілком відповідає еталону співака-вокаліста.

Тому, в сучасній методиці початкова робота з голосом повинна спрямовуватися, насамперед, на ліквідацію всіх м'язових і психологічних бар'єрів. Учня необхідно навчати:

- а) умінню слухати (і чути) себе – слухом і відчуттями;
- б) умінню прослідковувати і аналізувати всі відчуття в процесі співу;
- в) умінню контролювати всі відчуття, перетворюючи їх в навички;

Психологічний настрій починається з бачення себе «зі сторони» і психічного самоусвідомлення свого «Я» - унікального створіння природи. Настрій, який створює педагог в класі сольного співу можна охарактеризувати як: «прояви все найкраще в собі»; «уяви, що твій голос і є ти сам, а твоє «Я» -

прекрасне й дивовижне»; *«даруй свій голос з любов'ю і безмежною радістю, від усієї душі відчуй натхненний внутрішній політ»*. Справжня свобода може бути тільки у вільному тілі! Голос завжди відображує внутрішній стан людини, тому співакові треба відгородити себе від психічних перевантажень, стресів, поразок і т.п. Процес фонації (звучання) повинен бути радісним і ніжним, а хвилювання, яке супроводжує митця повинно підтримуватися високими помислами добра, любові і радості. Такий психологічний настрій ніколи не перекриє голос, що лине з серця виконавця. Автогенні тренування, які може використовувати кожен співак перед, після чи під час виступу (заняття) є тепер широко відомі у всіх сферах діяльності і активно впливають на духовну сферу людини. *«Кожним звуком, кожим рухом виражай щонебудь, виражай свої почуття повно і щиро»* - вимагав від учнів великий А.Тосканіні.

2. Методичні засади системи вправ у вокальній підготовці актора.

Педагог, прослухавши учня, з'ясовує недоліки голосоведення або звукоутворення або, виходячи з цих недоліків, пропонує ті або інші вправи з метою їх виправлення. Тому вправи завжди мають бути індивідуально спрямовані й ніколи не мають носити стандартний характер. Звичайно, існують певні типи вправ, вокальних рухів, які необхідні всім початківцям, але і їх потрібно використовувати, зважаючи на індивідуальні якості голосу учня, і поставивши перед собою конкретну мету.

Існує велика кількість вправ. Усі вони мають певну конкретну педагогічну спрямованість, яку часто вказують перед вправою. "Підготовчі вправи до трелі", "вправи на форшлаги", "вправи для вирівнювання голосних" тощо. Часто сама фактура вправи говорить про те, для чого вона призначена.

Збірки вправ охоплюють усі види вокальних рухів, які слід освоїти в процесі навчання : гами, інтервали, арпеджіо, пасажі, прикраси тощо, а також усі види вокалізу : техніки кантিলени, техніки побіжності, філіровку тощо. Як правило, збірки містять вправи, розташовані в порядку зростання їх труднощі, від найлегших до найважчих, а види техніки подають у чергуванні.

На заняттях з основ співу можна почути типові, відносно стандартні вправи, але також знаходимо і групи спеціальних вправ, специфічних для методу кожного педагога. Серед них є досить оригінальні й цінні знахідки, які не фіксуються, а лише передаються учням у спадок.

Системи вправ і вимоги до їх виконання в різних класах сильно відрізняються один від одного, тому немає можливості їх описати і класифікувати. Проте ми вважаємо необхідним зупинитися на вправах для початківців, які, незалежно від методу педагога, повинні задовольняти деякі загальні вимоги.

Для початківців, які недостатньо розвинені музично, дуже добре давати вправи, побудовані на інтонаціях народних пісень. Інколи учень погано схоплює звичайні вправи, що програють йому на роялі, і справляє враження музично малоздібного, але він, може прекрасно співати складні мелодії з голосу, тримати правильно тональність, якщо вони побудовані на матеріалі близьких йому народних пісень.

Вправи для початківців мають бути вокально технічно нескладні; не містити великих інтервалів, не охоплювати великий відрізок діапазону голосу, не вимагати для свого виконання великого звуку й довгого дихання й повинні співатися в помірному темпі. Спочатку слід підігравати мелодію, поступово переходити до співу соло з акомпанементом.

Конкретний підбір вправ для початківців залежить від методу, яким в основному користується вокальний педагог, і від особливостей звучання голосу, його недоліків в учня. Вокалізи є тим музичним матеріалом, який вживається більшістю педагогів як перехідний від вправ до художніх творів. Вокалізи цілком відповідають етюдам в інших видах музичного мистецтва. Це музичні твори, написані з певною технічною задумкою. Вокалізи, як і етюди, завжди мають на меті відпрацювання тих або інших технічних якостей, мають вузькопедагогічну спрямованість. Цим вони схожі з вправами, проте від останніх відрізняються тим, що є справжніми музичними творами з усіма

властивими їм характерними рисами. Вокалізи співають або на один голосний звук, тобто вокалізуються, або з назвами нот – сольфеджуються.

Вокаліз несе певний музичний зміст, має закінчену музичну форму, створює у слухача певні музичні переживання. Той технічний елемент, який завжди є присутнім у вокалізі, зазвичай буває розчинений у музичному змісті й не сприймається як самоціль. Тому вокаліз слухають як музичний твір без слів.

Відсутність тексту відрізняє його від звичайних вокальних художніх творів: романсів, пісень і арій. Таким чином, вокаліз виступає як чистий музичний вокальний твір, не ускладнений поетичним текстом.

Саме ця відсутність слова й технічний елемент, який поміщений у вокаліз, роблять його цінним матеріалом для виховання голосу. Вокаліз дозволяє застосовувати і шліфувати ті навички звукоутворення і звуковедення, які учень набув на вправах. Співак у вокалізі потрапляє в умови ніби інструментального співу, що примушує його повністю використати музичні виразні засоби. Перед співаком стоїть завдання виразного виконання музичного твору чисто вокальними засобами, що загострює його музичне почуття, примушує уважно стежити за музичністю фрази, учить відчувати музичну форму. Тут немає можливості підмінити музичну виразність мовною, "сховатися за виразне слово". Тому вокалізи привчають особливо уважно відноситися до музичного тексту, до всіх ремарок автора, що так корисно для майбутнього співу художніх творів з текстом. Відсутність мовного тексту для більшості учнів є значним полегшенням у співі. Воно дозволяє концентрувати увагу на правильності звукоутворення і звуковедення. Наявність у вокальному творі словесного тексту ускладнює завдання точного утворення звуку й виконання технічних прийомів. Вимова слова весь час створює додаткові труднощі, що додаються до труднощів музичних. Окрім ходу голосу по інтервалах і виконання різних типів вокалізу, потрібно ще весь час міняти голосні й устигати вимовляти приголосні, доносити думку. Як ми вже знаємо, – це чинники, які порушують правильне голосоутворення у молодого співака.

Особливо складне для недосвідченого учня саме виразне слово, а не окремі склади, які вимовляють, наприклад, при сольфеджуванні вокалізів. Слово, добре вимовлене, завжди має за мету наблизитися до мовного, оскільки стереотипи слів у мові надзвичайно міцні. Але слово співацьке й мовне сильно різниться між собою, тому включення слова більше вибиває недосвідченого співака з вокальної лінії, чим вимовлення окремих складів, що не мають сенсу (наприклад, назви нот).

Таким чином, вокалізи дійсно є хорошим перехідним матеріалом від вправ до художніх творів з текстом для всіх учнів, адже вони написані з певним педагогічним завданням і дозволяють відпрацьовувати ті елементи технології, яких понад усе потребує учень на цьому етапі свого розвитку. Ми вважаємо, що в доцільності вокалізів сумніватися не доводиться. Вибір способу виконання вокалізу (вокаліз або сольфеджування) залежить від конкретного завдання, яке ставить перед собою педагог. Для більшості учнів найпростішим способом виконання є вокаліз, оскільки в ньому немає зміни голосних, що для початківця є вже ускладненим завданням.

У сучасній системі вокальної підготовки розвиток голосу зазвичай розпочинають з вокалізу, як з найбільш простої форми звукоутворення. У старій італійській школі розпочинали з сольфеджування, але це було обумовлено сольмізаційною системою навчання нотній грамоті й було заходом вимушеним. Нині сольфеджування, як правило, дають після засвоєння вокалізу. Цього слід дотримуватися і у вокалізах.

Вокалізи існують у вигляді збірок, підібраних з урахуванням розвиненості учня, за певними типами голосів або просто розрахованих на розвиток певних видів вокальної техніки. Багато співаків, які мають гарну вокальну школу, є прибічниками вокалізів і співають їх цілими збірками підряд упродовж усього свого співацького життя.

Педагог, вибираючи вокаліз для свого учня, сам повинен проаналізувати його з точки зору труднощів. Вони можуть бути музичного й вокально-

технічного характеру: темп, у якому вокаліз співається, ритмічні труднощі, мелодійна лінія, гармонійний супровід.

Оцінюючи вокаліз з точки зору вокально-технічних труднощів, слід передусім ознайомитися з діапазоном, у якому він написаний, з теситурою, якої він вимагає, виділити вокально-технічні прийоми, на які він розрахований. В аналізі мелодійної лінії слід звернути увагу на інтерваліку, тривалість дихання, на загальний характер мелодики, наявність у ній швидких пасажів, загальний темп, у якому співається цей вокаліз. Особливо слід зазначити динамічні вимоги, які вокаліз пред'являє голосу, темброве забарвлення й нюансування. Усі ці вокально-технічні труднощі потрібно оцінити з точки зору можливостей учня на цьому етапі його розвитку. Така оцінка для вокалізів простіша порівняно з аналізом художніх творів, оскільки вокалізи написані спеціально з педагогічною метою для недосконалого ще голосу. Іноді сам характер збірки вокалізів підказує, на який врівень підготовленості учня він розрахований. Найчастіше вокальні збірки розраховані на різнотипні вокальні завдання, що обіймають усі основні види вокальних рухів. Кантиленні вокалізи чергуються зі швидкими, спокійні і плавні з колоратурними. Це дозволяє співати їх цілими зошитами, у послідовному порядку. Велику користь можуть дати вокалізи спеціалізовані, тобто розраховані на розвиток того або іншого виду техніки, збірки колоратурних вокалізів для сопрано тощо.

3. Особливості вокальних вправ у процесі підготовки актора.

Обов'язковою умовою формування і удосконалення вокальних навичок є спеціальні фонетичні вправи. Вправа – це спеціально організована дія, багаторазове повторення якої спрямовується на покращення якості її виконання. Вправа є сукупністю трьох основних компонентів: повторюваності, спеціальної організованості і цілеспрямованості – обов'язкових сукупностей. Будь-яка дія, що застосовується як вправа перетвориться в просте повторення, якщо не матиме відповідної організованості (завдання) для забезпечення виконання дії на більш високому

рівні, порівняно з початковим. Різні звуки в межах діапазону голосу можна співати окремо, без системного зв'язку багато разів, але вони ніколи не

матимуть ріного звучання. Коли ж їх побудувати поступенево, утворюючи гаму чи її елементи, добиваючись плавного і зв'язного звучання, завдяки спеціально організованому повторенню всіх звуків, то такий спів сприятиме вирівнюванню звучання всього діапазону голосу, хоча цим і не обмежується досягнення повноцінного голосоутворення. Однорідність звучання голосу залежить від багатьох компонентів. Тому і вокальні вправи бувають багаточисленні і мають різні вокальні завдання (наприклад, на розвиток діапазону голосу, на вирівнювання регістрових переходів, на озвучення високих нот діапазону, на формування тембру тощо).

У вокальній педагогіці – вправи – це короткі мелодичні уривки (поспівки), утворені голосними фонемами («І», «Е», «И», «А», «О», «У») чи складами (у поєднанні голосних з приголосними та йотованими, наприклад – «МІ», «МЕ», «ЛЬО», «ЛЯ», «ДА», «ДО», «ЗА», «ЗЕ» і т.п.), які співуються (сольфеджуються, сольмізуються) для формування необхідних вокально-технічних навичок – дихання, діапазону, резонування, тембру тощо. Згідно наукових даних правильний вибір голосних звуків має великий вплив на формування голосу співаючого. Наприклад, звуки «А», «О», «У» (т.зв. передньоязичні) сприяють формуванню змішаного та грудного механізму звукоутворення, а «І», «Е», «И» (т.зв. задньоязичні) - фальцетного (головного резонування), що ставить перед педагогом конкретне завдання у розвитку діапазону голосу в процесі вирівнювання регістрового звучання та діапазону голосу загалом, згідно музичних здібностей учня.

Вокальні вправи повинні бути:

- короткі за обсягом;
- прості за меторитмічною будовою;
- *мелодично зручні для запам'ятовування;*
- вміщати потрібну послідовність голосних і приголосних;

На початковому етапі навчання перевага надається співу з сильною долі, яка активізує дихання і атаку звукоутворення, а також, формує чітке чуття ритму. Вокальні вправи можуть складатися як з поєднання голосних чи приголосних звуків, так і уривків пісень чи інших музичних мелодій. Педагогами практикується виконання вправ на окремому звуці, окремих складах, а також, на *mormorando* (мичання, мугикання). Ефективність вокальних вправ підвищується використанням моторики – плесканням, відбиванням такту, тактуванням, вистукуванням тощо. Правильна вимова голосних і їх наспівність та протяжність повинні вміло поєднуватися з миттєвим «вибуховим» характером вимови приголосних, щоб не змінювати положення гортані і кореня язика при співі. Одним з найважливіших моментів опанування вокально-ладових вправ є утворення початкового правильного співацького тону – звука в найкращому тембровому забарвленні. Такий тон завжди простіше формується на легкому стакато з наступним переходом в легато.

Навчання, як відомо, - це взаємодія двох сторін – тої, що вчиться і тої, що вчить. Отже, педагог «творить» і «ліпить» учня разом з ним. Оскільки тіло співака і є його справжнім «музичним інструментом», то фізичне самоусвідомлення свободи в співацькому процесі спрямоване, насамперед, на зняття м'язових гальм. На думку багатьох сучасних педагогів-практиків, початковий етап навчання повинен вміщати т.зв. беззвучні вправи на зосередження уваги учня на м'язах, задіяних у фонації, щоб привернути його увагу на комплексі м'язових відчуттів у співі. Ці відчуття потрібно навчитися вирізняти з-поміж інших (вібраційних, фонетичних, резонаційних тощо), як окрему ділянку, яка потребує вирішення конкретних завдань. Такі вправи, попри всі дискусійні перипетії, які ділять вокальних педагогів на прихильників і противників, все ж заслуговують на увагу, оскільки, як показує практика, дають свій позитивний результат і, іноді, є вкрай необхідними.

Невокалізовані (беззвучні) вокальні вправи є помічним матеріалом у розвитку техніки мовлення, як допоміжна ланка у розвитку культури мовлення. В сучасній літературі, як рекомендований навчальний матеріал з

розвитку голосу, їх розглядають Н.Гонтаренко, А.Севастьянов. Цікаві спостереження і рекомендації розглядаються також відомою американською акторкою і театральним педагогом Крістін Лінклейтер, опрацьованими її ученицею, вокальним педагогом Академії театального мистецтва Ларисою Соловйовою. Основна мета названих вправ – виховання м'язової рефлексорної пам'яті через самоконтроль та самоаналіз. Всі дефекти співу, як правило, мають набутий характер, пов'язаний з неправильним звукоутворенням. Початковий етап вправ завжди вміщає т.зв. прийоми релаксації. *Релаксація - звільнення, розслаблення з конкретним завданням.* Прихильники цього виду вправ вважають, що саме з релаксації необхідно починати процес навчання співу (звукоутворення), оскільки, «оволодіти способами релаксації – значить навчитися слухати і чути себе внутрішньо. Розслаблення не заради розслаблення, де присутня млявість, а заради здатності звільнити м'яз, а потім ввести його в актив» - переконує Н.Гонтаренко. В такий спосіб відчуття стають регульованими і контрольованими. Спеціалісти радять формувати *два основні відчуття – релаксації і активу.* Якщо в *першому випадку* треба навчитися спостерігати (бажано лежачи, з закритими очима) себе, своє тіло відчувати його контури, ніби накресленими в повітрі, «мандруючи» всередині свого організму від органу до органу, від м'яза до м'яза, вирізняючи кожного окремо, *то в другому* – кожен з цих органів необхідно навчитися ввести «в актив» (напруження), відчувати активне наповнення повітрям кожного м'яза, кістки чи порожнини. Чергуючи релаксацію з напруженням можна добитися концентрації уваги і виховати відчуття повного «розчинення» м'язів, чи, навпаки, «наповнення» енергією – коли кожен орган тіла здатний «витати» окремо, немов у стані медитації. Виховання такого контролю над відчуттями побудоване на процесах - уваги, спостереження, аналізу і контролю – вкрай необхідних співакові. Прихильники даного методу притримуються переконання, що такі завдання формують більш високий рівень людської свідомості. В міру того, як учень вчитиметься працювати з власним тілом, зникатиме і потреба в жорсткому контролі свідомості, що свідчитиме про

налагодження м'язової взаємодії співака, коли природні здібності відкриваються і вокальний процес відбувається без зайвих перешкод.

Опанування методів релаксації тісно пов'язане з процесом дихання, що дозволяє педагогові активніше впливати на формування його на заняттях, бо дихання – енергетичне джерело голосу. Для співу принципове значення має не стільки тип дихання, скільки характер видиху. Видихання повинно бути плавним, без поштовхів і зайвого напруження, але організовано збалансованим. За допомогою беззвучних вправ тривалість і сила дихання розвивається більш активно через уміння психіки співака керувати необхідними м'язами.

Вхідне дихання (вдих) відбувається швидко, безшумно, носом чи носом і ротом одночасно, що залежить від фізіологічних даних співака та вокального твору. Педагоги радять розвивати відчуття вдихання аромату квітки при збереженні грудей і плечей в стані спокою. Перебір повітря заважає свободному звуковеденню, тому міра вдиху визначається відчуттям зручної повноти і у відповідності до музичної фрази. Для опанування навичок правильного вокального дихання важливим є:

- 1) усвідомлення дихання як основного джерела руху;
- 2) відчуття свободи гладких м'язів живота, плечей, діафрагми, паху тощо;
- 3) відчуття фізичного центру тіла і характеру свіого дихання;
- 4) оцінка якості дихання в конкретних умовах;
- 5) конкретне відчуття і уявлення повітряного потоку;
- 6) уміння вольовим зусиллям «зміщувати» дихання в різні ділянки легенів;
- 7) уміння керувати затримкою дихання (вдих, пауза-затримка, видих – видих, пауза-затримка, вдих);
- 8) відчуття плавного переміщення потоку повітря з ротової порожнини в грудну ділянку і навпаки (з горла повітря виходить зі звуком «xxx», а з рота – «fff»);

9) уміння вольовим зусиллям спрямовувати струмінь повітря в потрібну ділянку без перешкод (в передню ділянку зубів, центр рота, м'яке піднебіння), добиваючись повної свободи.

Педагоги-практики наполегливо радять використовувати т.зв. дихання-зітхання (легке зітхання-задоволення чи глибокий видих-облегчення), яке найкраще відповідає правильному імпульсу співацького дихання і сприяє формуванню оптимальної ємкості повітря для співу. Таке дихання допомагає зафіксувати достатньо глибокий об'єм повітря, яке входить в легені і «ковзаючи», виходить з полегшенням, розслаблюючи всі м'язи. Це, власне, допомагає сформувати вірне уявлення про кількість набраного повітря і комфортне відчуття в співі. Для вироблення контролю за якістю дихання важливими стають навички спостереження за різницею відчутті, які виникають при використанні різних типів дихання (на ребрах, спині, боках, животі, паху тощо). Таким чином, мистецтво професійного дихання полягає в умінні:

- керувати своїм вдихом і видихом;
- забезпечувати свободний доступ повітря до резонаторних порожнин;
- розподіляти ємкість дихання у відповідності до сили звуку;
- відчуття повноти звукового струменя.

Крім того, зосередження уваги співака на контрастності відчуттів у різних органах, наприклад: напруження гладких м'язів живота і стегон при повній пасивності у відчутті «невагомості» спини і хребта; відчуття напруження м'язів тулуба, але повного розслаблення і свободи гортані; формування відчуття «важкості» голови (на «активі») і відчуття легкості (як повітряна кулька) на «пасиві» і т. п., сприяють виробленню уміння керувати м'язами тіла, коли всі м'язи «тануть», а суглоби «наповнюються» повітрям, тобто, кожен орган набуває здатності виокремитися з тіла самостійно працювати.

Виховання таких відчуттів будується на процесах *уваги, спостереження, аналізу і контролю*, які формують більш високий рівень людської свідомості. На вокальних заняттях вироблення педагогом уміння в учня теоретично

обґрунтовувати свої відчуття надає їм конкретної форми і ровиває мислення та активізує уяву. Коли кожен м'яз тіла співака отримає можливість «розказати» про себе, втрата часу на контроль за їх роботою сама собою щезає, оскільки, розвивається т.зв. *м'язова пам'ять*, що фіксується у свідомості виконавця.

Особливої уваги, на думку фахівців, вимагає формування відчуття хребта і м'язів т.зв. «поясу напруження», або «вокально-тілесної схеми» (за Ю.Юцевичем). М'язи поперекової ділянки спини завжди активно працюють у голосоведенні і тому справедливо вважаються необхідною умовою для повноцінної роботи в співі (особливо, для чоловічих голосів). Проте, варто чітко відрізнити звичайний затиск (зажим) м'язів і їх напруження. Напруження – це мобілізація і максимальна активність організму (як фізіологічна, так і духовна зосередженість). А добре організована м'язова енергія визначає співацький стан організму і впливає на якість звуку. Поздовжні м'язи спини, що йдуть від лопаток, вздовж попереку є надзвичайно важливими, оскільки відіграють роль нижньої деки живого музичного інструменту людини. Саме вони створюють необхідний тонус у відчуттях співацької активності, що отримав назву енергетичного тонусу співака. Ці м'язи допомагають в утворенні підзв'язкового тиску (спів «на себе», «пити» звук). Циркуляція дихання спирається саме на м'язи, що оточують хребет в ділянці спини і попереку. Практика показує, що вдале виконання високих нот діапазону голосу співака пов'язане з відчуттями низького «поясу напруження» (до паху, т.зв. промежини). Спеціалісти радять замінити вже застарілий вираз «пояс напруження» виразом «активність».

Для усвідомлення молодим виконавцем м'язової роботи важливу роль відіграватиме виховання відчуття руху звукового потоку вздовж хребта (знизу вгору), вимагаючи стрункої правильної постави і зосередження уваги на звуковій енергії, що розвиває виразне самовідчуття потенційної рухливості кожного з хребців, завершення яких – голова співака. Всі частини хребта повинні виконувати однакове навантаження, не допускаючи його

зміщення в ту чи іншу сторону. Коли верхня частина хребта слабо підтримує груди і плечі, то цю роботу виконують м'язи грудей, ускладнюючи цим процес дихання.

Вправи, пов'язані з вихованням відчуттів правильної постави і вивільнення напруги хребта, спрямовують увагу співака на контроль за вагою голови (відчуття «важкості», яка тисне на хребет, чи навпаки – «витає» на його вершині). Почергово напружуючи і звільняючи хребці від умовного відчуття ваги голови, співак вчиться сприймати хребет як трамплін для рухливого потоку звукової енергії. Загалом, такі вправи розвивають уяву і абстрактне мислення співака, укріплюють силу думки і вивільняють внутрішні резерви його організму, що робить процес звукоутворення цілеспрямованим, усвідомленим і зрозумілим.

При сучасному високому рівні знань у галузі суспільно-наукових дисциплін і щораз більшу зацікавленість теоретичними та науково-методичними питаннями вокально-виконавської культури, надзвичайно складна і суперечлива «темна» робота голосового апарату потроху розкриває свої секрети, завдяки енергетичній природі людського організму та накопиченню величезного досвіду поколінь, що дозволяє напрацьовувати сукупність новаційних наукових методів виховання висококваліфікованого фахівця.

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

2.1. Поняття естрадного мистецтва

1. Естрадне мистецтво як об'єкт мистецтвознавчого дослідження.
2. Становлення «естрадознавства».
3. Теоретичне обґрунтування поняття естрадного мистецтва.

1. Естрадне мистецтво як об'єкт мистецтвознавчого дослідження.

За наявності великого обсягу літератури з багатьох видовищних видів мистецтва, естрада рідко ставала об'єктом широкого мистецтвознавчого осмислення. Тому сьогодні очевидно недостатньо праць з історії та теорії естради, методології естрадознавства, технології створення естрадного видовища. Провідні дослідники, передусім, зверталися більше до тем естрадного номера, естрадних жанрових різновидів, про що свідчать зарубіжні та вітчизняні наукові та енциклопедичні видання. Добре, що окремі аспекти естради, зважаючи на її загальнодоступність, привернули увагу також театрознавців, музикознавців, культурологів, філологів, естетиків, психологів, що відбилося у низці публікацій, зокрема – естрадній мемуаристиці та періодиці різних років.

Майстерності режисера та актора, багатьом аспектам професійного сценічного мистецтва присвячені фундаментальні праці К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, В. Мейєрхольда, А. Таїрова, М. Чехова, М. Кнебель, Б. Захави, Г. Крісті, Г. Товстоногова. Театральній педагогіці присвячені праці С. Гіппіуса, М. Сулімова, З. Корогодського.

У зв'язку з вивченням способів існування актора у виставі, особливої цінності набуває монографія «Вахтангов» Ю. Смирнова-Несвицького. З погляду аналізу ранніх постановок Мейєрхольда у театрах-кабаре, значення перших творчих уроків для подальшого зростання цікаві «Статті. Промови. Листи. Бесіди» самого Мейєрхольда, а також «Режисер Мейєрхольд» К.

Рудницького. Бо школа драматичного мистецтва – це одна з базових основ акторської майстерності артиста естради.

Питання методології мистецтва, специфіки художнього образу в театрі порушені в роботах «До методології аналізу змісту та форми мистецтва» В. Ванслова; «Про специфіку художнього образу театральному мистецтві» Я. Ратнера. Слід зазначити, що такі проблематики стосуються як теорії мистецтва загалом, так і теорії естради зокрема, бо пов'язані вони з осмисленням творчого процесу створення естрадного твору, теоретичним узагальненням основних засад цього процесу, мета якого у кінцевому підсумку – досягнення максимуму результативності при видимому мінімумі засобів. У фундаментальних дослідженнях «Естетичні проблеми видовищних мистецтв» Т. Геллера, «Драма як явище мистецтва» В. Халізева отримали висвітлення естетичні, проблемно-аналітичні аспекти мистецтва.

Історії театру та інших видовищних мистецтв присвячені праці П. Маркова, І. Соловйова, ролі театру у розвитку естради – С. Цимбал, зокрема, «Різні театральні часи», Ю. Барбой – монографія «Структура дії та сучасна вистава», де приділено увагу структурному аналізу сценічної дії, порівняльному аналізу театру та естради.

Останні пів століття інтерес вчених і практиків до естради як виду мистецтва помітно зростає. З'являються матеріали, пов'язані з історією, теорією та термінологією естради, конкретизації ролі та місця у художній культурі та гуманітарному житті суспільства.

Про естраду загалом та її жанрово-видові особливості пишуть М. Каган, Т. Шах-Азізова, А. Зісь, В. Ванслов, С. Цимбал, Ю. Барбой, Д. Золотницький, Ю. Смирнов-Несвицький, Є. Маркова, А. Румнєв, Ж.-Л. Барро, А. Анастасьєв, В. Фролов, Є. Кузнєцов. Помітним внеском у «естрадознавство» стали монографії С. Клітіна «Естрада як вид мистецтва», «Режисер на концертній естраді», «Естрада – проблеми теорії, історії та методики», де автор ділиться власним досвідом та науковими пізнаннями у цій сфері творчості, приходячи до цікавих теоретичних узагальнень. Наукова традиція вивчення естради

висвітлена у працях М.І. Зільбербрандта, Н. Смирнова, В. Фейсртага, Н. Шереметьєвської.

Роботи видатних вітчизняних дослідників естради (Ю. Дмитрієва «Мистецтво радянської естради», «Естрада і цирк очима закоханого», Е. Уварової «Аркадій Райкін», «Естрадний театр: Мініатюри, огляди, мюзик-холи»), містять системний жанрово-типологічний, репертуарний аналіз мистецтва естради в цілому та естрадного номера в рамках концертної програми. Окремо виділено історико-теоретичні основи структурних, композиційних закономірностей естрадного театру: а) як цілісного видовища з драматургією внутрішньої і зовнішньої ліній, що безперервно розвивається; б) як багатоскладової естрадної вистави, що поєднує відносно пов'язані один з одним жанри естрадного театру (мініатюри, огляди, мюзик-холи) або окремі номери.

Режисери М. Ахаров, А. Конніков, М. Местечкін, М. Розовський, І. Шароєв у своїх міркуваннях про естраду («Контакти на різних рівнях», «Світ естради», «У театрі та цирку», «Режисер видовища», «Режисура естради та масових заходів», «Багатолика естрада») стоять ближче до практичних, специфічних питань постановки естрадної вистави з урахуванням її складної органічної природи, умовностей маскової традиції, великого плану, рельєфності пластичних рішень, видовищності форми, комедійності та іронічності змісту. Автори не залишили без уваги і технологію створення основної одиниці естрадного репертуару – номера. У збірці «Все рухається любов'ю» розповідається про режисерський досвід відомого постановника номерів Л. Маслюкова, який, як ніхто інший, умів в малих формах розкрити великий зміст, велику емоцію. Окремим питанням теорії естради присвячено праці, у тому числі «Естрадні заклади», С. Клітіна. Як режисер-постановник та дослідник, він вивчає закономірності прояву жанрових різновидів у конкретних формах існування естради.

В акторській мемуаристиці (А. Алексєєв «Серйозне та смішне», Б. Брунов «Дякую за спільно прожиті роки», А. Вертинський «Дорогою довжиною...»),

М. Миронова та А. Менакер «У своєму репертуарі»). Смирнов-Сокольський «Сорок п'ять років на естраді», Л. Утьосов «Спасибі, серце...») чимало яскравих, змістовних описів естрадних творів, що дає підстави говорити про структуру, композицію, драматургію номерів, виконавську культуру акторів та співаків-естрадників. Про технологію створення естрадного номера та специфіку його драматургічного рішення, про типологічну характеристику жанрів музичної естради, розмовних жанрів, у тому числі оповідання, куплета, пишуть В. Ардов («Розмовні жанри на естраді»), Є. Гершуні («Нотатки про музичну естраду»), «Розповідаю про естраду»), М. Грін («Публіцист на естраді»), Г. Терикова («Куплет на естраді») та інші, вносячи значний внесок у вивчення історико-теоретичних підстав об'єкта дослідження.

Зважаючи на спільність багатьох складових, включаючи місце здійснення (сцену з усіма її виразними компонентами), драматургію, постановочну, виконавську культуру, небезпідставне в історико-теоретичному контексті залучення літератури про театр, серед яких «Театральна спадщина» Н. Акімова – видатного театрального режисера постановника низки номерів та естрадних програм у Ленінградському мюзик-холі, Театрі мініатюр під керівництвом А. Райкіна; «Роздуми про театр» Ж.-Л. Барро; «Спогади та нотатки актора» Ш. Дюллена, а також про кіно, у тому числі «Чаплін та чаплінізм» В. Мейєрхольда, п'ятитомник «Блакитний екран» Г. Козінцева. Ці праці цікаві як найбагатші джерела, що містять цінні історичні, фактичні, документальні відомості, що є розпізнавальним знаком мистецтва минулого, звідки черпається вже в новому або ретроспективному осмисленні сучасний пошук.

Окремі праці театральних режисерів дають змогу екстраполювати театральну режисуру на естрадний номер. Це, наприклад, монографія А. Попова «Про художню цілісність вистави», що має пряме відношення до естради, коли мова стосується стилістичної єдності засобів виразності; праця «Дзеркало сцени» Г. Товстоногова, де йдеться про взаємовплив театру та

естради; про те, що поза цими процесами розвиток сучасної естрадної режисури неможливо.

Завдання режисера на естраді – створення художнього образу, що є основою його професії. Але в процесі підготовки естрадних номерів спортивно-циркового характеру, що потребують попередньої тренувальної роботи над спортивними елементами та спеціальними трюками, беруть участь фахівці з техніки (вокальні номери готуються за допомогою педагогів-вокалістів, хореографічні – балетмейстерів-репетиторів), функції яких, як правило, обмежуються вибудовуванням спеціальної трюкової чи технічної складової номера. Відповідати ж загалом за художній образ, де все «естрадно», все специфічно (акробатика, танець чи спів), фахівець із техніки не може. Це прерогатива професійного режисера, який досягає художньо-повноцінного результату, завершеності форми та змісту естрадного номера, що став твором мистецтва, що значно цікавіше, змістовніше, ніж просто трюк, цінність якого – у технічній досконалості.

У літературній мемуаристиці А. Райкіна, А. Алексєєва містяться цікаві думки про зв'язок естради із загальнокультурними процесами в суспільстві, про розмовний жанр та маску. Що ж висловлює естрадна маска, що вона несе: характерність, перевтілення, приховування чи відслонення сутності людини, наявність чи закріплення доміантних рис, ідеї, думки? Відповіді на ці питання дає частково Ю. Борьов («Про комічне»), В. Пропп («Проблеми комізму та сміху»).

Описом та класифікацією маски як етнографічного предмета в науці займалися багато етнографів та етнотеатрознавців: А. Авдєєв, Л. Івлєва, Є. Студенецька, І. Уварова та ін. Антропологічні та етнографічні аспекти генези маски в культурі вивчають Ю. Барба, Н. Саваорес «A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer».

Різні аспекти феномена маски в античному театрі та театрі епохи Відродження містяться у працях Г. Бояджієва, Б. Варнеке, А. Дживелегова, В. Колязіна, П. Павіса, А. Павленка, К. Пікерінга, Д. Радліна, Д. Трубочкіна.

Пошуком відповідей на питання про значення та властивості маски в карнавалі та маскарадї, зв'язку маски з пародією, гротеском, прийомами комічного у середньовічній культурі та культурі Нового часу займаються М. Бахтін, А. Гуревич, В. Даркевич, В. Колязін, Д. Ліхачо.

Визначення місця маски у культурі ХХ століття вимагало співвіднесення її функцій з філософськими теоріями Ж. Бодрійара, Ф. Ніцше, Й. Хейзінга, Ф. Шіллера, К. Юнга. Такі форми модернізму як експресіонізм, футуризм, символізм, сюрреалізм використовували маску як мову спілкування, спосіб знаходження нових форм контакту з публікою. У драматургії нової хвилі маска є основним засобом виразності; у режисурі та сценографії – необхідним інструментом перетворення актора на сцені; у театральній та естрадній педагогіці – одним із методичних принципів навчання майбутніх акторів.

Маску використали багато драматургів: Л. Андрєєв, А. Блок, Б. Брехт, М. де Гельдерод, А. Жаррі, Ж. Жене, У. Йейтс, Ж. Кокто, Г. Лорка, Ю. О'Ніл, Л. Піранделло, Ж.-П. Сартр, Д. Фо, П. Хандке, Т. Еліот. Про неї писали та використовували її у виставах великі теоретики та режисери різних театрів: Ж.-Л. Барро, Б. Брехт, Ш.Д Юллен, Г. Крег, Дж. Стреллер, Д. Фо, П. Холл.

У постановках В. Мейєрхольда, Е. Вахтангова, Н. Акімова маска, пов'язана з поняттями карнавальної пародії, гротеску, імпровізації, сприяла розвитку художніх ідей, пошуку видовищності та театральності як такої, що стало об'єктом спостереження Б. Алперса, Б. Захави, Б. Зінгермана, Н. Зографа, Д. Золотницького, В. Веригіної, Н. Горчакова, Ю. Кренке, Н.Пісочинського, С. Радлова, К. Рудницького, Ю.А. Смирнова-Несвіцького, І. Цимбал, С. Ейзенштейна. Звідси виник інтерес режисерів до масок східного театру, розглянутих у працях Д. Гріффітса, Н. Конрада, Т. Наканіші, А. Солареса та багатьох інших.

В осмисленні маскової культури в рамках театральної освіти важливу роль відіграли практичні дослідження та теоретичні розробки Г. Аتكінса, Т. Воволіса, К. Джонстона, Г. Крега, Ж. Лекока, М. Сен-Дені, А. Солареса, Е. Шрабсала, С. Елдріджа, а також Ю. Барба, Ю. Барбоя, Д. Гріффітса, К. Пікерінга, Н.

Саварезе, Дж. Тейлора, Д. Радліна, Д. Фо. Особливий інтерес становлять послідовно збудовані методики роботи з маскою (Ж. Лекок, М. Сен-Дені, С. Елдрідж), які заклали основу естрадної педагогіки, особливо практики викладання акторської майстерності та розвитку творчих здібностей майбутнього артиста.

У збірнику статей «Про виховання режисерів естради та масових заходів» у стислій формі викладено методичні, рекомендаційні приписи щодо теорії та практики педагогічної, виховної роботи у сфері підготовки творчих кадрів. Своєю ґрунтовністю, теоретичною розробленістю, насиченістю аналітичного компонента відрізняються праці видатного дослідника естрадного мистецтва Ю. Дмитрієва, де автор особливу увагу приділяє специфіці створення естрадного номера.

У працях режисерів-практиків І. Шароїва, А. Рубба розглядаються питання постановки естрадної вистави та окремого номера – основної форми концертного репертуару.

Сучасна пантоміма знайшла свій відбиток у ряді присвячених їй нечисленних праць, що дозволяють простежити еволюцію цього жанру та становлення його мовної стилістики. О. Румнєв у праці «Про пантомім. Театр. Кіно» висвітлює взаємозв'язок пантоміми з естрадою, театром, цирком, танцем (пантоміма драматична, танцювальна, акробатична), відзначаючи її циклічний характер (період занепаду, підйому), що характерно для народної культури.

Є. Марков – автор «Сучасної зарубіжної пантоміми», дійшов висновку у тому, що з допомогою руху, організованого за академічними законами школи «міме», це мистецтво «щонайменше самостійне, ніж будь-яке інше (література, музика, живопис). Бо передачі вражень від світу може обійтися власними, одному йому властивими засобами виразності, матеріальною основою яких є рух».

І. Рутберг вважає, що носієм дії в пантомімі є виразний рух, переданий у гранично активній, підкресленій формі. Мистецтві пантоміми та портретам окремих акторів-мімів присвячено багато сторінок книг і статей Р. Славського.

Пантоміма на естраді висвітлюється також у працях Ж.-Л. Барро «De l'Art du geste», Е. Декру «Слово про мім», підручнику Ж. Суберана «Die wortlose Sprache. Lehrbuch der Pantomime».

«Клоунада світового цирку» С. Макарова та енциклопедія «Клоуни» за його ж редакцією – рідкісні джерела, які стали відправними моментами в аналізі екстрапольованих на естрадну сцену класичних циркових жанрів, серед яких і клоунада. Ці праці дають розуміння того, в чому відмінність різних форм клоунади, що взяти з собою з циркової арени на естрадну сцену, наскільки доречним і органічним є існування клоунади на естраді, наскільки швидко вона, звикла до кругового огляду, безпосереднього контакту з глядачем, адаптується до умов концерту, естрадної вистави.

У монографії В. Березкіна «Мистецтво оформлення спектаклю» йдеться про пластичний образ театру, який не просто «говорить» із глядачем, а й сам є результатом індивідуального творчого методу художника (за висловом Й. Шайни), за яким «дія стає реалізацією того, що має бути вільно усередині себе».

Особливу увагу привертають праці, які висвітлюють психологічну мотивацію пантоміми. Зокрема, В. Лоскутов у статті «Психологія пантоміми: феноменологія та закономірності» виділяє основний психологічний аспект – правду почуттів. С. Нікітін у монографії «Пластикодрама» називає пантоміму «мистецтвом трансформації свідомості».

З'явилися спроби категоризації, систематизації, диференціації пластичних жанрів та його об'єднання (під керівництвом М. Коровіна) на окремі групи. Зокрема, театр жесту, візуальний театр, театр руху та експресивний танець (танець модерн, брейк-данс) віднесено дослідниками до мім-театру; творчість «Лицедіїв» – до студійної практики та циркової «комічної» клоунади, а мистецтво В'ячеслава Полуніна, яке активно розгортається у нових театральних формах (перформансах, акціях, вуличних видовищах) – до «предметної» пантоміми.

У нечисленній літературі про оригінальні естрадні жанри та специфіку режисерської роботи над ними інтерес представляють статті естрадного режисера С. Каштеляна «Право на експеримент», «Новизна та оригінальність, насамперед», де він ділиться роздумами про власні методи постановочної майстерності. Специфіка лялькового естрадного номера знаходить свій відбиток у працях Є. Деммені «Покликання – лялькар», С. Образцова «Моя професія». Аналіз різновидів естрадного вокалу здійснюється на матеріалі збірок, присвячених історії естрадної пісні, а також праць та мемуарів відомих виконавців. Структура та деякі історичні аспекти естрадної хореографії як жанру докладно висвітлено в однойменній праці Н. Шереметьєвської «Танець на естраді».

Оскільки естрада складається з різних складників, а її приналежність до системи мистецтв уже давно переросла з гіпотези в аксіому, то в цьому зв'язку дуже примітна фундаментальна праця М. Кагана «Морфологія мистецтва», присвячена осмисленню народження та жанрів, внутрішньої будови, взаємини сімейств, видів та різновидів. Ці ж проблеми знайшли продовження у праці того ж автора «Музика у світі мистецтв», де він, оперуючи загальнотеоретичними мистецтвознавчими поняттями, мотивує родові та жанрові дефініції музики як виду мистецтва, що має складну багатовимірну структуру.

Про взаємозв'язки сучасної музики з іншими формами культури пише І. Кондаков. Т. Адорно, вивчаючи мистецтво джазу та рок-музики, акцентує увагу на соціальній характеристиці типів та категорій споживчої аудиторії.

Великий інтерес представляють статті А. Альшванга, С. Гінзбурга, С. Дрейдена, М. Друскіна, В. Ігнатовича, А. Луначарського, М. Малько, Н. Мінха, П. Монте, С. Прокоф'єва, І. Соллертинського, С. Фінкельстайна, А. Хачатуряна, М.С. Шагінян, Г. Шнеєрсон у періодичних виданнях, що відбивають хроніку музичних подій, у тому числі естради 20-50-х років ХХ століття. У вивчення джазу та року вагомий внесок зробили В. Конен, В. Фейсртаг, А. Баташов, Л. Переверзєв, А. Медведєв, О. Медведєва.

Серед зарубіжних публікацій на особливу увагу заслуговує монографія І. Берендта про джаз «Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz», а також праці Дж. Коллієра «Становлення джазу», У. Сарджента «Джаз: Генезис. Музична мова. Естетика», Ю. Панасьє «Історія справжнього джазу», які на сьогодні незамінні як навчальні посібники з історії джазу. Роботи з історії та основ джазового мистецтва І. Бріля, Є. Овчиннікова, В. Симоненка у свою чергу широко використовуються у освітньому процесі.

Великий фактичний матеріал міститься у енциклопедичних виданнях. У «Великій енциклопедії музики» Р. Боффі містяться статті про блюз, джаз, джаз-бенд, поп-музику, рок-музику, а також з історії музики від витоків до електронного авангарду, від спірічуела до джаз-року та вільної імпровізації.

Останніми роками список такого роду літератури значно поповнився. Це «Короткий енциклопедичний словник джазу, рок- та поп-музики: терміни та поняття» О. Корольова, «Рок-музика в СРСР: досвід популярної енциклопедії» А. Троїцького, довідник «300 зірок рок і поп-музики: дискографія на CD» А. Федорова, а також «Музика наших днів».

2. Становлення «естрадознавства».

Ставши, починаючи з 20-х років минулого століття, предметом спеціального вивчення, а також полеміки на сторінках періодичних видань з точки зору самоцінності, жанрової визначеності, шкали естетичних пріоритетів, естрадна музика (а за нею джаз, рок) поступово займає свою нішу в системі мистецтва. Якщо джаз, рок-музика, вивчалися, переважно, у рамках соціології, соціальної психології, то естрада перетворюється на об'єкт вивчення «естрадознавства», становлення якого можна умовно поділити на три етапи.

Перший етап (1920-ті – початок 1950-х років) представлений архівними документами, публікаціями у періодичних виданнях, збірниках та монографіях. У цей час постійно змінюється і ставлення до джазу на користь його визнання як явища, яке заслуговує на увагу.

Слід зазначити, що 20–30-ті роки естрада та джаз піддаються різкій ідеологічній критиці не лише з боку членів Російської асоціації пролетарських музикантів (РАПМ), які виступали проти комерційного джазу та так званого «музичного дурману». Близьку їм позицію займає М. Горький, про що свідчить його стаття «Про музику товстих», яка набула широкого резонансу як памфлету, сатиричного образу. Відгуком на рішення від 1931 року Головреперткому, що закликає до боротьби з шантанно-фокстротною музикою, що розповсюджується через грамплатівки, мюзик-хол і естраду і покликаною «обслуговувати непманство та міщанство», є різко критичні статті С. Корєва, П. Керєва. Проте низка дослідників, такі як А. Альшванг, М.С. Друскін та ін., продовжують вивчати та аналізувати нові течії, стилі в музичній культурі. У великих журналах цього періоду з'являються матеріали, позначені глибоким знанням предмета. Так, у 1935 році М. Друскін у статті «Біля витоків джазу» стверджує, що в багатому арсеналі засобів музичної виразності буде знайдено відповідне місце для джазу.

У статті від 1949 року «Обговорюємо проблеми легкого жанру» автори таврують ганьбою «інструментальний жанр». І. Дунаєвський зазначає, що, незважаючи на гарячі дискусії щодо допустимості тих чи інших танцювальних інструментальних форм, ця музика все одно продовжує жити, але під іншими назвами. (За прийнятою термінологією тих років – «швидкий танець» – фокстрот, «ліричний танець» – танго, або блюз, «бадьорі» марші та увертюри – ті ж фокстроти). Проте тон І. Дунаєвського значно змінюється 1955 року. У статті «Назрілі питання легкої музики», повертаючись до дискусії тридцятих років «Симфонія чи джаз?», він пише, що легка музика, вигнана з побуту через двері, почала проникати «через віконце», через всі щілини, і поки всі сперечалися, бути чи не бути джазу і як чинити з джазовою музикою, прогресивні музиканти на Заході зробили великі успіхи.

Тут же композитор вперше ставить питання про необхідність професійної освіти, навчання важкого естрадного мистецтва, відкриття спеціальних

естрадних відділень в училищах та відповідних факультетів при мистецьких закладах вищої освіти.

Другий етап (з середини 1950-х до 1980-х рр.) позначений серйозними спробами вивчення естрадного мистецтва, джазу та рок-музики як явищ музичної культури. З появою у пресі статей-досліджень У. Конен, М. Мінха, З. Фінклстайна джаз сприймається як серйозний музичний напрям. Творчість естрадних джазових оркестрів під керівництвом Л. Утьосова, Е. Рознера, О. Лундстрема, Б. Ренського не залишають байдужими композиторів О. Фельцмана, Ю. Дмитрієва. Професійні статті про джаз пишуть Ю. Саульський, Л. Переверзєв.

Формується професійний науковий підхід до естрадного мистецтва, що висвітлюється не лише в історичному, а й теоретичному аспекті з узагальнюючими висновками. Створюється науково-методична база для підготовки спеціалістів відповідного спрямування. Це збірка 150-ти тем, з буквено-цифровими позначеннями «Мелодії джазу: антологія», складена В. Симоненком; навчально-методичний посібник «Основи джазової імпровізації на фортепіано» І. Бріля; практичний курс для естрадно-джазових відділень музичних училищ «Джазова гармонія та оркестрування» У. Найсоо, а також переклад фундаментальної праці Л. Бернстайна «Музика всім», переклад книги Ю. Панасьє «Історія справжнього джазу»; працю Д. Коллієра «Становлення джазу»; монографія У. Сарджента «Джаз, Генеза. Музична мова. Естетика».

Історія джазу відображена у праці А. Баташова «Радянський джаз: історичний нарис», В.Б. Феєртага «Джаз. XX століття». Починаючи з 1960 року, опубліковано понад п'ятдесят статей, шість брошур, безліч матеріалів у колективних збірниках, присвячених джазу, джазовим виконавцям та джазовим термінам у виданнях довідково-енциклопедичного характеру.

Кількість матеріалів на тему естради та джазу не поменшала й у 1980-ті роки. Наприкінці того ж десятиліття захищаються дисертації, присвячені

окремим елементам джазу (таким як «імпровізація»), ніби простягаючи нитки до фольклору та пісні.

Рок середини 1960-х років у свою чергу сприймався як ідеологічний феномен буржуазної масової та молодіжної культури, духовно чужий для радянського народу.

Третій етап (з 1980-х років до сьогодення) характеризується професіоналізацією естради, джазу та рок-музики, виникненням (у 1990-ті роки) принципово нового поняття «музичне мистецтво естради», розширенням науково-понятійного апарату.

У працях М. Кагана «Морфологія мистецтв» і «Музика у світі мистецтв» автор розглядає музику як сімейство різних видів музичної творчості, що у свою чергу поділяється на вузько диференційоване поняття – різновид. Видом музики, на його думку, є те, що має свої закони, свою мову, свої способи творчості, свою технологію, особливу структуру музичних здібностей, таланту, обдарованості.

Т. Адорно у своїх працях із соціології музики визначає типи слухачів. Розмірковуючи про джаз, рок-музику, що спочатку виражали непокірність, агресивність, властиві молодості, все ж розглядає їх як складові музичного мистецтва, які пройшовши певний шлях розвитку, зуміли увійти в сімейство музики.

В. Конен, відштовхуючись від розхожого поділу музики на «серйозну» та «легку», «професійну» та «фольклорну», ділить її на «три пласти: музику «професійну» («серйозну», «академічну»), фольклорну та музику «третього пласта» («легку», аматорську, розважальну). За Г. Шулером поняття «третій пласт» пов'язане з поняттям стилю, напряму, що складається зі з'єднання джазу та класичної музики.

Очевидно, дослідницька думка тут впливає в одному напрямку, але точної диференціації в термінології немає. Так, за М. Каганом, музика це «родина видів», тієї ж думки Т. Адорно та В. Конен. Якщо користуватися усталеним в естетичній науці визначенням, то напрямок у мистецтві має

органічний зв'язок із поняттям стилю, у якому відбивається індивідуальне своєрідність творчої суб'єктивності. Якщо шукати в музичному мистецтві естради ще більш вузькі риси, що диференціюють, то джаз, за Гроувом, рід музичного мистецтва, рок – область музичного мистецтва естради, яка в свою чергу ділиться на безліч напрямків – стилів (важкий рок, арт-рок, фолк-рок, джаз-рок); елементи року проникли в академічну музику та в мюзикл. Таким чином, музичне мистецтво естради – напрямок – є гілки величезного дерева (музики) – течії – джазу та року, які у свою чергу дають численні пагони – стилі.

У ХХІ столітті потужна експансія (за допомогою ЗМІ та індустрії звукозапису) західної музики до національного культурного простору остаточно витісняє стару термінологію з журналістського та наукового побуту. Її місце замінюють прийняті у західноєвропейському та американському музичному середовищі: поп-музика, шлягер, рок-музика, і все це визначається як масові жанри, масова культура; те, що заповнює радіо- та телефір, звучить на дискотеках, позначається «поп-хіт».

3. Теоретичне обґрунтування поняття естрадного мистецтва.

Поняття естрадного мистецтва походить від французького «*estrade*», або іспанського «*estrado*» – «підмостки, поміст» – «майданчик, що височіє над рівнем землі або підлоги» у «вузькому» сенсі означав різновид малої сцени для виступів. У так званому «широкому» сенсі цей термін також означає вид сценічного мистецтва малих форм переважно популярно-розважального напрямку, що включає такі напрями, як естрадний спів, танець, естрадний цирк, ілюзіонізм, розмовний жанр, пародія, клоунада.

Якщо «вузьке» значення слова «естрада» у вітчизняному культурному лексиконі у вищезгаданому формулюванні фактично ніколи не міняло свого значення (Е. Кузнецов датує час появи терміну «естрада» 1827 роком), то його «широке» значення мало свій розвиток в часі, як про це свідчать дослідження його походження, проведені автором першого підручника з історії і теорії естради С. Клітіним.

В Російській імперії на зламі XIX та XX століть термін «естрада» стійко використовувався з одного боку – для опису різножанрових професійних і самодіяльних виступів зі сцени-помосту в час народних гулянь, з іншої – різноманітних розважальних програм вар'єте, кафе-шантанів тощо.

Після жовтневого перевороту 1917 року внаслідок певного розмивання меж академічного і масового мистецтва, а також як наслідок приходу на естраду публіцистики, народної хорової і музичної творчості, драматургії аж до 30-40-х рр. XX століття «рамки естради розширювалися майже безмежно». В 50-ті роки XX ст. цей стихійний процес призвів до появи для його «феноменологічного» опису в професійній мові мистецтвознавців нового «синтезуючого» поняття – «естрадне мистецтво», яке визначалося як «вид мистецтва, який об'єднує так звані малі форми драматургії, драматичного і вокального мистецтва, музики, хореографії, цирку», конферансу, акробатики самодіяльних форм творчості тощо.

Елеонора Рибаківа стверджує, що під терміном «музичне мистецтво естради» треба розуміти не лише один з напрямів музичного мистецтва, але і культурологічний феномен «у якому поєднані масова культура і музичне мистецтво». Іншими словами, музичне мистецтво естради є формою інформаційно-семантичного впорядкування смислових, філософсько-естетичних, соціально-оцінних, художньо-мистецьких аспектів стосунків людини з оточенням, виражених в гармонізованому звучанні» в умовах сучасної масової культури.

Таким чином можемо дати визначення естрадному мистецтву.

Естрадне мистецтво – вид видовищного мистецтва, в якому відносно нетривалі концертні номери одного або декількох артистів-виконавців складають цілісну програму, розраховану, як правило, на масове сприйняття.

2.2. Періодизації естрадного мистецтва.

Періодизації естрадного мистецтва.

4. Періодизації естрадного мистецтва XX століття.

5. Вітчизняні періодизації естрадного мистецтва ХХІ століття.

6. Інтегрована періодизація естрадного мистецтва.

1. Періодизації естрадного мистецтва ХХ століття.

Естрадне музичне мистецтво останньої кінця ХХ ст. початку ХХІ ст., розвиток якого для кожного позначений власним сприйняттям, є складовою і невід'ємною частиною світової музично - художньої культури та культури в Україні загалом. Саме поняття «естрада» побутує, передусім, у пострадянських країнах. Як уже зазначалося раніше воно походить від французького слова *estrade*, що означає поміст, піднесення – це синтетичний вигляд сценічного мистецтва, що «об'єднує малі форми концертно-видовищного мистецтва, а саме драми, комедії, музики, а також співи, художнє читання, хореографію, ексцентрику, пантоміму, акробатику, жонглювання, ілюзіонізм тощо».

Історик музичної культури С.С. Клітін також називає відкритий концертний майданчик, піднятий над землею або над рядами крісел у залі естрадою, відрізняючи її від сучасної сцени, яка конструктивно є закритим з трьох сторін театральним майданчиком, підтверджуючи буквально значення даного слова, що в перекладі з латинської мови (*strata*) українською мовою означає намет.

Таким чином, ми маємо два майже протилежні сенси: естрада – щось відкрите, сцена – закрите, замкнуте приміщення. У сучасному житті часто обидва ці поняття вважаються синонімами та об'єднуються під назвою – естрадний сценічний концертний майданчик. Якщо розглядати все різноманіття форм та жанрів сучасної естради, традиційно їх поділяють на три групи (Клітін С.С.).

1. Концертна естрада (чи як її називали раніше дивертисментна – ряд номерів розважального характеру) поєднує всі види виступів в естрадних концертах.

2. Театральна естрада виявляє себе або у вигляді камерних вистав театрів мініатюр (театрів-кабаре, кафе-театрів) або ж, навпаки, у масштабних

концертних ревію, які показуються в мюзік-холах, що мають численний виконавський склад і складну сценічну техніку.

3. Святкова естрада в наші дні часто ототожнюється з народними гуляннями та святами на відкритому повітрі. Сюди ж, природно, слід віднести і свята на стадіонах, насиченими спортивними та концертними номерами, а також бали, карнавали, маскаради, що відбуваються у палацах та будинках культури, виступи в умовах кафе та ресторанів.

Незважаючи на свою інтернаціональну природу, дотепер естрадне мистецтво зберігає народні традиції, які й надають йому особливого національного забарвлення. У різних країнах тривалий процес становлення та розвитку естрадного мистецтва протікав по-різному. Пошук нових жанрів, форм та стилів – основний напрямок, яким розвивається естрадне мистецтво ХХІ ст.

Естрадне музичне мистецтво в силу свого всепроникаючого характеру тісно пов'язане з іншими масовими мистецтвами такими як кіно, театр, цирк, де особливого значення набувають пошуки нових засобів і прийомів виразності, які збагачують і посилюють сучасну мову естради, і, отже, мають сильний вплив на глядача. Естрадний актор, на відміну від виконавця академічного плану, має досконало володіти багатьма професійними навичками, перебувати «на стику» кількох видів мистецтв.

Однією з головних особливостей естрадного мистецтва є те, що все, що відбувається на сцені, стає відкрито погляду публіки. Дія, яка відбувається на сцені, має бути максимально наближеною до аудиторії. Актор, крім того зобов'язаний бачити і чути публіку, у свою чергу яка також має вступати з ним у безпосередній контакт, у зв'язку з цим виникає обстановка максимальної довірливості та відвертості. Звідси випливає, що естрадному мистецтву властиво тісне зближення виконавця та публіки. Виконавець під час виступу перетворює уважних глядачів на активних слухачів та партнерів, дозволяючи їм виявляти реакції у відповідь.

Естрадний виконавець і глядач дозволяє значно більше, ніж передбачено, культурою академічного концертного виконавства. Як вважає С.С. Клітін «справжні естрадні жанри гранично демократичні, в них знищено демаркаційну лінію між підмостками і залом для глядачів». Для того, щоб глядачеві захотілося вступити у взаємодію, з виконавцем актор естрадного мистецтва має виявитися людиною високих ідейно – моральних позицій, змістовним та привабливим співрозмовником, цікавою особистістю.

Протягом усієї історії вітчизняного естрадного мистецтва ставлення до музичного естрадного мистецтва неодноразово змінювалося.

Численні дослідники естрадного мистецтва виділяють різні етапи розвитку вітчизняної естради.

Естрадознавець Л. Мархасєв у своїй праці «Хронограф музичної естради» виділяв п'ять періодів розвитку естради.

Перший період (до 1917 року) – естрада була відкрита всім жанрам, модам і повір'ям – від оперних арій та романсів до французьких шансонеток.

Другий період (20-30-роки XX століття) – радянська естрада відгородилася від «згубного впливу буржуазного Заходу», в цей час створюються самобутня пісенна та джазова культура.

Третій період (40-ті роки XX століття) – це період Великої Вітчизняної війни, який подарував чудові пісні воєнних років, але він відзначений диктатурою особистого сталінського смаку, «що залишила після себе в легкому жанрі випалену землю».

Четвертий період (50-60-і роки XX століття) стали часом відродження музичної естради;

П'ятий період (початок 70-х років XX століття – 1991 р.) – на зміну «старій» естраді, яку іноді називають класичною радянською, прийшла нова. Незабаром її почнуть називати на західний манер поп-музикою.

На думку іншого дослідника, О.Л. Рибнікова, у дослідженні, у якому професійне музичне мистецтво естради розглядається як особливе явище

художньої культури, доцільно виокремлювати три періоди становлення та розвитку естради.

1. 1920-ті – 1950-ті рр. – перший період, який аналізується автором за допомогою різних архівних документів, коротких публікацій у збірниках та монографіях. Всю увагу музичних дослідників та критиків цього часу було звернено до джазу. У ці роки естрадне мистецтво, і насамперед джаз, піддається гострій ідеологічній критиці, особливо з боку РАПМ (Російської асоціації пролетарських музикантів).

2. 1950-ті – 1980-ті рр. – другий період у розвитку вітчизняного естрадного мистецтва. З'явилася можливість вивчення естрадного мистецтва. Джаз та рок-музика стали сприйматися як явища світового музичного мистецтва.

3. 1980-ті – 1990-ті рр. третій етап – характеризується становленням професійної освіти в галузі музично-естрадного мистецтва.

У 1991 році відбулося тотальне проникнення західної та американської рок-музики у вітчизняну культуру, що спричинило зміну цінностей і напрямів у розвитку вітчизняної культури і призвело до остаточного закріплення в естрадному мистецтві поп-музики, яка тепер визначається як масова культура, що включає в себе різноманітні стилі напрями та жанри музики. Необхідно враховувати вплив науково-технічного прогресу в розвитку багатьох сучасних напрямів і жанрів естради. Техніка звукопідсилення, звукозапису, можливості відеозйомки, вдосконалена світлова апаратура все це дозволяє значно посилити емоційний вплив естрадних творів на слухачів.

Разом з тим необхідно зауважити, що обидві схарактеризовані періодизації естрадного мистецтва, розроблені у другій половині XX ст. не є повною мірою достовірними у історичному та мистецькому сенсі та мають під собою значною мірою, передусім, ідеологічне підґрунтя, тому у сучасному естрадознавстві, зокрема, в Україні виникла необхідність розробки іншого підходу до періодизації естрадного мистецтва

2. Вітчизняні періодизації естрадного мистецтва XXI століття..

Періодизація музичної естради не була в центрі уваги вітчизняних вчених, проте в багатьох працях вона становила їх підґрунтя. О. Шевченко у роботі «Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.)» не дає єдиної періодизації естрадного мистецтва, а розглядає окремо джаз 1920–1980-х рр. в контексті його поступової комерціалізації та українську естрадну пісню 1950–1980-х рр. як синтез народно-фольклорних і радянсько-масових течій. З 1980-х рр. до сьогодні, на думку дослідниці, відбувалася адаптація популярної музики до ринкових відносин, йшло накопичення первинного капіталу і відбувалося самоствердження українського музичного шоу-бізнесу.

М. Мозговий, досліджуючи українську радянську естрадну пісню, виділяє в її розвитку три етапи: 50–60-ті, 70–80-ті та 90-ті рр. XX ст. Дослідник характеризує 1950–60-ті рр. як період «поєднання прийомів народного традиційного виконавства із деякими елементами західної масової музичної культури і виникнення на цій основі нових естрадних жанрів, а також істотне посилення впливу масової естради на творчість композиторів академічного напрямку». У 70-80-ті рр. XX ст. М. Мозговий відзначає «розширення пісенного діапазону, що включав твори різних жанрів – від аранжувань народних пісень до справжніх шлягерів» та акцентує увагу на комерціалізації концертної творчості естради в зазначений період. Щодо 1990-х років та сучасного етапу, то М. Мозговий їх оцінює як інтеграцію «у світовий ринок шоу-бізнесу і стрімку адаптацію до ринкових відносин».

Н. Дрожжина у дослідженні «Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради» подає чотири етапи розвитку музичного мистецтва естради: передестрадний етап (середина XIX – початок XX ст.), етап професіоналізації (20–50-ті рр. XX ст.), епоха протесту та комерціалізації (кінець 1950-х – 1980-ті рр.), а 1990-ті роки й до сьогодні вона називає глобалізаційним.

Таким чином, підставою для періодизації музичної естради в працях науковців є, передусім, предмет досліджень, а саме популярною музикою та

шоу-бізнесом (О. Шевченко), українською естрадною піснею (М. Мозговий), вокальним виконавством (Н. Дрожжина). На сьогоднішній день відсутня періодизація вокально-музичної естради у контексті культурного життя України. Для виявлення історичної генези естради наведемо роздуми Є. Кузнєцова: «До початку XVI століття, особливо до його середини, відноситься значний підйом скоморошого промислу. До цього часу стали утворюватися скомороші ватаги, тобто артїлі скоморохів. Вони уособлювали собою великі трупы, що складалися з піснярів, танцюристів, лялькових комедіантів, жартівників, глумотворців і супроводжуючих їх музикантів, та налічували до п'ятдесяти осіб, а іноді й більше. Скомороші артїлі поділялися на «рухомі» і «осілі». Вчений переконливо будує паралелі між ремеслами наших пращурів-артистів з сучасними спеціалізаціями естради.

На думку вчених естрадознавців Є. Кузнєцова, Ю. Дмитрієва, Є. Уварової, вокальна естрада сформувалася вже до середини XIX ст. Однак більшість дослідників зосереджується на XX ст., оскільки саме його прийнято вважати поворотним в історії естрадного мистецтва, зокрема музичної естради, коли сформувалися його основні напрями – джаз, рок та популярна музика, що було тісно пов'язано з оновленням пісенної творчості, невід'ємної від масової аудиторії як переважного споживача продукту вокальної естради.

Етапи розвитку вокального мистецтва естради XX ст. тісно пов'язані з ідейно-політичними і соціальними вимірами суспільного життя. Т.В. Самая виокремлює п'ять періодів розвитку естрадного мистецтва у XX ст. Перший період (20–30 рр.) відзначений формуванням самобутнього стилю музичної естради; другий період (40–50 рр.) характеризується посиленням патріотичної тематики у пісенній творчості; третій період (60–70 рр.) знаменується вокальною романтикою і народженням рок-музики, а також першими кроками у підготовці професійних кадрів естради; четвертий період (80-ті рр.) є пошуковим у професійній естраді та ознаменований початком комерціалізації естрадної галузі; п'ятий період (90-ті рр.) вирізняється впливом глобалізації на

пострадянському культурному просторі та зародженням національного шоу-бізнесу.

Разом з тим у запропонованій періодизації не розглядаються протоестрадні форми естрадного мистецтва, зокрема, вокального, які сформувалися та набули організаційних форм задовго до 20-х років XX століття. Виходячи з наявних наразі у різноманітних джерелах періодизацій естрадного мистецтва найбільш доцільним видається розробка підходу з інтеграції різних періодизацій та формування на їх основі єдиної періодизації, яка охоплювала б увесь історичний розвиток естрадного мистецтва.

3. Інтегрована періодизація естрадного мистецтва.

Цілком очевидно, що серед у сучасному «естрадознавстві» наразі відсутня єдина концепція періодизації мистецтва естради. Тому, з метою оптимізації, будемо використовувати інтегровану періодизацію естрадного мистецтва, яка містить п'ять умовно виокремлених етапів.

1. Етап «зародження» естрадного вокального мистецтва (з середньовіччя до сер. XIX ст.).
2. Етап «становлення» естрадного вокального мистецтва (з сер. XIX ст. до поч. XX ст.).
3. Етап «диференціації» естрадного вокального мистецтва (пер. пол. XX ст.).
4. Етап «розквіту» естрадного вокального мистецтва (50-і – 80-і рр. XX ст.).
5. Етап «глобалізації» естрадного вокального мистецтва (90-і рр. XX ст. – поч. XXI ст.).

Доцільно коротко схарактеризувати кожен з означених етапів докладніше.

Етап «зародження» естрадного вокального мистецтва (з середньовіччя до середини XIX ст.). Корені естради відходять в далеке минуле, простежуються в мистецтві античності – Єгипту, Греції, Риму, її елементи можна виокремити у виставах мандрівних комедіантів Середньовіччя – скоморохів, шпільманів, жонглерів, франтів, балаганних артистів, тощо. Трубадурський рух у Франції

(кінець XI ст.) виступив носієм нової суспільної ідеї. Його особливістю було написання музики на замовлення, жанрове розмаїття пісень від сюжетів любовної лірики до оспівування бойових подвигів військовонаачальників. Поширювали музичну творчість наймані співаки та мандрівні артисти. У Київській Русі витoki естрадних жанрів виявилися у забавах і потіхах скоморохів і масовій творчості народних гулянь. Їх представниками є «діди-балагури» з неодмінним атрибутом – бородою, які веселили і зазивали публіку з верхнього майданчика балагану-раусу, актори-скоморохи, що розігрують «скетчі» і «репризи» та грають на гусях, сопеля, рохважаючи публіку. На відкритому контактi з публікою, яка є однією з ознак естрадного мистецтва, будувалося мистецтво комедії del-arte (театр масок) XVI – першої половини XVII століття. Вистави, зазвичай, імпровізувалися з урахуванням типових сюжетних сцен. Музичне звучання як інтермедії (вставки): пісень, танців, інструментальних або вокальних номерів – стало прямим джерелом для естрадного номера. У XVIII столітті з'являються комічна опера та водевіль. Водевільми називали захоплюючі вистави з музикою та жартами. Головні їх герої – прості люди – завжди перемагали дурних та порочних аристократів. А до середини XIX століття народжується жанр оперета (буквально мала опера): вид театрального мистецтва, що поєднував у собі вокальну та інструментальну музику, танець, балет, елементи естрадного мистецтва, діалоги. Як самостійний жанр оперета з'явилася у Франції 1850 року. «Батьком» французької оперети, та й оперети взагалі, став Жак Оффенбах (1819-1880). Пізніше жанр розвивається в італійській «комедії масок». В Англії паби (суспільні громадські заклади) виникли у XVIII столітті, стали прообразами мюзик-холів (музичний зал). Паби стали місцем розваги широких демократичних верств населення. На відміну від аристократичних салонів, де звучала переважно класична музика, у пабах – у супроводі фортепіано виконувались пісні, танці, виступали коміки, міми, акробати, демонструвалися сцени з популярних вистав, що складалися з імітацій та пародій. Проте в сучасних формах мистецтво естради складалося в Західній Європі упродовж

першої половини XIX ст. Це час становлення музичних протоестрадних форм і жанрів, що зміцнюються в межах розважальних заходів, які, зазвичай, відбувалися в ресторанах з концертною програмою, кафе-шантанах, кабаре, театрах та ін. циркові елементи, самодіяльні форми творчості) зазвичай були інтегровані в традиційні художні структури схожі на дивертисменти в театральних спектаклях або музичних номерах у ярмаркових гуляннях. Так, відвідувачів паризьких кафе розважали музиканти, співаки, куплетисти, в репертуарі яких зустрічалася твори гострі і злободенні. Успіх таких кафе викликав появу більших видовищних розважальних закладів – кафе-концертів («Амбасадор», «Ельдорадо» та ін.). У Англії при заїжджих дворах (готелях) виникли музичні зали – мюзик-холи, де виконувалися танці, комічні пісні, циркові номери; першим вважається «Старий мюзик-хол», заснований в 1832 р. Саме цю дату вважають датованим початком естрадного мистецтва у сучасних формах.

Таким чином, ще в середньовічних виставах намітилися основні риси сучасної естради такі як: видовищність, масовість, лаконічність виконаного номера, театральність, спілкування з аудиторією глядачів, універсальність, індивідуальність і самотність виконавця. Відмінною рисою цього періоду було те, що не було чіткої градації між видами мистецтв. Один виконавець міг одночасно виступати і як зазивала, і як оповідач, і як співак, і як танцівник.

Етап «становлення» естрадного вокального мистецтва (з сер. XIX ст. до поч. XX ст.). Це період становлення музичних форм і жанрів, що розвиваються у системі садово-паркових веселоців, ресторанів з концертною програмою, кафе-шантанів (кафе-концертів), кабаре, театрів мініатюр тощо. Окремі форми і жанри музичної естради в цей час, як правило, інтегровані в традиційні художні структури (подібно до дивертисментів в театральних спектаклях або музичних номерів в ярмаркових гуляннях).

За типом лондонського мюзик-холу «Альгамбра» в 1869 р. в Парижі відкрився «Фолі Бержер», а через два десятиліття – «Мулен Руж», що дістав назву «Вар'єте-зал» (від французького «variete» – різноманітність). Поступово

сам термін «вар'єте» почали застосовувати не лише до конкретних театрів, але і до цілого мистецтва, що складається з різноманітних жанрів, з яких в результаті створюється цілісна вистава. У 1881 р. в Парижі відкрилося артистичне кабаре (від французького «cabaret» – кабачок) «Ша нуар» («Чорний кіт»), де збиралися молоді художники, актори, літератори. У цьому закладі нерідко дискутувалися гострі соціальні і політичні проблеми. Великою популярністю користувалися кабаре в Німеччині, Австрії і інших країнах. Пізніше ця форма, відокремившись від кафе, почала існувати як політичний і сатиричний театр малих форм (Німеччина) з дещо зміненою назвою – кабаретт.

Етап «**диференціації**» естрадного вокального мистецтва (пер. пол. XX ст.). В цей час переживають розквіт такі форми естрадного мистецтва як ревю (що відіграло значну роль в становленні і розвитку пісенного шлягера і популярної музики) і вар'єте (20-30 рр. XX ст.). Здобуває величезну популярність, в першу чергу, масова пісня, отримує свій розвиток синкретичний жанр мюзіклу, створюється кіномузика. Естрадна музика, що позиціонує себе як мистецтво, мета якого полягає, передусім, у розвагах і рекреації, професіоналізується і виходить на домінуючі позиції по відношенню як до народної, так і до академічної музики. Це стає можливим багато в чому завдяки комерційному успіху музичної естради, що масово тиражується і поширюється за допомогою грамзапису, кінематографу і радіо.

У Російську імперію вар'єте прийшло на межі XIX – XX ст. За вар'єте увага публіки притягнула і кабаре. Вони мали в Російській імперії своїх власних попередників, що багато в чому визначили своєрідність естради в Російській імперії. Це балагани, що розважали у свята різноманітну за соціальним складом публіку, і дивертисменти – невеликі концертні програми, які давалися в театрах перед початком і після закінчення основної п'єси. Програми дивертисментів містили у собі народні пісні і арії з опер, класичні і народні танці, куплети з водевілів, вірші і оповідання у виконанні драматичних

акторів. Взагалі, театр суттєво вплинув на естраду, що визначило її своєрідність у Російській імперії.

Після Жовтневого перевороту 1917 року артисти вийшли з маленьких, тісних залів кабаре, вар'єте, театрів мініатюр на вулиці і площі, до народу. Вони змінювали ораторів на численних концертах-мітингах, виїжджали з концертами на fronti війни, виступали на закличних пунктах, в казармах, робочих клубах. Тоді поняття «естрада», зокрема, на території сучасної України, почало розповсюджуватися на цілу галузь мистецтва.

Зазначимо, що «існування музичної естради пов'язане із виникненням та трансформацією «масової культури». Масова культура є своєрідним феноменом соціальної диференціації сучасної культури. Її функціональні та формальні аналоги зустрічаються в історії, починаючи з найдавніших цивілізацій. Справжня ж масова культура формується тільки в Новий час в процесі індустріалізації та урбанізації, трансформації станових груп у національні, зростання загальної грамотності населення, деградації багатьох форм традиційної повсякденної культури доіндустріального типу, розвитку технічних засобів тиражування та трансляції інформації тощо.

Соціокультурна реформація кінця XIX – початку XX століття справді кардинально змінила не просто сегменти культури, а весь культурний універсум. Негативним моментом, яким відразу ж охарактеризувалося становлення нової форми культури, була «атомізація» індивіда: масове суспільство заявило про себе як суспільство, що складається з людей, пов'язаних подібно до атомів. Такий тип суспільства стає відірваним від суспільства, у якому людина може усвідомити свою ідентичність. Відбулися зміни у соціальних зв'язках та інститутах, які могли б допомогти індивіду (церква, сім'я). І як наслідок – масове суспільство досягло свого «атомізування» у соціальному та моральному плані.

Паралельно із приходом нових соціокультурних змін і появою масового суспільства відбулися зміни у культурному бутті людини. Ці зміни цілком можна назвати позитивними, вони стосуються питань, пов'язаних із

справжньою революцією у сфері перерозподілу у суспільстві загалом, включеності до сфери праці, рекреації та дозвілля.

Переважній більшості населення було неможливо займатися будь-яким видом мистецтва. Це було пов'язано насамперед із браком часу, оскільки «неробочий, а точніше, вільний час повністю зумовлювався виробництвом чи робочим часом. Його ледь вистачало відновлення фізичних сил. Нерівність з погляду розподілу багатства та вільного часу призводила до типової форми розподілу праці в людському суспільстві з античності та майже до кінця XIX століття.

У XX столітті епіцентром масового суспільства та масової культури стала Америка, а орієнтування американського соціуму на просвітництво середнього класу усунуло усталені стереотипи щодо праці, дозвілля та рекреації. Середній клас населення визначився як категорія людей, які вміють працювати, мають можливість та бажання відпочивати, цікавитися мистецтвом, проте в останньому їх, на відміну від «еліти», приваблювала не надмірна «серйозність», а «розважальний момент».

Саме середній клас згодом зіграв головну роль формуванні масової культури та суспільства дозвілля. Тяжіння американців до творів технічної цивілізації, креативність і впровадження інновацій допомогли у стислий термін створити матеріальні носії масової культури (радіо, телебачення, транснаціональні газетні імперії) і, як наслідок, перетворити продукти своєї праці на комерціалізацію дозвілля». Масова культура спрямована, передусім, на задоволення запитів та інтересів соціуму. Вона гранично демократична стосовно свого змісту (все «розумне» та «елітарне» має бути подано так, щоб бути доступним та цікавим глядачеві) та формі (ток-шоу, глянцева журналістика, мода, реклама, Голлівуд тощо).

Необхідно враховувати, що «споживачі» масової культури – це «звичайні» люди, які опинилися в ситуації атомізації та ціннісної дезорієнтації. Цей факт вплинув на трансформацію культури і мистецтва, мінімізувавши ті серйозні стреси, які обтяжували людство, яке стало міським і індустріальним, що

пережило в XX столітті дві світові війни. Якому б критичному аналізу не піддавалися масова культура і масове мистецтво, вони все ж таки зіграли не тільки руйнівну, а й якусь не до кінця поки що визначену та схарактеризовану терапевтичну роль в історії культури.

Таким чином, музичне мистецтво естради у сучасних формах з самого початку було орієнтоване на «роботу та спілкування з глядачем» і мало на меті через розважальний момент сприяти зняттю відчуженості, яку породила людська «атомізація» у XX столітті. Весь перелік його проявів формує психологічну рівновагу, розрядку, усуває перевтому.

Етап **«розквіту»** естрадного вокального мистецтва (50-і – 80-і рр. XX ст.) характеризується з однієї сторони, розвитком молодіжної контр – культури («культури протесту») і музики, що її представляла (рок-н-рол, хард-рок, панк-рок, реп і ін.), а з іншої – асиміляцією контр-культурного потенціалу року з шоу-бізнесом, формуванням єдиної музичної поп-індустрії з власними принципами і інститутами. Хоча в цей час естрада розвивається у формах відомих з минулого етапу (класичні програми мюзик-холів, особливо – творчість шансоньє), домінувати починають ті її різновиди, які продукує рок-культура (не лише ідейно, але і технологічно відмінна як від музичної класики, так і від джазу і популярної музики). З появою року, на зміни жанру мюзиклу прийшов новий синкретичний жанр – рок-опера, а в музичну практику остаточно було впроваджено трансформований підсилювачами і мікрофонами звук, що надає року не лише специфічне інструментальне звучання, але і своєрідну виконавську манеру. Комерційна стандартизація музичної «продукції» і, поряд з цим, «наполегливе тяжіння до професіоналізації, до ускладнення і збагачення художніх засобів» створюють ту напруженість яка характеризує протилежні полюси, в просторі між якими розвивається музична естрада Заходу (у СРСР «комерційний» полюс, із очевидних причин, був заміщений «ідеологічним»).

Етап **«глобалізації»** естрадного вокального мистецтва (90-і рр. XX ст. – поч. XXI ст. характеризується, передусім, чинником перетворення естради в

глобальне і транснаціональне явище не лише музичної культури, але і культури людства в цілому. Дослідники вказують, що «естрада стала не просто наймасовішим з мистецтв, але і невід'ємною частиною нашого життя», якісні зміни привели до «виникнення соціокультурного утворення, яке раніше не існувало – озвученого, «омузичненого» соціуму, соціуму, що звучить». Подібного роду тотальне «озвучування» соціуму і культури стало можливим, багато в чому завдяки тому, що музичне мистецтво естради сьогодні є не лише сферою мистецтва, але і сферою роботи глобального шоу-бізнесу, який пропонує світу «універсальний формат» створення і сприйняття музики – «шлягер», що виконується «зіркою». Використання кіно, радіо, телебачення і Інтернету для пропаганди чергового шлягера; виготовлення і реалізація мільйонних накладів носіїв звукової інформації (пізніше – веб-ресурсів з нею); створення приголомшуючого відеоряду що візуалізує звучну музику і тим самим що робить її доступною на емоційному рівні людям різних «телевізійних» культур – реальність, в якій живе сучасне музичне мистецтво естради. Як недоліки (стандартизація, орієнтація на швидке «споживання» позбавлення сенсу і тому подібне), так і переваги (комерційна підтримка талантів, полістилізм, свобода творчого пошуку) сучасного етапу естрадної музики цілком очевидні.

2.3. Поняття естрадного вокального мистецтва.

Поняття естрадного вокального мистецтва.

7. Сутнісні характеристики естрадного вокального мистецтва.
8. Базові засади естрадного вокального мистецтва.
9. Визначення естрадного вокального мистецтва.

1. Сутнісні характеристики естрадного вокального мистецтва.

Конкретизація специфіки естрадного вокального мистецтва обумовлена розглядом його сутнісних характеристик із різних точок зору:

- 1) виконавських традицій;

2) стилістики музичної мови та змісту художнього образу естрадних пісень;

3) акустичних особливостей звучання голосу співака у зв'язку з інтерпретацією художнього образу твору, що виконується;

4) фізіології звукоутворення співацького голосу естрадного співака;

5) психофізіології впливу естрадного співу на слухачів.

Виконавські традиції естрадного мистецтва мають власну визначену специфіку. Вокальне виконання супроводжується цілим комплексом виконавських засобів: спів у поєднанні з танцювальними рухами, акторська майстерність, сценічна дія, вільне спілкування із залом, пантоміміка, спецефекти на сцені (світло, дим, вогонь, фонтани та ін.), колективна хореографія, екстравагантність костюма та гриму та ін.

До особливостей виконавських традицій естрадного співу належить використання мікрофона та технології обробки звуку. Як наслідок удосконалення музично-технічного обладнання та його поширення, починаючи з 30-х років ХХ ст. дедалі більше входить у моду манера співу дусі крунінга – тихого, інтимного співу, розрахованого на можливості спеціальної апаратури з обробки та підсилення. Нині така манера використовується переважно у джазі. Водночас виконавці джазової музики нерідко звертаються і до іншого прийому – shout-співу, чи «крикового співу» (від англ. shout – крик), запозиченого з афроамериканського фольклору, і, відповідно, до екстатичної манери співу. Пошуки виконавцями нових звукових фарб призводять в умовах сьогодення і до появи ряду інших виконавських манер, близьких «криковому співу» і які передбачають розщеплення звуку, як, наприклад, скримінг (від англ. screaming – крик) і гроул (від англ. growling – гарчання). Ці манери сформувалися у надрах альтернативних напрямів рок-музики, але сьогодні широко використовуються не лише в естрадній вокальній музиці, але і в різних напрямках у сучасному джазі.

Особливістю біомеханізму звукоутворення при «криковому співі», на відміну від манери тихого, інтимного співу, є підвищене положення гортані

щодо її нейтрального положення. При оцінці якості вокального звучання голосу на слух, тобто з акустичної точки зору така манера характеризується як спів «відкритим звуком».

Однак, як ті, так і інші ознаки звучання голосу співака нерідко поєднуються в стилі одного й того виконавця, залежно від конкретного мистецького завдання, репертуару, типу слухацької аудиторії або соціального замовлення.

Істотною перевагою естрадного співака є володіння особливою ритмічною технікою, пов'язаною із синкопованою основою музичного матеріалу. Відповідно до такої ритмічної структури мелодії метричні одиниці діляться не так на рівні і не тріольні частки, але в щось середнє між цими двома полюсами. При цьому величина співвідношень метричних одиниць не задається, а залежить від теми композиції та характеру імпровізації.

Специфіка естрадної манери звукоутворення та сприйняття тембрового звучання голосу співака може стати зрозумілою лише з урахуванням порівняльного аналізу з іншими жанровими напрямками у вокальному мистецтві, оскільки істина пізнається лише порівнянні.

Вивчення спеціальної літератури (К. Linklater, Р. Юсон, R. Valancien, G. Flanagan, Л. Дмитрієв, В. Морозов, та ін.), а також узагальнення власного теоретичного та практичного досвіду дає підстави стверджувати, що з позицій фізіології роботи голосового апарату основи біомеханізмів звукоутворення в усіх жанрових напрямках у вокальному мистецтві одні й самі.

Це стосується природної координації в роботі всіх систем голосотвірного комплексу: енергетичної (дихання), генераторної (гортань), резонаторної (артикуляційний апарат) та нервового апарату, що здійснює зв'язок головного мозку з руховою периферією. Крім того, співакам усіх жанрових напрямків однаково необхідно володіти певними складовими вокальної компетенції:

- 1) співацьким диханням, а головне – співом на так званому прихованому диханні;

- 2) досить широким звуковисотним діапазоном голосу (для професійного співака не менше двох октав);
- 3) різними видами атаки звуку;
- 4) довільним керуванням голосовими регістрами;
- 5) стабілізацією положення гортані в співі, незалежно від типу голосного, висоти та динаміки звуку;
- 6) різним нюансуванням;
- 7) плавністю звуковедення;
- 8) кантиленою, що залежить від швидкості перехідних процесів при зміні складів та висоти тону;
- 9) чіткістю вокальної артикуляції;
- 10) довільним управлінням озвученості резонаторів;
- 11) емоційною виразністю виконання відповідно до змісту художнього образу виконуваного твору та ін.

Однак у порівнянні з академічним вокалом в естрадному є свої визначені особливості, які належать, передусім, до більшій відкритій манері подачі звуку, що зближує естрадний спів із народним. Це пов'язано з відповідними особливостями роботи апарату артикуляції у співі та специфікою репертуару.

Особливості роботи артикуляційного апарату належать, передусім, до питання про положення гортані в співі, фонетичній основі слів і співочої артикуляції.

Раніше було зазначено, що постановка голосу співаків будь-якого жанрового напрямку характеризується стабілізацією становища гортані у співі, незалежно від висоти тону, типу голосного і сили звуку. Однак рівень її стабілізації у різних співаків залежить від типу голосу та жанрового спрямування у вокальному мистецтві. У академічних співаків гортань при співі може залишатися в положенні «нейтралі», як при спокійному диханні, або різною мірою бути зниженою залежно від типу голосу; а в естрадних співаків – найчастіше займає становище «нейтралі» або різною мірою вище за

неї. Останнє є типовим для співу форсованим звуком із підвищеною експресією, особливо, за використання спеціальних технік звуковидобування.

Стилістика музичної мови та зміст художнього образу естрадних пісень обумовлюють свої закони їх виконання щодо використання співаком відповідної динаміки, акцентів, фразування, особливої ритмічної техніки, ступеня напруження емоцій у зв'язку зі змістом слів та енергетики подачі звуку.

Фонетична основа слів пов'язана зі співом рідною чи іноземною мовою.

Особливості співочої артикуляції пов'язані з манерою відкриття рота та його формою: для академічних співаків типово вертикальне відкриття рота більшою мірою, ніж при побутовій мові; для естрадних співаків – помірне відкриття рота, переважно горизонтальне, як при посмішці. Однак загальною ознакою добре вокально-підготовленого виконавця як для академічних, так і для естрадних співаків є горизонтальне відкриття глотки, а також активізація м'якого піднебіння, як при позіханні. Звукообраз тембрового звучання голосу академічних співаків визначається вирівняністю голосних на кшталт фонетично певної вимови [y] – [o]; а в естрадних співаків – [i] – [e], за зразком яких вирівнюються і всі інші голосні.

Однак, на відміну від естетики академічного співу, тембр голосу в одного і того ж естрадного співака може бути різним у зв'язку з використанням таких специфічних прийомів звукоутворення, як: субтон, сип, вереск, хрип, довільне управління співочим вібрато на довгих звуках, зіставлення голосових регістрів стрибком з одного в іншій за принципом тірольського йодлю тощо.

Таким чином, можна констатувати, що з точки зору акустики специфіка звучання голосу естрадних співаків пов'язана найбільшою мірою із роботою апарату артикуляції. Однак з позицій фізіології голосоутворення розвиток вокального голосу щодо роботи гортані та дихального апарату має загальну основу для представників будь-яких напрямків у вокальному мистецтві. До основних виконавських особливостей вокального естрадного жанру слід віднести особливу манеру подачі музичного матеріалу: імпровізація; сольний

спів у поєднанні із супроводом музикантів-інструменталістів та танцювальною групою; питально-відповідна структура пісень; вільне спілкування із публікою; екстенсивне повторення коротких мотивів; відкритість виконавства; видовищність сценічної дії; ексцентричність поведінки виконавців на сцені; короткочасність дії; драматична завершеність; локальність утримання номера; оригінальність та неповторність; концентрованість та синтез виразних засобів (спів, танцювальні рухи з малими амплітудами, театралізація виконання, використання мікрофону та електронної акустичної апаратури, світлові ефекти та ін.).

Для успішної самореалізації естрадного співака необхідне володіння не лише виконавським вокальним мистецтвом, а й сценічною майстерністю. Це комплексне завдання, яке має як соціально-особистісний зміст, так і професійно-діяльнісні аспекти.

Особливо слід зупинитися на питанні про психофізіологічний вплив естрадного співу на слухачів.

Багато дослідників наголошують на оригінальності естрадного жанру як феномену сучасної масової культури, що не зводиться до інших видів мистецтва. Естрада має особливу ауру, що відповідає потребам людини, що дає їй ціннісні орієнтації, моделі поведінки як зразки для наслідування. Деякі дослідники звертають увагу на те, що естрада має унікальну втішно-компенсаторну функцію і покликана ілюзорно відновлювати у сфері духу гармонію, втрачену в реальності. Естрада, як ніяке інше мистецтво, вселяє оптимізм, допомагає зняти напругу, що накопичилася, є одним із способів психологічної розрядки.

Виконавець під час концертного виступу опиняється у уявній реальності, в якій він раніше, можливо, не жив, не діяв, не думав і нічого подібного не відчував. На сцені в нього змінюються всі звичні, зручні та знайомі механізми психічної активності: перебудовується робота м'язів, трансформуються переживання часу та відчуття навколишнього простору. Виступ нерідко супроводжується стресовим хвилюванням. І разом з цим концертний виступ

дарує артисту і особливий, піднесений стан душі – натхнення, яке є відмінною рисою творчої діяльності людини і практично недосяжно поза естради. Натхнення мобілізує, концентрує внутрішні сили, всю енергію та волю виконавця, відкриваючи найглибші його почуття, що впливають сприйняття слухачів.

Соціальна спрямованість виконавської діяльності естрадного співака ставить перед виконавцями-початківцями такі завдання:

- 1) опанувати специфіку естрадного жанру;
- 2) сформувати власний неповторний імідж, у якому виконавець матиме можливість виявити свої індивідуальні особисті якості;
- 3) розвинути акторські здібності, які допоможуть йому повною мірою реалізувати свої творчі задуми;
- 4) сформувати готовність до постійного самовдосконалення у галузі професійного естрадно-вокального виконавства.

2. Базові засади естрадного вокального мистецтва.

У своєму дослідженні Т. Самая визначає сім базових засад естрадного мистецтва – відкритість, легкість, синтетичність, лаконізм, імпровізаційність, мобільність, індивідуальність, які значною мірою є універсальними, однак найбільше характеризують саме естрадне вокальне мистецтво. Доцільно розглянути їх докладніше.

Естрадознавці у своїх працях наголошують на етимології поняття «естрада» (настил, поміст), чим визначають *першу* базову засаду цього мистецтва – *відкритість*. Означена відкритість і контакт передбачають особливу природу стосунків з глядацькою аудиторією, коли виконавець їх будує не за принципом «публіка-спостерігач» – класичною формою в академічних сценічних видах мистецтва, а сприймає публіку як партнера і безпосереднього учасника.

Попри жанрову різноманітність академічне мистецтво є доволі складним як за змістом, так і за формою, що вимагає відповідної слухацької ерудиції. Жанри естрадного мистецтва характеризуються загальнодоступністю,

легкістю (друга засада) художньої мови і змісту, сприйняття яких не потребує попередньої підготовки слухача. Характерна жанрова свобода на естраді втілюється в нові синтезовані структури, які створюються та інтерпретуються вільно і легко, визначаючи *третій* базовий принцип естради – *синтетичність*. Так, в естрадному мистецтві вокальне та драматичне мистецтво поєднуються у театралізованих вокальних номерах чи мюзіклі як окремому жанрі, а використання елементів хореографії перетворюють сучасний естрадний вокал в більш складну, насичену сценічну структуру. Існують естрадні номери й пародійного напрямку, в яких артист поєднує слово, вокал, танець в гумористичному амплуа. Таким чином, естрадне мистецтво позначається розмаїттям, що синтезує в собі елементи театрального, музичного, хореографічного та циркового мистецтв.

Четвертою базовою засадою естрадного мистецтва є *лаконізм*. Виходячи з аналізу деяких видів сценічного мистецтва, можна узагальнити, що: в класичній музиці в сонатній формі є взаємодія і конфлікт контрастних музичних тем; в літературі – основна та побічна сюжетні лінії формують основу класичної драматургії; у театральній п'єсі є перший та другий плани дії, і лише в естрадному мистецтві побічна лінія відсутня. Свідоме обмеження естрадного артиста виражальними засобам, серед яких мізансцени, жести, пластика, грим, костюм, освітлення, декорації, реквізит тощо, концентрує увагу слухачької аудиторії на конкретній деталі. Поняття «лаконізм» розповсюджується практично на усі сторони естрадного мистецтв: власне сам твір, акторські засоби його втілення, складові зовнішнього оформлення естрадного номеру, умови демонстрації. Отже, четверта базова засада – *лаконізм* – пояснює стислість, автономність і завершеність художнього образу в естрадному мистецтві, зокрема, вокальному.

Інша базова засада естрадного мистецтва пов'язана з імпровізацією. Естрадний артист з досвідом перед початком виступу завжди цікавиться складом публіки у залі (соціальним, віковим, професійним). У відповідності до настрою аудиторії артист проводить інтроспективний аналіз, коригує

манеру подачі та способи спілкування з публікою, іноді зміщує акценти у номері. Залежно від досвіду, естрадний виконавець вносить певні зміни до репертуару, адаптуючи матеріал під глядацький склад з урахуванням його симпатій. Адаптація до слухацької аудиторії або навіть заміна естрадним виконавцем значної частини свого репертуару в конкретному концерті є однією з логічних закономірностей цього мистецтва, де імпровізація обумовлена складом публіки та її поведінкою. Вміння з гідністю вийти з будь-якої ситуації, миттєво реагувати на зміни є *п'ятою* засадою естрадного мистецтва – *імпровізаційністю*. Доцільно схарактеризувати зміст терміну «імпровізаційність», яка є не лише імпровізацією, а креативною складовою сценічної поведінки естрадного виконавця, його діалогом з глядачем, його відкритістю на ті чи інші реакції аудиторії. Естрадний принцип імпровізаційності багатогранний, *адаптація* або *комунікативність* є його складовою. Естрадний виконавець має враховувати психологічну атмосферу аудиторії та використовувати респонсорний метод спілкування, коли публіка не тільки засвоює отриману інформацію, але й стимулює виконавця на відповідні поведінкові реакції під час демонстрації номера. Спроможність артиста до імпровізаційності формує не лише багаж засобів виразності, але і перманентний зв'язок виконавця із залом як бінарного компонента його артистичної майстерності. Імпровізаційність містить значною мірою і *непередбачуваність*, яку не слід розглядати як використання артистом шаблонних виконавських навичок. Різноманітне розуміння інтерпретації позитивно впливає не лише на особистісно-професійне вдосконалення виконавця, але і його розкриття образу через імпровізацію, через впровадження елементів, не орієнтованих на раціональне осмислення, здатність до «трансцендування», тобто виходу за межі інструктивних навчальних шаблонів.

Як вже зазначалося, естрадний номер є самостійним і завершеним художнім твором, що може демонструватися практично на будь-якому майданчику у будь-яких умовах (концертний зал, народне гуляння,

корпоратив та ін.). Велика увага зосереджена на трансформації номеру, його постановці в нестандартних сценічних умовах, залежно від розміру, стану і типу естрадного майданчика, а також складу та кількості публіки. Означена особливість є *шостою* базовою засадою – *мобільністю*, яка містить дві складові – *професійну* та *соціальну*. Вагомого значення для високопрофесійного естрадного виконавця набуває мобільність умов виконання самого естрадного номера за будь-яких побутових, фізичних і психологічних обставин. *Професійна мобільність* в естрадному мистецтві – мобільна трансформація в образ, де ключовим художнім прийомом є гіперболізація (від гр. *hyperbole* – перехід; надмірність, надлишок; перебільшення). Так само важливими є ознаки *соціальної мобільності* в естрадному мистецтві, оскільки завдяки ним формуються якісні орієнтири даного мистецтва. Необхідно зауважити, що естрадний виконавець має справу з продуктом всього соціуму – аудиторією без поділу на класи, касти тощо. Тут закономірно нівелюються усі соціальні дистанції і природно домінують основні демократичні принципи рівності в суспільстві. Така мистецька засада дозволяє ототожнювати та оперативно відтворювати соціально важливі події у розмаїтті естрадних родів та жанрів, оскільки естрада надзвичайно тісно пов'язана з суспільним життям і є виразником ціннісних критеріїв різних соціальних верств населення.

3. Визначення естрадного вокального мистецтва.

Вокальне естрадне мистецтво посідає особливе місце у сучасній культурі.

Дослідники – естрадознавці, дослідження яких присвячені шляхам розвитку естрадного мистецтва, акцентували, що однією з перешкод, які заважають розбудові фундаментальної теорії естради та історії естрадного мистецтва, є проблема відсутності сформованої термінології.

Як уже зазначалося термін «естрадне мистецтво» вказує на те, що естрадні твори підкоряються одним і тим же специфічним законам і закономірностям, серед яких найбільш універсальні:

- 1) номер, як одиниця естрадного мистецтва, основу якого становить певна сценічна дія;
- 2) відсутність умовної «четвертої стіни», яка відмежовує виконавців від аудиторії;
- 3) різножанровість;
- 4) вирізненість артиста: не перевтілення в художній образ а використання маски певного персонажа, створення образу відкритими прийомами;
- 5) постулювання артистичної індивідуальності, власної неповторності виконавця;
- 6) лаконізм і завершеність змісту творів, які виконуються на естраді, зовнішнє оформлення виступу;
- 7) святковість;
- 8) епатажність, ухил на викликання здивування глядачів;
- 9) імпровізаційний характер естрадних видовищ.

Е. Рибаківа стверджує, що під терміном «музичне мистецтво естради» можна розуміти не тільки один із напрямків музичного мистецтва, а й культурологічний феномен, «в якому поєднані масова культура та музичне мистецтво». Н. Дрожжина розглядає музичне мистецтво естради як форму інформаційно-семантичного впорядкування смислових, філософсько-естетичних, соціально-оціночних, художньо-творчих аспектів відносин людини з оточенням, виражених у гармонізованому звучанні в умовах сучасної масової культури.

Музика на сучасній естраді – це не просто вид мистецтва, а й музичний феномен, який тягне за собою молодих слухачів експресивністю, рухом і ритмом, ефектністю та блиском сценічної форми, доступним (що не означає примітивним), простим змістом та яскравим емоційним ладом естрадного номера.

Естрадний вокал зазвичай за своїм звучанням визначають як щось середнє між академічним та народним вокалом. Академічні та народні виконавці

створюють свої творчі твори у межах певних музичних законів, порушувати які не можна. Завдання естрадного вокального мистецтва полягає у пошуку свого оригінального звуку, своєї власної форми виконання, естрадного образу. Звичайно, для того, щоб досягти цієї мети та знайти свою оригінальну художньо-естетичну особливість, необхідно опанувати досить широкий діапазон технічних музичних прийомів. Так, наприклад, в естрадному вокалі, на відміну від народного та класичного, важливе значення має гарну артикуляцію, оскільки зміст тексту – це основа будь-якої гарної естрадної пісні. Існує кілька найбільш поширених манер співу. На сучасній естраді переважно співають співаки та співачки, які користуються напівприкритою манерою вокалу. При такому співі досягається півтораоктавний діапазон голосу вже не в чистому, а в змішаному звучанні: помітно збільшується амплітуда вібрато голосу співака, і голос перестає бути прямим; тембр стає «насиченішим», яскравішим і емоційнішим. У просторі сучасної естради ми знаходимо різні музичні стилі, напрямки та форми – від поп-, рок-фолк-музики до хітів-одноденків. Естрадний спів відрізняється від академічного не лише самою манерою, стилем, формою виконання, а й засобами сценічного та образного втілення, що, власне, і складає естрадну форму музичного номера. Не менш важливими є акторські здібності вокального естрадного виконавця – це погляд на даний матеріал через свій, особистий стан і ставлення, де вокальна техніка є активною помічницею акторської майстерності. Встановлено, що сучасне вокальне естрадне мистецтво у всьому різноманітті своїх художніх виразних можливостей та форм має вагомий вплив на почуття, уподобання, естетику, творчість людини.

Узагальнюючи можна дати сформулювати загальне визначення естрадного вокального мистецтва.

Естрадне вокальне мистецтво – вид музичного мистецтва, який поєднує в собі безліч пісенних напрямів, об'єднує усю палітру вокального мистецтва як творчого процесу індивідуального чи колективного виконання естрадних

вокальних творів різних стилів, яку, як правило, пов'язують з масовою і широкодоступною до розуміння музикою.

2.4. Зародження прото-естрадного вокального мистецтва у Стародавньому Єгипті.

Зародження прото-естрадного вокального мистецтва у Стародавньому Єгипті.

10. Зародження музичного мистецтва.

11. Загальна характеристика музичного мистецтва Стародавнього Єгипту.

12. Вокальне мистецтво Стародавнього Єгипту.

1. Зародження музичного мистецтва

Для розуміння становлення і розвитку естрадного вокального мистецтва необхідне усвідомлення загальних тенденцій становлення музичного мистецтва загалом та вокального мистецтва зокрема.

Загальноприйнятою є версія про появу сучасної людини близько 160 000 років тому в Африці. Близько 50 000 років тому люди заселили всі придатні для життя континенти. Оскільки всі люди світу, включаючи найбільш ізольовані племінні групи, мають деякі форми музики, історики мистецтва прийшли до висновку, що музика мала бути присутня у перших людей в Африці, до їх розселення по планеті.

Таким чином історія виникнення музики в умовах свідомої еволюції людства починається близько 50 тисяч років тому.

Перша музична форма, від початку історії виникнення музики, позначена фахівцями як примітивна (доісторична) музична традиція. Існуючі сучасні види музики в американських індіанців і в аборигенів Австралії за аналогією називають доісторичними. Взагалі, поняття доісторичної музики прийнято застосовувати щодо європейських цивілізацій, а багатьох інших країнах використовуються поняття традиційної, фольклорної чи народної музики.

Найбільш архаїчним музичним інструментом, що існує з давніх-давен і дійшли до нашого часу, є флейта. Цей артефакт виявили під час розкопок найдавніших скульптур, вік яких датується в 40 тисяч років.

Наступним етапом у музичній еволюції вважається перехід на традицію музичного письма, внаслідок чого виникла музика стародавнього світу. Найстаріша пісня на сьогоднішній день має вік 2 тисячі років. Вона була зафіксована на глинобитній табличці, виявленій під час розкопок Ніпуру. Дослідження стародавніх зображень, втілених на стінах та керамічних вазах, а також писемних пам'яток, свідчать, що на той час музика розвинулася у поліфонічну форму. Судячи з опису, одна з флейт могла виконувати основну музичну тему, одночасно з нею грала інша, яка створювала фонове звучання. Інструментами, що належать до того часу, є флейти і виявлений в долині річки Інд струнні музичні інструменти. У стародавньому світі найбільш ранні приклади різних форм фіксації музичного мистецтва та виконавства представлені мистецтвом Стародавнього Єгипту.

2. Загальна характеристика музичного мистецтва Стародавнього Єгипту.

Музична культура Єгипту – одна з найдавніших землі: її історія охоплює близько 5 тисячоліть. Відповідно, корені естрадного мистецтва можна знайти в мистецтві Стародавнього Єгипту. Джерелами вивчення музики Стародавнього Єгипту слугують пам'ятки матеріальної культури (зокрема збережені музичні інструменти), образотворчого мистецтва, а більш пізню епоху – письмові джерела (передусім, грецькі і римські), які свідчать про безперечно високий рівень її розвитку. Збереглися зображення солістів-музикантів, що грають на різних інструментах і супроводжують музикою сільськогосподарські роботи, співаків, веслувальників на Нілі, трубачів і барабанщиків, що підтримували бійців войовничими звуками під час битви, танцювальних сцен за участю музикантів.

Можна лише ймовірно судити про характер музики Стародавнього Єгипту за окремими поетичними формами давньоєгипетської літератури, але це не дає уявлення про мелодику і звуковий лад музики. Нотних записів та музично-

теоретичних праць цього періоду не виявлено. Зародження музичної культури в Єгипті тісно пов'язане із культом анімалізму; звуки інструментів ототожнювалися стародавніми єгиптянами з звучанням тих чи інших предметів і явищ (заліза, дерева, вітру тощо), а також розглядалися як спілкування людини з природою. Звуку приписувалася священна, магічна сила (так один із найбільш ранніх інструментів – очеретяну флейту – ототожнювали з родючістю). Музика вважалася також засобом розваги, що підтверджує і її давньоєгипетську назву «хі» – задоволення. Це, зокрема, значною мірою споріднює її з естрадною традицією сучасності. Припускається, що вже в доісторичну епоху жителі долини Нілу знали певні музичні інструменти, очевидно шумового характеру, що служили для обрядових церемоній, а також для подачі сигналів тривоги (різні види брязкальця, тріскачки, дерев'яні сандалі та інші подібні самозвучні інструменти). У процесі розвитку палітра музичних інструментів поповнювалася примітивними систрами, бубонцями, вигнутими трубками, а наприкінці доісторичного періоду – і першими мелодійними інструментами – флейтами з глини, дерев'яними свистками і, нарешті, поздовжніми флейтами. В епоху Раннього царства (бл. 3000 – бл. 2800 до н.е.) з'являються в ужитку великі барабани з посудин у формі чаші; багато музичних інструментів обробляються з великою розкішшю. Однак даних про музику того часу не збереглося.

Дещо більш докладне уявлення дають джерела, що дійшли до нас, про музику епохи Стародавнього царства (бл. 2800 – бл. 2250 до н.е.). Є підстави припускати, що з розшаруванням суспільства відбувається і поділ музики на культову, придворну і народну, розвиток яких йде паралельно. Якщо до цього існувало, ймовірно, тільки одноголосне музикування, що носило, як і у інших народів Стародавнього Сходу, синкретичний характер, то в період Стародавнього царства зароджується примітивне багатоголосся, і перш за все в антифонних культових співах. У міру ускладнення форм музикування з'являються і різні ансамблеві форми: сольний спів з інструментальним

супроводом. Виникає хейрономія – спосіб управління співаками (хором) за допомогою системи умовних рухів рук, пальців, міміки та рухів голови. Професія хейрономів (далеких попередників сучасних диригентів) набуває поширення, а самі вони користуються авторитетом у суспільстві. Серед імен провідних музикантів Стародавнього царства, які працювали при дворі фараонів, перший в історії професійний музикант – придворний флейтист, співак та керівник придворної капели Куфу-анх, співак та виконавець на барабані Мері, виконавиця на лірі Хемрі, хейрономи Не Кауре, Сен, флейтисти Іпі, Сен-анх-вер, Машетс, арфістка і співачка Хесют, співачка Іті, педагог Ре-вер, арфістка Хекену, арфісти Каніф і Днатенеб. Професія музиканта нерідко передається з покоління до покоління. Найбільш відомою династією музикантів була сім'я Снефрунофер, з 2400 до н.е. протягом кількох століть з неї походили придворні хейрономи та керівники вокальних та інструментальних ансамблів, зокрема, військових. Відомі також династії Сешемнефер і Хетеп-Хнемт (продовжувачі останньої – Немаерта, Неферсрес, Птахапереф). Імен народних музикантів цього періоду не збереглося. Аналіз музичних інструментів епохи Стародавнього царства дає можливість зробити висновки про пентатонічний характер музики Стародавнього царства. Літературні джерела, що збереглися, свідчать про існування численних вокально-поетичних творів. Зображення також зберегли деякі танцювальні фігури, зокрема побутового танцю Іба. До кінця Стародавнього царства музичні ансамблі досягають значних розмірів і включають як співаків, так і інструменталістів. Крім вже згадуваних інструментів, в них входили очеретяні сопілки (прообраз сучасного кларнету), вигнуті металеві тріскачки, дугові арфи крилоподібної форми та різної величини. Широко поширюються також гігантські барабани, калатала, тріскачки у формі людських рук, примітивні дугові систри, труби, поздовжні флейти (уфатта).

В епоху Середнього царства (бл. 2050 – бл. 1700 до н.е.) відбувається розширення сфери музичного життя та її подальша диференціація. Розшарування стосується і музикантів; одні з них займають високі пости при

дворі, інші змушені заробляти життя виступами в приватних будинках для розваги багатих городян, а треті – вести жебрацьке існування мандрівних музикантів. З'являються пісні різноманітного характеру – філософські роздуми, що оспівують життєві радості, пісні-танці, гімнічні пісні у супроводі арфи. У цей період ще ширше поширюється багатоголосся, збагачується інструментарій. Сімейство ударних музичних інструментів поповнюється прямими та вигнутими тріскачками з дерева, слонової кістки та дорогоцінних металів тонкої художньої роботи, новими різновидами барабанів, духовими інструментами з рогів тварин, кастаньетами та іншими. Епоха Середнього царства приносить перші дослідження музичної нотації та музично-теоретичних праць, у яких трактується космологічна теорія походження музики та танцю. До найбільш відомих музикантів періоду Середнього царства належать співаки-арфісти Неферотеп, Ігер, Тенія, співак-танцюрист Сіттатор, співак Ін-Апі, співачки Кайт і Чуїт, арфісти Ончу і Дідімін, трубач Емаб, виконавці на ударних Аса, Сне кастаньетники Учначт та Ейє.



Рис. 2.4.1. Три музиканта. Рисунок из гробниці Нахта, (близько 1422—1411 рр. до н. е.)

Так звані «Тексти Пірамід» вважаються найдавнішими релігійними текстами, що дійшли до наших днів. У описах окремих ритуалів у «Текстах» згадуються й музичні форми, якими вони супроводжувались. Однак способи виконання тієї музики продовжують залишатися невідомими. У «Текстах Пірамід» зазначається, що певні божественні істоти трясуть плечима й стегнами, відбиваючи ногами ритм у танку на честь померлого царя. В інших, значно пізніших текстах, також згадуються ударні інструменти, які використовували у подібних ритуальних діях. Один з найцікавіших та найвідоміших розписів на тему музики доби Середнього царства було знайдено у похованні матері візира Антефокера. На ньому зображені чоловік та жінка, що грають на арфах, декорованих пишним розписом, індивідуалізованим для кожного інструменту. Поруч на стіні, в традиції папірусних зображень, записані тексти пісень, вказана виконавська «спеціалізація» кожного з музикантів, ім'я та його соціальна приналежність.

В епоху Нового царства (бл. 1580 – бл. 1070 до н.е.) війни, і перш за все війна з Сирією, призводять до проникнення в Єгипет елементів культури сусідніх народів, зокрема, музичних інструментів та форм музикування. При дворі фараона в цей час поряд з місцевою капелою функціонувала і сирійська капела. Значно меншою мірою зміни торкаються культової музики, що зберігала, судячи з джерел, основні риси незмінними протягом століть. В побут входить нове позначення терміну «музика» – шама, чи сама. У міру розвитку музичної культури все ширше поширюється антифонний та респонсорний спів, впроваджуються нові форми сольного та ансамблевого музикування – хорове, інструментально-ансамблеве та оркестрове виконавство. Музична мова поступово збагачується у цей період елементами хроматизму. Поряд з народною музикою, гімнами та строфічними піснями велике поширення (особливо після 1200 до н.е.) набуває військова музика. Розвитку музичної культури сприяє діяльність численних музикантів. До

початку епохи Нового царства належить діяльність придворного керівника капели Аменіафіба, Аменемхеба-Ме, Та, Хетауї; в цей час користуються популярністю співаки-арфісти Ахмозіс, Бак, співаки Нахт, Хармозіс, співачки Бакіт, Аменхотеп, Меріт, Вабет, Іринефер, Везі, Сатка, Небнеферт (єдина виконавиця на так званій плечовій арфі). Виступають також лютністи Аменемхет, Педіченс, арфіст Аменмозіс і Аменемхеб, виконавець на ритмічних інструментах Мутноферт, гобоїстка Чант, співак і тріскачник Каа та інші. Пізніше розвивається діяльність хейронома Паре-емхаба, трубачів Хозі, Перпетшау, Амоншау, співаків Ау, Несмут, співачок Ізіс, Тхі, Нахт, Хенут-Мехіт, Хатхор, Ренну, Нефертарі, Танезем, Таша, Нашаней і Хе. Загальне розширення та збагачення інструментарію в епоху Нового царства частково пов'язується більшістю дослідників з азіатськими впливами. В цей період затверджуються в музичному побуті подвійні гобої, барабани різних розмірів і форм – круглі та чотирикутні, симетричні лютні та ліри – від невеликих до гігантських, цимбали, кіфари, арфи (кутові, плечові та стоячі), роги, різновиди ударних – бубни, дзвінки, дзвіночки та інші.

В Лівійсько-Саїський та Перський періоди (бл. 1070-332 до н.е.) іноземні впливи посилюються, водночас, судячи з джерел, загальний характер музики в цей період не зазнає серйозних змін. Як і раніше, широко поширене придворне і культове музикування. У числі відомих музикантів – співачки Хент-тані, Ірмут-панефер, Тентнау, Мерс-Амон, Есемхат, Неферт-Іуті, співаки та арфісти Харуд-шах, Тамутнеферт, Псамметіх-сонб, Джед-Чонсу-ін-еф-ітфес, арфіст Хеме, лірист Таза, керівник капели фараона Осоркон.

Високий рівень музики зберігається також у Греко-Римський період (332 до н.е. – 395 н.е.). Були вдосконалені старі музичні інструменти, з'являються нові форми систр, лір, флейт, барабанів, труб, також туба, водяний орган, тімпані, псалтеріум та інші. До епохи греко-римського панування належать і перші, що дійшли до нашого часу, музичні рукописи. Музична практика цього періоду включає величезні колективи виконавців (оркестри та хори складаються з кількох сотень учасників). Широке поширення набуває літургійний спів

(розрізняється кілька його стилів – олександрійський, замковий та інші). Починається зближення єгипетської музики з грецькою. Єгипетські музиканти цього періоду користуються визнанням далеко за межами країни. Багато хто з них працює вчителями в Греції, зробивши там значний вплив на музичний побут та розвиток музичного інструментарію. У свою чергу грецькі вчені, музиканти та теоретики часто відвідували Стародавній Єгипет. В Єгипті працювали Геродот і Платон, що залишили описи життя музикантів і характеру звучання ряду інструментів, автор гімнів і літургійних піснеспівів Евклід Деметріос з Палерона, теоретик Клавдій Птолемей, письменник Атеней, історик Діодор Сицилійський, Плутарх та багато інших.

Геродот так описував один із релігійних обрядів, що супроводжувався музикою: «Коли єгиптяни їдуть до міста Бубастіс, то роблять ось що. Пливають туди жінки та чоловіки спільно, причому на кожній барці багато тих та інших. У деяких жінок у руках тріскачки, якими вони тріскають. Інші чоловіки весь шлях грають на флейтах, інші ж жінки та чоловіки співають і ляскають у долоні, коли вони під'їжджають до якогось міста, то пристають до берега і роблять ось що. Одні жінки продовжують тріскотіти тріскачками, інші ж танцюють... Це роблять у кожному місті на березі річки...».

У давньогрецьких і римських авторів ми бачимо ряд висловлювань про еволюцію тодішньої музики загалом. Характерною особливістю більшості свідчень є підкреслення консервативного характеру давньоєгипетської музики, непорушності її традицій. Геродот писав: «Дотримуючись своїх місцевих батьківських співів, єгиптяни не переймають іноземних. Але це якраз та сама пісня, яку виконують і в Елладі і називають Ліном. Тому серед багато іншого, що вражає в Єгипті, особливо дивує мене: звідки у них ця пісня Ліна? Очевидно, вони співали її з давніх-давен». Це повідомлення важливо у тому відношенні, що є доказом запозичень давніми греками елементів єгипетської музичної культури. У Платона цікаві для нас відомості містяться в другій книзі «Законів»: «Споконвіку, видно, було визнано єгиптянами те положення, яке ми зараз висловили: у державах у молодих людей має увійти в звичку

заняття прекрасними рухами тіла і прекрасними піснями. Встановивши, що прекрасно, єгиптяни оголосили про це на священних святах і нікому – ні живописцям, ні іншому комусь, хто створює всілякі зображення, ні взагалі тим, хто зайнятий музичними мистецтвами, не дозволено було вводити нововведення та мислити щось інше, не вітчизняне».

У числі видатних єгипетських музикантів у 3-1 ст. до н.е. – ліристка Сатірн, співачка Хеме, співак Портіс, виконавець на ударних Зенобіс, виконавці на аулі Муезіз, Елланіка та інші. Пізніше користуються популярністю арфіст Хорндша, цимбаліст Анх-хеп, жінка-трубач Аглаїс, танцівниця Ізідора та інші.

Музика Стародавнього Єгипту продовжує зберігати своєрідний вигляд аж до завоювання Єгипту арабами (639-642). Багато інструментів та окремих елементів музики збереглися у коптів – єгиптян, які сповідували християнство. Після візантійської ери відокремленість єгипетської музичної культури втрачається і починається новий період розвитку, що тісно пов'язаний з мистецтвом інших народів.

Таким чином, музична культура відігравала не останню роль у приватному та громадському житті єгиптян. Не випадково музиці та співу навчали в школах, а на стінах храмів і гробниць часто зображували єгипетські музичні інструменти – струнні, духові, ударні. Музикою й співом супроводжувалися богослужіння та релігійні містерії, популярними мелодіями насолоджувалися учасники державних свят, а професії співака й музиканта вважались престижними у тогочасному єгипетському суспільстві. Отже, можна стверджувати, що музична культура Стародавнього Єгипту, нагромадивши величезний досвід музичного мистецтва, досягла небачених висот і здійснила суттєвий вплив на загальний цивілізаційний розвиток Стародавнього Сходу.

3. Вокальне мистецтво Стародавнього Єгипту.

Як уже зазначалося III – I тисячоліттях до нової ери древній Єгипет створив високу цивілізацію, яка стала цілим етапом в історії людської культури. Були створені художні цінності: грандіозні архітектурні споруди з вісімдесятьма пірамідами, майстерно складеними з величезних, часто

багатотонних кам'яних брил. Було збудовано храми, сфінкси, гробниці, прекрасні будівлі. Стінний розпис, різьблення, інкрустація, ювелірні вироби, предмети зі скла, знайдені при розкопках в усипальницях пірамід і мастабу (гробниці багатих єгиптян нецарського роду) досі радують погляд людини і викликають глибоку повагу до народу – творця цих мистецьких скарбів. На стінах гробниць та стародавніх папірусах зроблено дорогоцінні ієрогліфічні записи пісень-віршів, казок, історичних спогадів. Величезними були досягнення у науках астрономії, математики, медицини тощо.

Боротьба зі стихіями (підкорення пустелі та водної стихії – річкової та морської) сприяла створенню мистецтва монументального, декоративного, розрахованого на багатьох учасників. Такими жанрами стали «страсті» і «містерії». Сюжети їх виникли у народній міфології. Діючими персонажами були міфічні боги. Найпопулярнішими були «страсті». Музика в «страстях» грала велику роль: пісні з хором, ходи і танці чергувалися з драматичними сценами, що відтворювали реальні картини життя та побуту. «Страсті» і «містерії» стали найвищою формою давньоєгипетського фольклору. Цілком очевидна схожість цих форм з сучасним мюзіклом.

Професійна музика стародавніх єгиптян повністю перебувала під контролем жрецтва. Її жанрами були релігійно-культові гімни та давні молитовні наспіви. Культовий ритуал (відправлення релігійних обрядів) обставлявся з великою пишністю. На стінах пірамід, надгробках, у стародавніх папірусах, у релігійних збірниках «Тексти пірамід» і «Книга мертвих» збереглися рядки тих великих гімнів, які єгиптяни складали своїм божествам.

Наспів не записувалися, а передавалися від одного покоління до іншого, відбиті в особливій системі рухів рук при керуванні хором. Цей спосіб позначення зображень на барельєфах та розписах.

З II тисячоліття до нашої ери єгипетське мистецтво завзято розвивається. Зміцніла і просунулася вперед світська професійна музика. Далось взнаки її прагнення до монументальності, характерне для давньоєгипетської художньої культури. При дворах фараона існували музичні ансамблі співаків та

інструменталістів. Збереглися зображення – картини хорового співу: співають сидячи, плескаючи в долоні відбиваючи такт. У палацовій музиці головним жанром були пісні-гімни на честь царів.

1) Країна мала також високорозвинену, різноманітну музично-інструментальну культуру. Єгиптяни грали на арфі, лютні, флейті, подвійному гобої. Особливою пошаною користувалася арфа, про що йдеться у знаменитій «Пісні арфіста» – одному з найвищих досягнень давньоєгипетської поезії.

2.5. Прото-естрадне вокальне мистецтво Стародавньої Греції.

Прото-естрадне вокальне мистецтво Стародавньої Греції.

13. Загальна характеристика музичного мистецтва Стародавньої Греції.

14. Вокальне мистецтво Стародавньої Греції.

15. Музична освіта у Стародавній Греції.

4. Загальна характеристика музичного мистецтва Стародавньої Греції.

Слово «музика», що означає «мистецтво, що відображає дійсність у звукових художніх образах», грецького походження, буквально воно перекладається «мистецтво муз», мистецтво дев'яти богинь давньогрецької міфології, покровительок поезії, мистецтв і наук (Уранія – покровителька астрономії; Кліо – історії; Каліопа – епічної поезії; Ерато – любовної поезії; Евтерпа – лірична поезія (музика); Полігімнія – священних гімнів; Мельпомена – трагедії; Талія – комедії; Терпсихора – танцю), супутниць давньогрецького бога Сонця та мудрості, мистецтв, бога музики Аполлона.

Умовно у мистецтві Стародавньої Греції можна виокремити періоди:

- 1) ранній – 3 тис. до н. е. – 11 ст. до н. е.;
- 2) гомерівський період – 11 – 9 ст. до н. е.;
- 3) архаїчний період – 8 – 6 ст. до н. е.;
- 4) класичний період – 5 – 4 ст. до н. е.;
- 5) еллінізму – ккінець 4 ст. – 1 ст. до н. е.

Музика стародавніх греків не дійшла до наших днів (окремі малочисельні фрагменти не дають про неї достатнього уявлення). Відомості про неї

отримані, передусім, з літературних джерел, теоретичних трактатів і образотворчого мистецтва. До 3-го і 2-го тисячоліть до н.е. належать зображення з острова Крит найдавніших струнних інструментів (ліри та інших), сцен гри на лірі та авлосі, а також статуетки арфістів та флейтистів з Кікладських островів. У поемах Гомера, що відобразили побут мікенського суспільства кінця 2-го тис. до н.е., йдеться про використання музики при різних процесах праці, релігійних церемоніях та народних святах. На посудині, знайдений в Вафію, зображена процесія, що виконує пісню хором. Про давньогрецьку музику розповідають міфи (про Аполлона, Орфея та інші). Професійними виконавцями давньо-грецьких епічних пісень про богів і героїв були співаки – аеди (які перебували на службі у громад або царів, що супроводжували свої імпровізації грою на струнному інструменті) і рапсоди. Серед знаменитих аедів у давньогрецькому епосі згадуються Фемій та Демодок. Музика займала велике місце у суспільному житті греків. Навчання музиці становило невід'ємну частину виховання юнацтва, а спів та гра на музичних інструментах входили в програму гімнастичних та художніх (так званих мусічних) змагань. Існували об'єднання співаків, музикантів та танцюристів (колегії). Музична практика давніх греків мала переважно синкретичний характер (єдність вірша, його інтонування, тобто співу, інструментального супроводу, танцю, пластики). Основою звукоряду давньогрецької музики були тетрахорди (послідовність 4 звуків), що будувалися зверху вниз і розрізнялися за мелодійним положенням напівтонового інтервалу між суміжними звуками (дорійський, фрігійський, лідійський тетрахорди). Лад утворювався із з'єднання 2 тетрахордів. Метроритмічна будова давньогрецької музики визначалося структурою вірша, підкоряючись його розмірам. Музика була одноголосною, хор співав в унісон. Найбільш ранніми формами давньо-грецьких музичних творів, що виникли, ймовірно, ще в догрецьку епоху, були: пісня у супроводі гри на струнному музичному інструменті – формінга, що виконувалася при збиранні винограду, весільні пісні, пеан (гімн радості на честь Аполлона).

В найдавніший час гра на авлосі супроводжувала релігійні процесії, жертвопринесення, військові поход тощо. В похоронних процесіях знатних осіб брали участь аеди та плакальниці. Зображення подібних процесій збереглися на аттичних (дипілонських) вазах (8-7 ст. до н.е.). Найдавніша епоха музичного розвитку пов'язувалася в грецьких переказах з іменами міфічних авлетів Олімпа і Марсія (що вступив у невдале музичне змагання з Аполлоном або Афіною). Фрігійське походження цих музикантів вказує на малоазійський і перш за все хетський вплив на грецьку музичну культуру ще в давні часи. Олімп вважався законодавцем найдавніших правил (номів) гри на авлосі та законів гармонії (енармоніки), що розуміється як узгодженість, милозвучність, досконалість. За переказами, його гра справляла п'янку і одночасно заспокійливу дію. Учень Олімпу переказ називає Талета, що походив з Гортіна на острові Крит. Про Талет повідомлялося, що він переніс з Крита в Спарту звичай музичного супроводу (на флейті) пеана Аполлону, а також ввів хоровий спів. Гомерівська традиція в «Іліаді» також підтверджує, що хоровий спів зародився саме на Криті. В 7 ст. до н.е. на грецьку музичну культуру великий вплив продовжувала чинити музика Малої Азії. Цей період пов'язується з ім'ям Терпандра з острова Лесбос. Йому приписується введення кіфари – семиструнної ліри, що супроводжувала співи гомерівських поем, а також встановлення кіфародичних номів (правил). За переказами, він здобув перемогу на музичному змаганні в Спарті (бл. 676 до н.е.) В 586 до н.е. на Піфійських іграх у Дельфах переміг аргоський авлет Сакад, який виконав літературно-музичний твір із 5 частин (про вбивство Аполлоном дракона). Це, вірогідно, найдавніший приклад програмної музики. Зростання міст, в яких відбувалися великі культові та цивільні свята, призвело до розвитку хорового співу під акомпанемент духового музичного інструменту. Разом з авлосом увійшла у вжиток металева труба. Музика і перш за все хоровий спів набули політичного значення як символів правопорядку та патріотизму. У зв'язку з множенням воєн популярними стали маршеві військові мелодії. Одночасно підйом зазнала також і лірична музика, початок розквіту якої пов'язується з

ім'ям поета Архілоха (сер. 7 ст до н.е.). Він ввів у поетичну практику ямбічні та трохеїчні триметри, які співалися у супроводі музичних інструментів. Близько 650 до н. е. Архілох заснував музичну школу.

Не меншого значення для історії давньо-грецької музики набули лесбоські поети та музиканти Алкей (як автор політичних пісень) та Сапфо (як автор ліричних любовних пісень). Для супроводу пісень Сапфо було запроваджено нові музичні струнні інструменти – барбітон та пектида. Класиком хорової лірики став поет і музикант Піндар, автор гімнів, застільних і переможних од, що відрізнялися різноманітністю форм, багатством і вибагливістю ритмів. На основі гімнів Піндара розвинувся дифірамб (грец. Διθύραμβος) – жанр ліричних пісень, які первісно виконувалися на діонісійських святах (близько 600 до н.е.). Аріону приписується виділення з хора сольної партії корифея. Все це послугувало основою для створення античної трагедії як виду мистецтва, що поєднав у собі драму, танець та музику. Автори трагедій (Есхіл, Фрініх, Софокл, Евріпід), подібно до давньогрецьких ліричних поетів, були одночасно і творцями музики. Вони ввели в трагедію хори, танці. У міру розвитку в трагедію вводилися музичні партії корифея та акторів. Хор з «Антигони» Софокла «Багато на світі чудових сил, але сильнішої людини немає» став національним афінським гімном. Евріпід у своїх творах обмежив введення хорових партій, зосереджуючи основну увагу на сольних партіях акторів і корифеїв, на зразок так званого нового дифірамба, що відрізнявся більшою індивідуалізацією, емоційністю, рухливим, віртуозним характером. Творцями стилю нового дифірамбу стали Кінесій (450-390 до н.е.), любитель віртуозного сольного співу Філоксен з Кіфери (436-380 до н.е.) та кіфаред Тимофій з Мілета (бл. 400 до н.е.), що замінив прийнятий для супроводу хорового співу авлос кіфарою.

Автори давньо-грецьких комедій часто використовували багатострунні кіфари для супроводу літературного тексту, вводили в спектакль народні пісенні мелодії. Разом з тим комедіографи ганьбили трагедію за музичні вишукування та чужоземні впливи і нерідко пародіювали витончену музику

трагедій, сліди чого збереглися в тексті комедії «Жаби» Аристофана. В епоху еллінізму в грецькій музичній практиці виникла оркестрова музика і почали з'являтися музичні інструменти типу органу.

Широке поширення музики у грецькому побуті викликало до життя необхідність узагальнення її практики – створення теорії музики. Спроби осмислення таємничих сил, закладених у музиці, присутні в міфах про Орфея, Аполлона, Ліна, Амфіона і Аріона. Багато найбільших античних мислителів займалися питаннями теорії музики та музичної естетики. Геракліт (бл. 530-470 е.) вказав на діалектичну природу музики. Піфагор (бл. 580-500 до н.е.) та представники його школи відкрили ряд акустичних законів музики. Послідовники Піфагора (каноніки) відстоювали піфагорійський лад, заснований на суто математичних співвідношеннях між звуками, що одержуються при розподілі струни. Їх противники – так звані гармоніки – були прихильниками Аристоксена (4 в. е.), який висунув положення про те, що критерієм музичного твору є слух, живе сприйняття музики людиною. Етико-теоретичне вчення про музику розробляли багато античних вчених, зокрема, Платон (427-347 до н.е.) та його учні, а також Арістотель (384-322 до н.е.). «Рівні та спокійні» мелодії дорійського ладу розцінювалися Арістотелем як такі, що сприяють вихованню мужності та розважливості, фрігійський лад як збуджуючий, придатний для «очищення» пристрастей, і т.п.

Поняття, встановлені давньогрецькими теоретиками, – «музика», «мелодія», «ритм», «гама» існують і в сучасній музичній практиці. Греки розробили вчення про мелодію (мелопея), ритм, лади. Окрім діатоніки, вони знали хроматизм, енгармонізм. Нотація в давньогрецькій практиці здійснювалася грецькими та фінікійськими літерами. Збереглися: музика до пісні (стасіма) із драми «Орест» Евріпіда; два гімни Аполлону (138 і 128 до н.е.); похоронна та лірична пісні; 12 рядків пеана; 4 рядки музики на самогубство Аянта та ін.

5. Вокальне мистецтво Стародавньої Греції.

Очевидно музика відігравала важливу роль у суспільному та особистому житті греків. Для вільних громадян у грецьких полісах Афінах, Спарті, Фівах

та інших навчання музичному мистецтву, його теорії, естетиці, прийомам виконання було обов'язковою складовою цивільного виховання та освіти. На гімназійних та художніх змаганнях, які грецькі поліси влаштовували в Афінах (так звані діонісії та панафінеї), у Дельфах (агони піфійські), у Спарті (карнеї, гімнопедії) та інших містах, гімнастичні ігри відбувалися під музику. Змагалися між собою співаки-солісти, хори, інструменталісти, поети-вигадувачі віршів та пісень різних полісів. Музиці надавалося державне, а в аристократичній, войовничій Спарті і військове значення. Разом з тим музичне мистецтво і побут не були жорстко регламентовані державою.

Спів із танцями був важливою і найкрасивішою складовою народних святкових дійств, пов'язаних із землеробськими роботами, збиранням урожаю та прославленням богів-покровителів полів, виноградників та землеробської праці. З цих дійств з піснями на честь бога Діоніса виникла надалі класична афінська трагедія.

Пісні мали особливі найменування, що вказували на їх жанровий різновид: весільні – гіменеос, хвалебні гімнічні з танцем – пеанос, пісні гуляк – коммос та інші. У народній пісенності склалися спочатку ті лади (дорійський, фрігійський, лідійський), які надалі склали основу тодішньої композиторської техніки.

Гімн (грецьк. *hýmnos*) – давньогрецька урочиста пісня, що має характер прославлення, первісно звернена до богів. Антична традиція приписує створення найдавніших гімнів Олену з Лідії, Орфею, Евмолпу, Мусею. Для гімнів була характерна тричастинна форма: заклик до божества, міф про нього, молитва з проханням допомоги. Пізніша назва гімн поєднувала різні жанри: пеан – гімн Аполлону, дифірамб – гімн Діонісу і т.д. Нотні фрагменти в давньогрецькій літерній нотації трьох гімнів – Мусею, Геліосу та Немезіді (датовуються 2 ст. н.е.) вперше опублікував Вінченсо Галілей (батько Галілео Галілея) у 1581 році. Зберігся текст гомерівських гімнів, декламованих рапсодами на святах.

У героїчний період давньогрецької історії (близько 11–7 ст. до н.е.) найбільшою любов'ю, визнанням та повагою користувалося мистецтво мандрівних співаків-сказальників аедів та рапсодів. Аед – давньогрецький епічний співак епохи безписьмової поезії (9-8 ст. до н.е.). Аеди виступали на бенкетах, громадських святах, поховальних церемоніях. Мелодійна речитація супроводжувалася ними грою на формінга. Близько 700 до н. е. аеди поступилися місцем рапсодам і кіфаредам. Ці «зшивачі пісень» оспівували подвиги героїв на славу рідної землі. Тексти їх епічних казок складалися шестистопним віршем – гекзаметром, без поділу строфи, яким викладено і твори Гомера. Співак співав, супроводжуючи оповідь на стародавньому струнному інструменті – формінга, струни якого натягувалися впоперек виробленого черепашого панцира, а потім на кіфарі. Мелодії більш ранніх оповідачів, аедів були, ймовірно, речетативно-оповідального складу; у більш пізніх рапсодів власне спів витіснила співуча декламація. Це були перші відомі нам грецькі музиканти-професіонали, справді народні поети та співаки.

Лірична поезія 6 ст. представлена такими жанровими різновидами, як елегія, гімн, весільна пісня. Вони були музично-поетичними, тобто поет і музикант все ще з'єднувалися в одній особі. Збереглися лише поетичні тексти, а записи мелодій втрачено.

Поезія 6 ст. не обмежувалась любовною лірикою. Серед поетичних жанрів того часу відомі також сколії (застільні пісні), партенії (культові співи) і епінікії (на честь переможців на змаганнях). Особливо прославився останніми поет Піндар (522-448). Надихалися поети великими святами-змаганнями 6-5 ст. (особливо Олімпійськими іграми), в яких брали участь і поети-музиканти, і цілі колективи.

5 ст. до н.е. в мистецтві Давньої Греції стало класичним століттям трагедії. Творчість найбільших трагіків Есхіла (бл. 525-456), Софокла (бл. 496-406) і Евріпіда (бл. 480-406) припадає на його останні дві третини. Це час найвищого розквіту грецької художньої культури, вік Фідія і Поліклета, таких пам'яток

архітектури, як Парфенон в Афінах, величезний театр Діоніса в Афінах на 30 тис. глядачів.

Постановки трагедій розглядалися як суспільні свята. Трагічні дійства в 5 ст. пов'язані з діонісійською святами, з культом Діоніса. Перше зерно трагедії греки бачили в хоровому дифірамбі на честь Діоніса. На це звертає увагу Арістотель. Від Есхіла до Евріпіда поступово посилювався особистісно-героїчний, суб'єктивний початок разом із загостренням драматичних елементів.

Трагедійні вистави на святах великих діонісій в Афінах проходили як змагання трагіків. Драматург був і поетом, і музикантом. Пізніше функції поета, музиканта, актора й режисера все частіше поділялися. Актори були також співаками, спів хору з'єднувався з пластичними рухами. Авлос і кіфара супроводжували спів. Не вся вистава була рівнозначною в музичному сенсі. Діалоги переходили в співучу речитацію, в мелодраму, в спів (як сольний, так і хоровий). Великі музично-пластичні стасіми хору завершували кожен епізод драми. Скарги, плачі героїв зазвичай перетворювалися в так званий коммос, тобто спільний спів акторів з хором.

Показова роль хору не тільки на сцені, а й його громадська організація. Хор, який виражав народну мораль, збирався з аматорів.

Зразки музики в трагедіях Есхіла і Софокла невідомі. Їх характер лише вловлюється в характері поетичних текстів. У Есхіла переважала хорова музика, оповідно-хорова лірика.

У Софокла зростає роль актора-співака, це відбивається у напруженості драматичного розвитку його трагедій, у скороченні епічних елементів, посиленні лірико-драматичного характеру хорів. Важливою функцією останніх стало посилення емоційного тону, або гальмування драматичної розв'язки.

Драматичні тенденції Софокла загострюються в трагедіях Евріпіда. У нього в хори проникає вираз сильного почуття. Декламація стає настільки важливою, що вимагає нового інтонаційного наповнення мелодики —

використання інтервалів менше напівтонів. З цим пов'язаний і розвиток сформованого у 4 ст. до н.е. нового стилю, що вийшов далеко за межі грецького театру, хоча сучасники часто протестували проти витонченості нових наспівів на користь ясної простоти минулих років.

Як зазначалося раніше, музика у Стародавній Греції була переважно вокальною. Основне ж призначення інструментів полягало у супроводі співу. Улюбленими інструментами давніх греків були струнні щипкові формінга, ліра та кіфара, яка вважалася кращою для піднесеного музикування. Корпус її був плоским і виготовлявся з дерева. При грі кіфаред притискав його до грудей правою рукою, а лівою ж перебирав струни числом від чотирьох і більше.

Серед духових поширені були сиринг (флейта Пана) та авлос (інструмент типу гобоя) простий і подвійний авлос застосовувався головним чином у театральній музиці, для супроводу танців та гімнастичних змагань. Він вважався інструментом, чий звук і тягучий мелос більше за інших хвилює людину, спонукає в ній пристрасні почуття.

6. Музична освіта у Стародавній Греції.

Як уже зазначалося, античне музичне мислення має тривалу історію розвитку. У пам'ятках античної літератури відображено уявлення стародавніх греків про космологічність музики, а також її зв'язки з вихованням.

У виставах еллінів рух, спів, інструментальний супровід становили триєдину неподілену хорею, якою заступався Аполлон Мусагет.

Історична пісня зародилася у повсякденній праці. Ритм, темп роботи підтримувала хорова пісня. Вона сприяла узгодженості дій людей, тому її текст складався з ритмічних вигуків, що чергувалися. Існували пісні ткачів, лікарів тощо. Точні тексти, а тим паче мелодії, не збереглися, оскільки передавалися усно, але аналогічні текстам джерела можна знайти у поетичній творчості IV – II ст. до н.е.

Першими набули літературної форми культові пісні: пеани – гімни на честь Аполлона; гіпорхеми – пісні з танцем, які представляли мімічну сценку

із міфу; дифірамби – гімни Діонісію; епінікії – пісні на честь переможців змагань.

У давнину інструментальний супровід використовувався лише в культових церемоніях, але згодом, з містерій, присвячених Діонісію, виник такий синтез музично-поетичних жанрів, як театральні вистави: комедія, трагедія. Автори цих дійств поєднували в одній особі драматурга, поета та композитора-мелодиста; всі тексти вимовлялися акторами співуче, а хор супроводжував їхні дії музикою. Особливо славився вмінням майстерно добирати хорові партії до комедій Арістофан.

Розвиток вокального та танцювального мистецтва пов'язаний з Великими Діонісіями, що присвячувалися богу веселощів. Свята починалися співом дифірамбів, жертвопринесеннями, що супроводжуються співом хору. Під час свят відбувалися також змагання хорів, поетичні змагання, учасники яких акомпанували на арфі, кіфарі.

Для постановки п'єс на сцені запрошувалися музиканти-професіонали. Їх робота оплачувалася дуже високо, а імена найбільш відомих з них ставали легендою. Розучування вокальних партій здійснював хородідаскал – педагог та постановник одночасно.

До нашого часу дійшла дуже мала частка нотних зразків запису музики. Розшифровка їх практично неможлива, оскільки втрачено слуховий досвід, а знакова система значно відрізняється від сучасної нотації. Можливе лише відтворення висотних співвідношень між звуками, але не характерного для даної звуковисотної системи ладофункціонального сенсу. Про недосконалість грецького нотного запису говорить Арістоксен у трактаті «Гармонічні елементи».

Найбільше завоювання культури Стародавньої Греції – вчення про етос, тобто, зв'язок музики з темпераментом, характером та здібностями людини, вплив музики на емоційну природу та процес виховання особистості. Ці етичні погляди замінили космологічні і магічні, які панували раніше.

Вони стали основою всієї педагогічної теорії греків класичної епохи. Синонімом поняття «освічена людина» стало «мусічний», тобто, такий, який отримав знання у всіх видах мистецтва.

Найважливіша властивість музики – вплив на психіку людини, її внутрішній світ, зумовила розробку класифікації ладів, ритмів, інструментів. Ладам і родам (нахилам) греки приписували певний характер (етос), на який впливало становище півтону в тетрахорді: дорійському – суворий, мужній, етично найбільш цінний; фрігійському – збуджуючий, пристрасний, вакханічний тощо. (Доріда – гірський регіон у Стародавній Греції; Фригія та Лілія – грецькі регіони Малої Азії).

Найбільш оптимізуючими вважалися ті лади, які сприяли розвитку мужності.

Музика античної Греції не знала багатоголосся у сучасному його розумінні. Розмаїття музичного світу ґрунтувалося на розвиненій системі мелодійних ладів.

Різноманітний етичний вплив музики на людину елліни бачили не лише у ладах, а й у ритміці. Вчення про етос розкриває поняття грецьких філософів про зв'язок музики з життям людини. Тонка грань, що існує між нашим «я» та зовнішнім світом, легко порушується, і її рівновагу підтримує музика. Вона знімає біль, формує характер і характер відповідно до ідеалів епохи. Тому саме музика визнавалася найбільш придатною для виховання, турбота про яке має бути справою держави.

Проблема загальної освіти, що найтісніше пов'язана з музичною, послідовно розроблялася філософами в давньогрецькій державі. Свідчення тому – школи Сократа, Платона, Арістіппа та інших, які були скоріше філософськими форумами чи «духовними академіями», де учні та вчителі сяяли мудрістю та красномовством.

Заслугою античного просвітництва стало залучення до науки і мистецтва значної частини громадян. Поліси поставили та вирішили завдання навчання дітей майже всього вільного населення. Найбільші мислителі (Сократ, Платон,

Аристотель) доводили закони освіти та виховання. Законодавці та управителі (Солон, Перікл) серед інших завдань займалися покращенням системи освіти.

Школа еллінів створила свої традиції, деякі з них збереглися до нашого часу. Вчителі користувалися творчою свободою на відміну тенденцій пізнішого часу. Жорстких, суворо регламентованих програм навчання не існувало. Педагогам надавалося право «наповнювати» програми на власний розсуд. Важливим вважався результат, а не форма. Досягнуті успіхи у вихованні та освіті оцінювало суспільство. Звісно, варіювання методів вимагало обґрунтування. У тому випадку, якщо суспільство виявлялося незадоволеним роботою вчителя, він міг зазнати переслідування. Класичним прикладом цього стала доля Сократа. Як покарання за «небезпечне виховання» афіняни змусили його прийняти отруту. До того ж не можна забувати, що у Тессі, Дельфах, інших містах педагоги перебували на державній службі. Їм доводилося узгоджувати свої погляди не лише з істиною, а й із вимогами життя, часом у супереччя духовним позиціям. Чи не головною місією педагогіки вважалося виховання, оскільки від правильного виховання залежало майбутнє країни. Відома думка Гесіода, в якому песимістичність погляду на майбутнє визначалася невтриманістю та жахливою невихованістю сучасній поетові молоді. (Гесіод (бл. 700 до н.е.) - перший грецький, а отже, і європейський поет, автор «Теогонії»).

Платон вимагав від вчителів «більше піклуватися про добродетель дітей, ніж про грамоту». Орієнтацію в розвитку моральних основ слід зарахувати до сильних сторін освіти у означений період. У трактаті «Педагог» очільник олександрійської школи Климент Олександрійський зазначав, що шляхетний спосіб життя, плід християнського виховання, зумовлює красу бажань та прагнень.

Розвиток освіти відкрив можливість досягнення калокагатії – досконалого та ідеального життя. Виховання калокагатії – гармонії зовнішнього та внутрішнього – обумовлює красу особистості, що формується шляхом пропорційного розумового, музичного та фізичного розвитку.

Програма навчання зрівнювала у правах виховання інтелектуальне, музичне, фізичне. Освіта не зводилася лише до офіційного навчання. Плоди мудрості та знання збирали всюди, займаючись цим протягом усього життя. Вчення ставало метою та змістом.

Друга особливість античної освіти полягає в органічному взаємозв'язку моральних основ і педагогіки. Важко переоцінити значення того факту, що знання йшло пліч-о-пліч з моральністю. Сократ бачив сенс навчання, передусім у тому, щоб «зробити громадян якнайкраще». Евріпід, автор безсмертних трагедій, також переконаний, що «правильному способу життя треба вчити». У працях давніх філософів і педагогів «навчальні програми» пронизані думками про обов'язок, моральність, обов'язки людини і громадянина. Філософи були вчителями, а вчителі філософами, особливо в період заходу сонця Греції та Риму, проте «подвійна» і «потрійна» мораль стала звичайним явищем вже в пізніші історичні часи. Антична педагогіка – це, передусім, педагогіка моральності.

Третє перевага античного виховання та освіти полягає у гармонії духу та тіла. (У Стародавньому Китаї існувала аналогічна система, виражена в принципі «сань мей»: сань – внутрішня досконалість, мей – зовнішня досконалість.) У Стародавній Греції найважливішим та обов'язковим засобом виховання була гімнастика – різні вправи, біг, плавання, боротьба тощо. Педагогічна задача формулювалася Платоном так: тіло як має бути навчено, воно має слухатися «благородної душі».

Нові виховні завдання вирішували мандрівні вчителі, які називали себе софістами, тобто мудрецями та вчителями мудрості. Саме їм належить заслуга у розробці чинників ефективності навчального процесу, а також ідея розкріпачення особистості. Так, софіст Протагор (бл. 480-410 рр. до н.е.) вважав, що мірою всіх речей має бути людина, а не якась вища істота; саме розвиток усіх природних задатків забезпечує самовизначення (автономію) особистості. Межі традиційної музичної, літературної та фізичної освіти софісти прагнули розширити, постулювати діалектику, що навчала мистецтву

суперечки, риторику, що давала можливість досягти успіху в красномовстві та переконливості публічних виступів. На тисячоліття вперед софістами було визначено під назвою «семи вільних мистецтв», «семи наук» («енциклопедія» – «ен - циклос – пайдейя») необхідне для громадянина загальноосвітнє коло пізнань. Софісти були не лише носіями та розповсюджувачами нового змісту загальної освіти, а й ініціаторами дослідження педагогічних проблем, які згодом стали предметом теоретичної розробки.

Сила античної освіти – у тому всепроникаючому, могутньому впливі, який вона чинила навіть тоді, коли його носії були в стані переможених. Зникали царства та імперії, а культура залишалася і міцніла. Знаменні слова Ісократ: «Завдяки еллінській культурі ім'я «еллін» означає вже не походження, а духовний склад; еллінами тепер називають уже не людей, пов'язаних кровною спорідненістю, а тих, хто долучився до нашої освіти». (Ісократ (436-338 рр. до н.е.) – афінський оратор, вчитель риторики та публіцист).

У Стародавній Греції хлопчики та дівчатка навчалися окремо: перші – з семи років під опікою батька чи наставника, другі – під керівництвом матері.

Музичні школи з'явилися за часів Арістоксена, Усі програми навчання визнавали однаково цінним розвиток інтелекту та музичної освіти. Вважалося, що кожному треба мати трьох учителів: граматика, кіфариста та педотриба (вчитель гімнастики у школах Стародавніх Афін – палестрах). Педагогі-кіфаристи вчили навичкам гри на лірі, кіфарі, співу соло та в хорі.

2.6. Прото-естрадне вокальне мистецтво Стародавнього Риму

Прото-естрадне вокальне мистецтво Стародавнього Риму.

- 16.** Загальна характеристика музичного мистецтва Стародавнього Риму.
- 17.** Вокальне мистецтво Стародавнього Риму.
- 18.** Масові свята Стародавнього Риму як естрадна форма.
- 7.** Загальна характеристика музичного мистецтва Стародавнього Риму.

Художня, зокрема, музична, культура Стародавнього Риму розвивалася під впливом елліністичної культури (ствердження могутності Риму збіглося з періодом розквіту елліністичної культури), що представляла своєрідний сплав елементів давньогрецьких та східних цивілізацій. Римська держава склалася у VIII-VI ст. до н. е., з кін. III ст. до н. е. – це середземноморська держава, що включала до II ст. н. е. західні та південно-східні частини Європи, Північну Африку, Малу Азію, Сирію, Палестину. Ранньоримська культура мала, вірогідно, більш самостійний, оригінальний характер. Здавна в Стародавньому Римі склалися музично-поетичні жанри, пов'язані з побутом: пісні тріумфальні (переможні), весільні, застільні, поминальні, що часто супроводжуються грою на тибії (латинська назва авлоса). За свідченням істориків, суттєвий пласт давньо-римської музичної культури представляли наспіви саліїв та «арвальських братів» (римські колегії жерців; лат. «Salii» – стрибуни, танцюристи, від «salio» – стрибаю, танцю). На святі саліїв виконувався свого роду військовий танець-гра: 12 членів колегії саліїв, одягнувши легкий панцир і шолом, з мечем і списом у руках, під звуки труб, в такт давньої пісні танцювали так званий tripudium (ймовірно, назва походить від тридольного розміру танцю). За відомостями Квінтіліана, салії не завжди розуміли тексти виконуваних старовинних пісень (звернення до богів Марса, Януса, Юпітера, Юнони, Міневри). Святкування «арвальських братів», що відбувалося на околицях Риму, присвячувалося врожаю (подяка за зібраний урожай і молитви про майбутнє). Збереглися молитви, знаменитий гімн братів.

Музичне життя Стародавнього Риму відрізнялося строкатістю, до столиці імперії стікалися музиканти з Греції, Сирії, Єгипту та інших країн (грец. кіфареди – виконавці на кіфарі, сирійські та вавилонські інструменталісти віртуози, олександрійські співаки, андалуські танцівники). Як і в Стародавній Греції, поезія і музика в Стародавньому Римі були тісно пов'язані. Поетичні твори, зокрема, еклоги Вергілія, поеми Овідія, співалися в супроводі струнних щипкових інструментів (свої оди Гораций називав «словами», які повинні звучати «зі струнами»). У римську драму вводилися так звані кантики (лат.

cantica, від сано – співаю; музичні номери речитативного характеру, що виконувались у супроводі тибії).

Різноманітним був інструментарій, що призначався для виконання класичної (тобто грецької) музики. Наряду з широко поширеною кіфарою і авлосом зустрічалися інструменти типу арфи: псалтеріум, тригонон (трикутна арфа), самбіка; рідше – різновиди щипкової ліри: барбітос, пектис, магадіс. На святах на честь Вакха звучали кімвали та різні ударно-шумові музичні інструменти. При військових легіонах існували величезні духові оркестри, що містили туби (прямі труби), букцини (вигнуті роги), літууси (інструмент з прямим стволом та вигнутим розтрубом) та інші металеві інструменти. Римська аристократія купувала для своїх палаців і вілл водяні органи – гідравлоси. Суттєва роль у розвитку давньо-римської інструментальної музики належала театральному жанру пантоміми – свого роду «пантомімічній сюїті», що виконувалася танцюристом-солістом під спів хору (грецькі тексти) і акомпанемент грандіозного оркестру (ведучий інструмент – авлос; шум; кіфари, ліри).

У Римській імперії особливим успіхом користувалися ефектні, часто грубі, видовища, аж до кривавих ігор гладіаторів (бій гладіаторів відбувався під звуки труб, рогів). У цирках і театрах виступали величезні хорові ансамблі, часто з пишним інструментальним супроводом (Сенека зазначав, що іноді в театрі було більше виконавців, ніж глядачів). Характерне захоплення гучними ансамблями, інструментами. В кін. I ст. н.е. імператор Доміціан заснував капітолійські змагання, в яких поряд з поетами брали участь співаки, музиканти (проводилися змагання у співі, у грі на авлосі, кіфарі; переможців увінчували лавровими вінками). Великий успіх мали громадські концерти віртуозів (переважно іноземних – грецьких, єгипетських). Особливою популярністю користувалися співак Тігеллій (при дворі Августа), актор-співак Апеллес (улюбленець Калігули), кіфареди Менкрат (при Нероні), Месомед Критський (при Адріані; збереглися 3 гімни Месомеда), Терпний і Діодор (Діодор). Деяким музикантам ставилися пам'ятники, наприклад кіфареду

Анаксенору, що служив при дворі Цезаря. Для Римської імперії було характерним загальне захоплення музикою (аж до консулів та імператорів). Імператор Нерон запровадив так зване «грецьке змагання», де виступав як поет, співак та кіфаред. У знатних сім'ях співу та грі на кіфарі навчали дітей. Професія вчителя музики, танцю була особливо почесною та популярною.

З кін. II ст. в Стародавньому Римі поширився християнський спів, який отримав особливо широкий розвиток після так званого Міланського едикту про віротерпимість (313 р.).

8. Вокальне мистецтво Стародавнього Риму.

Як і в Стародавній Греції, у Стародавньому Римі зв'язок поезії та музики був суттєвим: поетичні твори співалися у супроводі кіфари або авлоса (тібії). Однак це вже не було справою самого поета. Пишність та професійний вишкіл тріумфували у виконанні віршів. Еклоги Вергілія та поеми Овідія співалися з танцями в театрі. Змінився і характер музики у драмі. Хор у грецькому розумінні зник із неї. Самі вистави мали не так етично-виховний, як святково-розважальний зміст. Сольний спів у супроводі тібії, пластична пантоміма під інструментальну музику (ансамбль), іноді хорові епізоди – такою була музика в римському театрі. За часів правління Нерона там захоплювалися віртуозністю: співаки (як і танцівники), по суті, витісняли драматичних акторів зі сцени. Перебільшена зарозумілість і капризи співаків-трагедів неодноразово висміювалися в літературі. Організація клаки, високі гонорари виконавцям, нездорове їхнє суперництво – все це було вкрай далеко від суспільного пафосу грецького трагічного театру, від почесного обов'язку в організації хору, від ушанованих перемог Есхіла та Софокла на змаганнях.

Цілком змінюється сама суспільна атмосфера, що оточує мистецтво, зокрема, вокальне, в далеке минуле відходить етос – у розумінні Платона і Арістотеля. Змінюється весь суспільний уклад у Римській імперії – у порівнянні з афінською демократією, а це, відповідно, найбільш безпосереднім чином позначається і на характері великих державних свят у Стародавньому Римі. Широкі циркові змагання, виступи гладіаторів, величезні

концерти розраховані на найсильніший і часто надто зовнішній зоровий чи слуховий ефект. Народ більше не бере участі сам у святах, його лише потішають ними, відволікаючи від обурень і ремствування. Якими б не були грандіозними римські видовища, вони за характером зовсім не були демократичними. Великі та гучні ансамблі, колосальні хори, віртуози співаки, кіфареди, авлети виступають у Римі при Нероні (імператор у 54-68 роки). У виконанні пантомім бере участь інструментальний ансамбль, що поєднує грецьких та східних музикантів. Орган, що цінується за силу звуку, має великий успіх.. Імператор Доміціан засновує так звані капітолійські змагання на Марсовому полі, на які стікаються співаки та інструменталісти з усього світу.

У Стародавньому Римі взагалі згодом стає звичайним співіснування музикантів, які представляють різні художні культури. Поширюючи свою владу все ширше в Європі та за її межами, Рим залучає до художнього життя найрізноманітніші музичні сили, чому вона й набуває вже певної строкатості. З музикантів, зібраних звідусіль, складаються великі гурти – для концертів, свят, бенкетів, пантомім. Кадри фахівців постійно ростуть, поповнюювані полоненими іноземцями. Почесні патриції утримують цілі хори та оркестри у себе в будинках. Вчителям співу встановлюються пам'ятники. Віртуози співаки та кіфареди користуються величезною славою. Кіфаред Анаксенор, співак Тигелій при Цезарі та Августі, кіфаред Менекрат при Нероні, Мезомед при Адріані, кіфареди Терпній і Діодор при Веспасіані здобули і гучну славу, і багатство, і загальне визнання. Захоплення музикою в її гедоністичному розумінні викликає в Стародавньому Римі і розквіт аматорства. Музикою охоче опікуються відомі римлянки. Співу та грі на кіфарі навчають дітей у знатних родинах.

Водночас із II століття н. е., а особливо в III і IV століттях, ніби на противагу панівній художній культурі Стародавнього Риму піднімається зовсім інша ідейна течія, представлена раннім християнством – спочатку як релігією знедолених і пригноблених мас, а потім як державною релігією.

Занепад античної культури в епоху розкладання рабовласницького ладу якраз сприяє успішному розвитку християнського мистецтва, що багато в чому протистойть естетиці та музичній практиці Риму попередніх століть.

У Стародавньому Римі особлива любов була не до музичного мистецтва як такої, а до пишних свят, які супроводжувалися музикою. Імператори не ставилися до музики серйозно, як і все римське суспільство, інтерес до неї був швидше прикладним. Плутарх, відбиваючи погляди сучасного йому римського суспільства, писав, що поклоніння перед високими зразками художньої творчості в маси його співвітчизників не викликало прагнення створити щось подібне, не кажучи вже про бажання зайнятися ремеслом великих майстрів. Юнак, який побачив чудові статуї Зевса в Писі чи Гери в Аргосі, не хотів стати ні Фідієм, ні Поліклетом, а ознайомившись із творами Анакреонта і Архілоха, не спалахував пристрасстю досягти тих самих вершин у поезії. Сенс висновку Плутарха полягав у тому, що якщо твір викликає захоплення, то це ще не означає, що його автор заслуговує наслідування. Дивним було суспільство, де художній подвиг не сприяв зародженню спроби відтворити щось подібне або хоча б наближається до нього. Все це не означало, що мистецтво не знаходило відгуку в серцях та умах людей. Але підхід до мистецтва нерідко був чисто утилітарним. Вважалося гідною справою збудувати храм на честь якогось божества, мати у своєму будинку скульптури, виконані добрими майстрами, слухати відомих поетів та музикантів. Такі дії прикрашали життя.

Професійні музиканти заробляли собі на хліб або у служінні у панів, або через участь у різних музичних змаганнях. Музиканти в залежності від рівня свого професіоналізму могли брати участь у бенкетах і святах, часом навіть грати на похороні.

Як уже зазначалося, професія вчителя музики та танцю була почесна та популярна. У знатних сім'ях співу та гри на кіфарі навчали дітей. Деяким музикантам навіть ставили пам'ятники – наприклад, кіфаред Анаксенору, що служив при дворі Цезаря (102 або 100 до н.е. – 44 до н.е.).

Цікавим є той факт, що у Стародавньому Римі створюються свого роду професійні спілки музикантів під назвою «Товариство артистів Діоніса». Основною їх діяльністю була організація участі членів товариства у різних святах, ведення переговорів про оплату праці, у свою чергу від членів товариства був потрібний професіоналізм. Відомо, що діяльність цих товариств була тривалою. Але, не дивлячись на це, багато музикантів, які не входили до нього, змушені були заробляти себе на життя в заходах набагато прозаїчніших.

Тепер із музикою, музикантами, музичними інструментами часто пов'язуватимуть загальні оргії, пиятики. Будь-який гостинний господар, пригощаючи гостей наїдками та вином, повинен бути насолодити їхній слух музикою. Страбон у своїй «Географії» (XIV. 226), повідомляючи про місто Алабанди, що знаходилося в Карії, розповідає, що його жителі проводять життя в розкоші та пияцтві. Було думка, що кожен музикант-виконавець, перш ніж грати чи співати, мав випити келих вина. Тепер завдання музикантів було спрямоване не на досягнення естетичної насолоди, а на задоволення примх і запитів патрицій, що, безумовно, вплинуло на духовний образ музикантів та музики загалом.

Захоплення музикою у Стародавньому Римі починає обмежуватися переважно її гедоністичним розумінням. Музикою обставлялися пишні видовища та криваві циркові змагання (*circenses*); створювалися величезні оркестри; музичні інструменти – кіфари, авлоси, ударні гігантських розмірів покликані були задовольняти забаганки патриціанської аудиторії. Виникли концертні антрепризи, віртуози наживали величезні статки. Корінні пісенні та інструментальні традиції розчинялися у величезному напливі передньосхідних культур.

Неможливо залишити поза увагою і такий жанр як тріумфальні пісні, що користувався у Стародавньому Римі особливою повагою, такою музикою супроводжувалися переможні ходи, і були грандіозною театралізованою

політичною ходою. Часом така хода тривала кілька днів, все залежало від кількостей завойованих трофеїв.

Весільні процесії супроводжувалися музикою. Наречена виходила з дому, її оточували друзі та родичі співаючі весільні пісні. Молодят вітали з особливими піснями гості свята та родичі на ранок після першої шлюбної ночі.

Без музичного супроводу не залишалася і така важлива частина повсякденного життя – трапеза. Такий жанр називався «сколіон мелос». Учасники застілля співали пісні про стародавні міфи і героїчні діяння, особливо любилося древнім римлянам співати про найпростіші людські істини і слабкості.

Великою популярністю користувалися жартівливі пісні, які висміювали когось, наприклад – імператора Сулу, який одружився в похилому віці з молодою дівчиною. Або навпаки пісні підносили досягнення людей, так особливою популярністю користувалася пісня про командувача римських легіонів Германіка. Створювалися пісні і на політичну тематику – наприклад пісня, присвячена посиленню особистої влади імператора, що виникла за часів Цезаря, будучи своєрідною реакцією на політичний режим.

9. Масові свята Стародавнього Риму як естрадна форма.

Видовищна форма масового свята протягом багатьох століть була тісно пов'язана з тим чи іншим культом: свято організовувалося на честь богів, які були його уявними глядачами й учасниками, оскільки в основі сюжету святкових інсценізацій завжди був міф. Свята Стародавнього Риму позначаються рядом важливих відмінностей, які диференціюють їх від грецьких, постаючи, передусім не специфічним середовищем, створеним для фізичного й духовного вдосконалення громадян, а видовищем, етична основа якого відповідала мілітаристській, загарбницькій політиці Стародавнього Риму. У словнику української мови міститься два означення видовища: 1) Те, що відкрите для споглядання і привертає увагу; 2) вистава (театральна, циркова і т. ін.). Таким чином поняття «видовище» вужче, ніж поняття

«свято»: його характерною особливістю є розподіл учасників на тих, хто створює це видовище, і глядачів видовища. Давньоримські видовища, особливо в період імперії, поступово втрачають той громадянський, культуротворчий зміст, яким позначалися свята в античній Греції, перетворившись, зокрема, на криваву антигуманну забаву (гладіаторські бої). Звертаючись до народу Авреліан, казав: «Звеселяйтесь, займайтесь видовищами. Нехай нас турбують суспільні потреби, а вас – розваги». На відміну від свят у Давній Греції, які виховували громадянина, який бачив найвищу мету у гармонійному розвитку (самоцінність «високого дозвілля» Платона й Арістотеля, котре наближало людину до богів), римське видовище виховувало легіонера-завойовника, метою якого мало стати світове панування. Важливою метою свят у Стародавньому Римі було також уславлення імператорів. Саме з культом імператора були пов'язані численні державні свята, які тривали впродовж декількох днів і супроводжувалися процесіями, театралізованими видовищами і гладіаторськими іграми, особливо пишними й розмаїтими в самому Римі. Наприклад, після перемоги Траяна після Другої дакійської війни, пишні ігри тривали в Римі всю другу половину 107 року й майже весь 108 і 109 роки. У період з 4 червня по 1 листопада 109 року ігри відбувалися, за різними джерелами, 117 чи 123 днів. На цирковій арені боролися тисячі гладіаторів; була влаштована також «навмахія» – морський бій. Державні свята, спрямовані на утвердження культу імператора, відзначалися не лише в Римі, а й у всіх підвладних йому провінційних містах. Так, Пліній Молодший писав, що у провінції Віфінії, котрею він правив при Трояні, державними святами були: 1 січня, день Нового року, коли присягу на вірність імператору складали всі громадяни імперії та армія; 3 січня – день молитов за здоров'я імператора і членів правлячої династії. День народження імператора, річниці його правління тощо також святкувалися. Під час цих свят влаштовували гладіаторські бої, роздавали народові зерно і гроші. Святком був також день заснування Риму. Культ «вічного міста» і його покровительки богині Роми набув особливого великого значення при Адріані.

Давньоримські свята були позначені помпезністю, надмірним зовнішнім блиском. Разом з цим давньоримські масові свята не зводилися лише до офіційних великих видовищ у міських цирках і театрах, що їх організовували імператори та їхні намісники у провінціях, – тріумфів, урочистостей на честь перемог, ювілеїв, апофеозів, санкціонованих державою релігійних свят з помпезними театралізованими ритуалами тощо. Окрім цих офіційних свят проводилися і традиційні народні свята – Сатурналії, Флорарії, Опалії, Ларенталії та ін., що засвідчено, зокрема, у календарях Стародавнього Риму, присвячених практичним потребам сільського господарства. З прозвитком рабовласницького суспільства раби (передусім сільські) були відсторонені від участі в будь-яких культух, окрім культу Ларів. Однак у часи, які потребували максимальної напруги і єдності, римляни могли змінювати своє ставлення до рабів, реформуючи при цьому й певні свята. Так, під час 11 Пунічної війни, коли ситуація вимагала максимальної згуртованості народу, найдужчі й найзвитяжніші з рабів були відпущені на волю і мобілізовані до армії. Відповідно й релігійні церемонії набули більш масового характеру. Зокрема, були влаштовані «дуплікації» – молебні з урочистими масовими ходами й хорами; збиралися пожертви для дарів тим чи іншим богам. У той час були реформовані Сатурналії за зразком грецьких Кроній, «...перетворившись на веселий карнавал, коли раби, на згадку про «Золотий вік» Сатурна, бенкетували разом із громадянами й користувалися дозволеною карнавалом свободою, жителі ж міста вибігали на вулицю із запаленими світильниками, обмінювалися подарунками. Були відновлені й, очевидно, також реформовані забуті ігри на честь Флори – Флорарії, котрі стали веселим святом плебса». Перемоги над варварськими народами у Стародавньому Римі відзначалися тріумфами – урочистими в'їздами переможців у супроводі війська, полонених, здобичі.

Отже, трансформація святковості в епоху античності відбувалася від естетично довершеного свята Стародавньої Греції до офіційного помпезного свята, влаштовуваного владою для народу в Римській імперії. Свято у

Стародавній Греції формувало життєствердне святкове світовідчуття, виховувало духовно й фізично розвинутих громадян, для яких «високе дозвілля» було самоцінне. Свята й видовища Давнього Риму, які утверджували культ міста й культу імператора, виховували римського легіонера, воїна-завойовника. Видовищна форма, яка корелювала в Давній Греції з народним святом, трансформувалася в Давньому Римі за часів імперії в помпезні офіційні форми, сповнені зовнішнього блиску й позбавлені глибокого змісту. Якщо народне свято у Давній Греції стало джерелом драматичного мистецтва, трагедії та комедії, що походять від Діонісій, то в Стародавньому Римі народне свято трансформувалося у видовища тріумфів, кривавих гладіаторських боїв та ін., що зумовлювалось політикою «хліба і видовищ». Давньоримські масові свята не зводилися лише до помпезних видовищ, що їх організовували імператори в Римській імперії та їхні намісники у провінціях, – тріумфів, урочистостей на честь військових перемог, ювілеїв, апофеозів, санкціонованих державою релігійних свят з помпезними театралізованими ритуалами. Окрім цих офіційних свят, у Стародавньому Римі проводилися також традиційні народні свята, зокрема, Сатурналії, звідки бере початок європейський карнавал доби середньовіччя.

2.7. Зародження естрадного вокального мистецтва у Середньовіччі.

Зародження естрадного вокального мистецтва у Середньовіччі.

19. Загальна характеристика музичного мистецтва Середньовіччя.

20. Світське музичне мистецтво Середньовіччя.

21. Скоморошество як естрадна форма у Київській Русі.

10. Загальна характеристика музичного мистецтва Середньовіччя.

Музичне мистецтво епохи Середньовіччя – період розвитку музичної культури, що охоплює період приблизно з V по XIV століття н.е. Музичне мистецтво Середньовіччя розвивалося понад 1000 років. Це напружений і суперечливий етап еволюції музичного мислення – від одноголосся до найскладнішої поліфонії. В епоху Середньовіччя вдосконалилися багато

європейських музичних інструментів, сформувалися жанри як церковної, так і світської музики, склалися відомі музичні школи Європи: нідерландська, французька, німецька, італійська, іспанська. При цьому світська музика засуджувалась релігією, вважалася «диявольською маною».

Джерелом духовної музики Середньовіччя було монастирське середовище. Пісні співалися в співацьких школах на слух і поширювалися в церковному середовищі. У зв'язку з появою великого різноманіття наспівів католицька церква вирішила канонізувати і регламентувати піснеспіви, що відображають єдність християнської доктрини. Таким чином, з'явився хорал, який став уособленням церковної музичної традиції. На його основі склалися інші жанри, створені спеціально для певних свят, богослужінь.

Незважаючи на абсолютну нерівність сил (у сенсі підтримки з боку держави, матеріальних умов тощо), народна музика інтенсивно розвивалася і навіть частково проникала до церкви у вигляді різних вставок у канонізований григоріанський спів. Серед них, наприклад, тропи та секвенції, створювані обдарованими музикантами.

Тропи – це текстові та музичні доповнення, що вставляють у середину хоралу. Різновидом тропи є секвенція. Середньовічні секвенції – це підтекстування складних вокалізів. Однією з причин, що викликали їх виникнення, були значні труднощі запам'ятовування довгих мелодій, що співають на одній голосній літері. Згодом секвенції почали ґрунтуватися на мелодіях народного складу.

Серед авторів перших секвенцій називають ченця Ноткера на прізвище Заїка з монастиря Санкт-Галлен (у Швейцарії поблизу Боденського озера). Ноткер (840–912) був композитором, поетом, теоретиком музики, істориком, богословом. Він викладав у монастирській школі і, незважаючи на заїкуватість, користувався славою прекрасного вчителя. Для своїх секвенцій Ноткер частково використав відомі мелодії, частково написав їх сам.

Постановою Тридентського собору (1545-63) майже всі секвенції було вигнано з церковної служби, крім чотирьох. Серед них найбільшої

популярності набула секвенція «Dies» irae («День гніву»), яка розповідає про судний день. Пізніше в католицький церковний побут була допущена і п'ята секвенція, «Stabat Mater» («Стояла скорботна мати»).

Дух мирського мистецтва у церковний побут привносили і гімни – духовні піснеспіви, близькі народним пісням на віршований текст.

Найбільшим досягненням музичної культури Середньовіччя стало народження професійної європейської поліфонії. Її початок належить до IX ст., коли унісонне виконання григоріанського хоралу стало інколи замінюватися двоголосним. Найбільш раннім видом двоголосся був паралельний органум, в якому григоріанський спів дублювався в октаву, кварту або квінту. Потім з'явився і непаралельний органум із непрямым (коли рухався лише один голос) та протилежним рухом. Поступово голос, який супроводжував григоріанський хорал, ставав дедалі самостійнішим. Подібний стиль двоголосся отримав назву дискантового (у перекладі – «спів нарізно»).

Вперше такі органуми почав створювати Леонін, перший відомий композитор-поліфоніст (XII ст.). Він служив регентом у знаменитому соборі Паризької Богоматері, де склалася велика поліфонічна школа.

Творчість Леоніна була пов'язана з «ars antiqua» (що означає «старовинне мистецтво»). Таку назву дали культовій поліфонії XII–XIII століть музиканти раннього Відродження, що протиставляли їй «ars nova» («новому мистецтву»).

На початку XIII ст. традиції Леоніна продовжив Перотін, на прізвисько Великий. Він складав вже не двоголосні, а 3-х і 4-голосні органуми. Верхні голоси Перотіна іноді утворюють контрастне двоголосся, часом він майстерно застосовує імітацію.

За часів Перотіна сформувався і новий тип поліфонії – кондукт, основою якого був уже не григоріанський хорал, а популярна побутова мелодія або мелодія, що вільно складалася. Ще сміливішою поліфонічною формою став мотет – поєднання мелодій з різним ритмом і різними текстами, нерідко навіть різними мовами. Мотет був першим музичним жанром, однаково поширеним й у церкві, й у придворному побуті.

Розвиток багатоголосся, відхід від одночасного виголошення кожного складу тексту в усіх голосах (у мотетах) обумовили необхідність вдосконалення нотації, точного позначення тривалостей. З'являється мензуральна нотація (від лат. *mensura* – міра; буквально – розмірена нотація), яка дала можливість фіксувати і висоту, і відносну тривалість звуків.

Паралельно з розвитком поліфонії відбувався процес становлення меси – багатоголосного циклічного твору на текст головного богослужіння католицької церкви. Ритуал меси складався багато століть. Остаточний свій вигляд він набув лише у XI ст.. Як цілісна музична композиція меса оформилася ще пізніше, у XIV ст. ставши провідним музичним жанром епохи Відродження. Вона увійшла до канонізованого тексту заупокійної меси – реквієму.

Суттєві зміни у розвитку мистецтва середньовіччя припадають на XI–XII ст. і обумовлені новими соціально-історичними процесами – зростанням міст, хрестовими походами, висуванням нових суспільних верств, першими осередками світської культури. У XII–XIII ст. зародились нові форми світської музично-поетичної творчості, а також великою мірою змінилась і церковна музика. Але ці нові процеси проходили вже в умовах розвинутого феодалізму.

З кінця XI, в XII і особливо – в XIII ст. в музичному житті та в музичній творчості низки західноєвропейських країн починають прослідковуватися ознаки руху від первісних середньовічних форм музичної культури до більш прогресивних видів музикування, до нових принципів музичної творчості.

Перші осередки нової музичної думки були локальні, мали обмежену дію, оскільки занадто багато відмінностей було в культурному розвитку окремих регіонів Західної Європи. У XII–XIII ст. поступово виникали передумови і для їх поширення по всій Європі.

Середньовічний період значною мірою заклав підвалини розвитку музичної культури як духовної, так і світської. Протягом кількох століть музика активно розвивалася.

Музична культура Середньовіччя, попри відносну обмеженість засобів, представляла вищий щабель у порівнянні з музикою Стародавнього світу і містила передумови для пишного розквіту музичного мистецтва епохи Відродження.

11. Світське музичне мистецтво Середньовіччя.

Світська музика Середньовіччя була переважно музикою мандрівних музикантів і відрізнялася свободою, індивідуалізованістю та емоційністю. Також світська музика була частиною лицарської культури феодалів. З кінця XI століття музичне життя Західної Європи інтегруються нові види творчості та музикування, пов'язані з лицарською культурою. Співаки-лицарі фактично започаткували світську музику як таку. Їхнє мистецтво стикалося з народно-побутовою музичною традицією (використання народно-пісенних інтонацій, практика співпраці з народними музикантами). У ряді випадків виконавці, ймовірно, підбирали до своїх літературних текстів народні мелодії.

Виконували світську музику міми, жонглери, трубадури чи трувери, менестрелі (у Франції), мінезінгери, шпільмани (у німецьких країнах), хоглари (в Іспанії), скоморохи (у Київській Русі). Ці артисти мали не лише вміти співати, грати та танцювати, а й показувати циркові вистави, фокуси, театральні сцени та мали іншими способами всіляко розважати публіку.

З кінця XI століття, у XII, а особливо у XIII століттях у музичному житті та в музичній творчості західноєвропейських країн з'являється новий напрямок: світська музично-поетична лірика чи придворна музика.

Перший розквіт музично-поетичної лірики припав на XII ст. у Провансі. Пізніше новий музичний напрямок почав проникати до інших західних країн.

Трувери, трубадури та мінезінгери, що грають куртуазну лицарську музику, створили свої оригінальні жанри:

- 1) «ткацькі» та «травневі» пісні;
- 2) рондо – форма на основі повторюваного рефрену;
- 3) балада – текстомузична пісенна форма;

- 4) віреле – старофранцузька віршована форма з трирядковою строфою (третій рядок укорочений), однаковим римуванням та з приспівом;
- 5) героїчний епос («Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів»);
- 6) пісні хрестоносців (пісні Палестини);
- 7) канцона (у мінезінгерів називалися – альба) – любовна, лірична пісня

Мистецтво трубадурів пов'язане, переважно, з любовною лірикою. Найбільш популярним жанром любовної лірики була канцона – ліричний любовний вірш, найпоширеніший універсальний жанр у поезії трубадурів, перейнятий пізніше галісійсько-португальськими та італійськими поетами і досяг найвищого розквіту у творчості Петрарки. Канцона – пісня для сольного (спочатку) або ансамблевого виконання (з акомпанементом або без).

Трувери, широко використовуючи досвід трубадурів, створили свої оригінальні жанри: «ткацькі» пісні, «травневі» пісні. Важливу частину музичних жанрів трубадурів, труверів та мінезінгерів складали пісенно-танцювальні жанри: рондо, балада, віреле (рефренні форми), а також героїчний епос (французький епос «Пісня про Роланда», німецький – «Пісня про Нібелунгів»). У мінезінгерів були поширені пісні хрестоносців.

Завдяки тому, що музика була однією з наук і викладалася в університетах, феодали та знатні люди, які здобули освіту, могли застосовувати свої знання і в мистецтві. Таким чином, музика розвивалася і у придворному середовищі. На противагу християнському аскетизму, лицарська музика оспівувала чуттєву любов та ідеал Прекрасної Дами. Серед знаті як музиканти були відомі Гійом VII (граф Пуатьє), Гійом IX (герцог Аквітанії), Жан Брієнський (король Єрусалима), П'єр Моклер (герцог Бретані), Тібо IV Шампанський (король Наварри).

Світське музичне мистецтво епохи Середньовіччя здійснило великий внесок в історію розвитку західноєвропейської музики: з'явилося народне мистецтво акторів-співаків (трубадурів, труверів, менестрелів, скоморохів тощо), лицарська лірика, культ поклоніння Прекрасній Дамі, завдяки якому

світська музика набула особливого характеру. З'явилися нові музичні інструменти.

12. Скоморошество як естрадна форма у Київській Русі.

Яскравим зразком народної музичної культури є скоморошество, яке було найпоширенішим видом народного мистецтва. Період історії Східної Європи з XI по XVII століття можна впевнено назвати епохою скоморохів. Скоморошество як феномен традиційної культури існувало у всіх слов'янських народів у середні віки. Окремі дослідники висловлювали міркування про те, що скоморохи були наступниками греко-римських мімів-скініків та гістріонів, які виступали на сценах театрів, вулицях, площах та у розважальних закладах. В античній літературі «скоморохи» згадуються вже у V ст. до н.е. У матеріалах наголошується, що заможні громадяни Риму нерідко набували рабів, здатних розважати їх своїм мистецтвом. Міми та гістріони поступово проникли в Західну Європу, де отримали назву шпільманів (територія сучасної Німеччини), жонглерів та буффонів (територія сучасної Франції). На територію сучасної України, за історичними джерелами, вони прийшли із Заходу, Візантії та півдня. Термін «шпільман» неодноразово зустрічається в текстах давньоруської літератури.

У східнослов'янських етносів скоморошество генетично пов'язане з язичництвом. Так, візантійський історик VII ст. Феофілакт писав про любов північних слов'ян до музики, згадуючи винайдені ними кіфари, тобто, гуслі. Про гуслі як неодмінний атрибут скоморохів згадується у старовинних піснях і билинах. Зображення скоморохів містяться в археологічних артефактах, а також на небагатьох фресках давньоруських соборів XI століття, що збереглися



Рис. 2.7.1. Зображення скоморохів на фресках собору Софії Київської у Києві (1037 р.).

Термін «скоморох» (від арабського *mascara*, *scamara* – блазень, або від грецького простонародного *skommarchos* – майстер сміховинства) в ранніх літературних пам'ятках відомий з часів Середньовіччя. Вже у XII ст. скоморохи згадуються в Радзівілівському літописі (XV ст.) та творах пізніших авторів.



Рис. 2.7.2. Ілюстрація скоморохів в Радзівілівському літописі.

Відомості про скоморохів містяться також у ряді таких документів, як інвентарні та писцеві книги, статистичні матеріали, міські магістратні судові записи та ін. Так, у нормативно-правовому документі «Литовська метрика» (XVI ст.) зазначаються професії скоморохів, а також визначається розмір податку за їхню творчість.



Рис. 2.7.3. Ілюстрація скоморохів з Київського псалтиря 1397 р.

У стародавніх рукописах також збереглося безліч свідчень про скоморохів, обдарованих казкарів та акторів. У билинах вони постають як народні музики. Отже, можна стверджувати, що скоморохи являли собою мандрівних акторів, співаків, виконавців сценок, акробатів, гострословів. Деякі сучасні дослідники характеризують їх як суб'єктів, що промишляють танцями з піснями, жартами та фокусами. Дослідники вважають, що мистецтво скоморохів сформувалося в народній культурі Київської Русі вже в XI ст. З цього часу воно набуло самостійного розвитку, враховуючи місцеві умови та характер народного етносу. Скоморохи відомі також як персонажі фольклору, герої народних приказок. Деякі театрознавці вважають скоморохів представниками народного епосу, народного вуличного театру. До появи скоморохів у Київській Русі ніяке елементарне театральне мистецтво не було відоме.

Скоморошество з давніх-давен існувала і на українських землях. Про це свідчать фрески Софійського собору у Києві (1037 р.). На одній з них зображено трьох скоморохів, які танцюють, один соло, двоє інших у парі, причому один з них або пародує жіночий танець, або виконує щось подібне до

танцю «кінто» з хусткою в руці. На іншій трое музикантів – двоє грають на ріжках, а один – на гусях. Тут же два акробати-еквілібристи: дорослий стоячи підтримує жердину, якою піднімається хлопчик. Поруч музикант із струнним інструментом. На фресці представлені цькування ведмедя та полювання на білку, бій людини з ряженим звіром, кінні змагання. З зображення видно, що вистави скоморохів поєднували різні види мистецтв – і драматичні, і циркові.

Таким чином, вивчення різних джерел, що належать до Середньовіччя, дозволяє вважати, що східнослов'янські народні актори виступали як музиканти, співаки, виконавці невеликих сценок, ілюзійністи, дресирувальники звірів, акробати, лялькарі тощо. Вони були вихідцями з народних низів, творчо переосмислювали багатство народної театральної ігрової культури та підняли її до високого рівня. Такий характер їх діяльності тісно корелює зі змістом естрадного мистецтва та естрадними формами.

Вистави скоморохів переважно проходили на міських площах, нерідко просто на вулицях, ринках, одним словом, у людському оточенні. Їх репертуар був найрізноманітнішим. Відповідно до поглядів сучасних театрознавців особливістю їх творчості було те, що скоморохи все ж таки перевагу віддавали творам сатиричним і пародійним, в ігровій інтерпретації яких вдало використовувалися засоби гротеску та буффонади. Поряд із фольклорними творами, народні актори створювали й власні. Подібно до Бояна вони славили і величали героїв часів минулих, так само і сучасних їм князів, за прикладом Бояна «звиваючи давню славу з новою».

Пісні та танці скоморохів східнослов'янських народів рідняться та зв'язуються також із звичаєм ряження, народного маскараду. Обрядове перевдягання чоловіків у жінок і навпаки відомо з давніх-давен. Народ не відмовлявся від своїх звичок, від улюблених святкових розваг, організаторами яких ставали скоморохи. Народні вуличні вистави та гуляння не обмежувалися зимовим сезоном, але мали місце і навесні, приблизно під час Троїцьких свят. У ці дні народний натовп активно залучався до маскарадних дійств, що давалися скоморохами, які складалося в основному з маскарадної та

костюмованої імпровізації, що переплітається піснями, танцями, кривляннями, жартами.

Дослідження скоморошества показує, що на території Східної Європи існували два його різновиди. У містах і містечках були осілі скоморохи, які постійно мешкали там, нерідко займалися ремеслом, землеробством і тісно пов'язані з місцевою театральнo-ігровою традицією. У вільний час вони брали активну участь у календарних та сімейно-обрядових святах і таким чином сприяли розвитку театральнo-ігрового жанру. Серед осілих було чимало тих, що мешкали при садибах бояр, князів. Вони були свого роду домашніми потішниками. Літописи та художня література зберегли свідцтво про скоморохів-гусельників, які не захотіли з гордості співати величну пісню князю.

Популярним у східнослов'янських народів було кочове або мандрівне скоморошество. Для свого промислу скоморохи збиралися в так звані дружини і мандрували світом організованими групами, які нерідко налічували від 60 до 100 осіб. Бахарі (оповідачі байок), гімнасти, лялькарі, ведмежатники (дресирувальники ведмедів) тощо подорожували від села до села, від містечка до містечка та влаштовували театральнo-жартівливі вистави. Приблизно в середині XVII століття мандрівні скоморохи на території сучасної України поступово припинили свою діяльність, а осілі перетворилися на музикантів західноєвропейського типу. З цього часу творча діяльність скоморохів закінчується, хоча окремі її види продовжували жити в народі аж до XX ст.

Серед скоморохів українського етносу було багато народних потішників. Займалися вони так званим «бісовим» промислом. Носили короткий одяг та маски в той час, коли у слов'ян це вважалося гріхом. Своєю поведінкою скоморохи протистояли загальноприйнятому способу життя. Вони були пов'язані з певної театральнo-ігрової народної традицією. Без їхньої участі практично не обходилася жодна забава чи весілля. Їхні вистави були синтетичними і складалися з ігрових елементів, танцю, пантоміми з дотепними діалогами, піснями-монологами та ін. Дослідники скоморошества

вказують, що хоч би яким було грубим і елементарним їх мистецтво, але не можна забувати, що воно представляло єдину відповідну смакам народу протягом багатьох століть форму розваг, що заміняла йому цілком новітню літературу, новітні сценічні видовища. Скоморохи були найдавнішими представниками слов'янського народного епосу, народної сцени; вони ж водночас були єдиними представниками світської музики, фактичними прообразами естрадних виконавців. Гра на музичних інструментах, пісні та танці ув'язувалися зі звичаями народного маскараду.

У репертуарі скоморохів східнослов'янських народів поряд із побутовими сценками були присутні й такі, що висміювали представників державної влади та церкви, знахарів-шарлатанів, а також негативні риси характеру людей. Все дійство супроводжувалося музикою. Найбільш поширеними музичними інструментами скоморохів були бубон, гуслі, дуда, жалійка, скрипка, цимбали. Нерідко використовувалися маски тварин та птахів. Народні артисти виступали під маскою кози, журавля, чорта тощо. Супутником окремих скоморохів був ведмідь, який розігрував комічні сценки, виконував різні трюки та кланявся публіці. Перед глядачами розігрувалися такі побутові та сатиричні сценки скоморохів, як «Кобилка», «Коза», «Уляна», сцени з ведмедем тощо. У них висміювалися представники влади, церкви, корчмарі. За це скоморохів переслідували церква та світська влада. Народні артисти змушені були сплачувати найвищий податок, а церква переслідувала їх як язичників.

Незважаючи на гоніння вуличного скоморошества з боку світської влади та церковників за гостру мову своїх приспівок, жартів, примовок, скоморохів скрізь полюбляли прості народні маси. Їм давали і прихисток, і їжу, і одяг за те, що в їхніх грубих і невигадалих виставах міська та сільська біднота чула свої думки, біди та страждання, невигадиво розширювала свій світогляд і просто забувала про свою вікову пригніченість, залежність та втому. Злившись із язичницькими представниками слов'янського фольклору,

скоморохи націоналізувалися і протягом багатьох століть стали віддушиною для слов'янських етносів та зберігачами їхньої усної народної творчості.

Вивчення скоморошества на території сучасної України свідчить, що в порівнянні з іншими східнослов'янськими народами, де нерідко вистави скоморохів категорично заборонялися, умови для народних артистів були більш сприятливими.

Таким чином, дійства скоморохів, за всієї своєї простоти та наївності втілення, збуджували живий інтерес не лише простих мешканців міст та сіл, а й представників вищих соціальних верств. Естрадне мистецтво східнослов'янських етносів було багатожанровим, досягло певного рівня професіоналізму, розвивалося та виявляло себе у руслі слов'янського культурного процесу. Свою простоту в Східній Європі вистави зберегли аж до другої половини XVII століття, коли ці дійства поступово оновлювалися та збагачувалися впливом мистецтва західноєвропейських країн.

2.8. Мьюзік-холи як організаційна форма естрадного мистецтва.

Мьюзік-холи як організаційна форма естрадного мистецтва.

22. Передумови появи та перші мьюзік-холи.
23. Розвиток мьюзік-холів у останній чверті XIX – на початку XX століття.
24. Жанрове різноманіття у програмах мьюзік-холів.
13. **Передумови появи та перші мьюзік-холи.**

Мьюзік-хол – це різновид естрадного дійства, у програмі якого чергуються естрадні, циркові, танцювальні, музичні номери легкого жанру, що супроводжується вживанням глядачами їжі та напоїв. Сама собою тенденція поєднання видовищно-розважального початку з трапезою історично виправдана. Поєднання це утворює таку форму соціально-культурної діяльності, як свято. З нагоди перемоги, завершення трудового процесу, зміни пори року, одруження, народження дитини тощо здавна влаштовувалися свята, що поєднують у собі розваги, і дружнє спілкування, і застілля.

Мьюзік-хол посідає у системі жанрів окреме важливе місце. Унікальність цього жанру полягає в тому, що від початку він був орієнтований на представників робітничого класу. Але згодом його популярність настільки зросла, що так звана «цільова аудиторія» мьюзік-холу у Великобританії складалася уже з усіх представників вікторіанського суспільства, зокрема, і нащадків королівської крові. Як зазначають дослідники вперше отримавши право на висловлювання, представники «низів» створили мистецтво, близьке та зрозуміле різним суспільним верствам.

Мьюзік-хол являє собою величезний пласт культури Великої Британії XIX-XX століть і містить різноманітні жанрові особливості, особливі умови життя і служіння естрадному мистецтву виконавців музичних дійств, а також особливості будівель для цих заходів (екстер'єру та інтер'єру) та психології сприйняття публіки.

Багато хто помилково вважає мьюзік-хол суто американським явищем, що розпочалося з блискучих з бродвейських афіш у Нью-Йорку початку минулого століття. Однак це далеко не так. Мьюзік-хол це споконвічно англійське і навіть більше – споконвічно лондонське явище. Коріння цього явища сягає лондонських пабів, таверн і кав'ярень XVIII століття, які найчастіше відвідувалися молодими чоловіками для однієї мети – відпочити від суєти та обговорити поточний стан справ. Таким чином, мьюзік-хол розвивався із суто чоловічих розваг. Всю цю публіку розважали мандрівні співаки та музиканти, і нерідко ця публіка підспівувала виконавцям, розгорталися загальні веселощі, що тривали з пізнього вечора до раннього ранку.

До 1830-х років кав'ярні та таверни поступово трансформуються у музичні клуби. Спочатку вечори в них проводили по суботах, але незабаром через популярність вистави почали проводитися по два, а то й по три рази на тиждень.

Найпопулярнішим тоді закладом для музичних вечорів була таверна «Грін Гейт» («Green Gate», дослівно – «Зелена Брама»), що відкрилася в Лондоні в 1854 році. У ній знаходилися так звані «song and supper rooms» –

спеціалізовані зали, обладнані для того, щоб клієнт зміг «убити одразу двох зайців» – вдосталь повечеряти і насолодитися музичними виставами. Такі зали працювали також з вечора до раннього ранку. Особливою популярністю наприкінці 1840-х років користувався заклад «The Cole Hole» (дослівно – «Вугільна Діра, яма», спочатку так називався люк у вугільному підвалі житлового будинку). Цей заклад існує і дотепер – паб пропонує страви англійської кухні, ель, а також музичні вистави вечорами четверга та суботи. Відома історія музичного клубу Еванса («Evan's Song and Supper Rooms») в Ковент-Гардені. Співаки отримували тут досить пристойну на ті часи платню – один фунт на тиждень разом з безкоштовною випивкою. Головною зіркою цього закладу став Сем Коуелл (Sam Cowell), який прославився піснею свого авторства «Дочка шуролова».

Всі ці заклади користувалися поганою славою у верхніх прошарків суспільства, та й самим акторам довелося нелегко. Виступати в галасливих тавернах, салунах та клубах було справою непростою. Відвідувачі постійно балакали, а дехто міг і шпурнути щось у артиста – пляшку, черевик. Справа доходила навіть до того, що сцену стали навмисно відокремлювати від зали для глядачів – таким чином акторів і музикантів захищали від особливо небезпечних і важких «метальних снарядів».

Цікавий і той факт, що жінкам середнього класу суворо заборонялося відвідувати такі заходи, тоді як жінки нижчих верств могли вільно приходити на музичні вечори і проводити там вільний час. Нерідко там можна було зустріти молоду дівчину з новонародженим немовлям на руках.

Саме ця різноманітність публіки і була наслідком популярності мюзік-холів. Однак, перші мюзік-холи не були такими в класичному розумінні – спочатку вони були пабами, тавернами, в яких проводилися певні перетворення для зручнішої організації музичних вечорів. До того ж у ті часи виступи артистів та музикантів були лише вдалим доповненням до випивки, таким собі маркетинговим ходом того часу, щоб глядач довше залишався у закладі і, отже, приносив йому більший дохід.

Першим мюзік-холлом, побудованим спеціально для вистав, став зал «Кентерберрі» (The Canterbury Hall), що відкритий у 1852 році Чарльзом Муртоном. Місткість, небувала на ті часи, у сімсот осіб дозволяла розмістити там набагато більше столиків, ніж у звичайних пабах чи тавернах. Їжа та напої у цьому закладі продавалися протягом усієї вистави. При будівництві цієї будівлі була створена «ковзна» конструкція покрівлі, що дозволяла в ясні дні розкривати куполоподібний дах і залишати своєрідне «вікно» над залом. Але незважаючи на таку виграшну відмінність «Кентерберрі» від інших мюзік-холлів того часу, така важлива деталь, як вентиляція, все ще залишалася великою проблемою. Спочатку вона була відсутня зовсім, що робило перебування у залі величезним випробуванням як глядачів, так акторів. Сцена «Кентерберрі» розташовувалась наприкінці зали, а ходом вистави керував Джон Колфілд (John Caulfield). Головною зіркою цих музичних вечорів став уже знайомий нам Сем Коуелл, якого Ч. Муртон вдало переманив із Клубу Еванса. Популярність С. Коуелла була настільки висока, що Ч. Муртон навіть спробував перебудувати будинок, щоб збільшити кількість посадкових місць. Ця спроба увінчалася успіхом, і незабаром місткість «Кентерберрі» збільшилася вдвічі, тепер вміщуючи понад півтори тисячі відвідувачів. Вартість квитка становила від шести до дев'яти пенсів (звісно, залежно від місця в залі). Але у вартість квитка не входили їжа та напої, їх відвідувачеві доводилося оплачувати окремо. Також Ч. Муртон зробив спробу зламати гендерні стереотипи та залучити до цільової аудиторії мюзік-холу молодих жінок із «пристойних» станів. Він заснував так звані «Дамські четверги» (Ladies' Thursdays), в рамках яких джентльмени могли відвідувати заходи у супроводі жінок. Таким чином, Ч. Муртон хотів «ушляхетнити» переважну чоловічу частину глядачів. Проте, не всі чоловіки відвідували «Кентерберрі» у компанії наречених чи законних.

Як вже зазначалося, те, що за межами театру зазнавало нападок, на сцені викликало шквал позитивних емоцій. У 1894 році відома суффражистка Лаура Ормістон Чант (Laura Ormiston Chant) звернулася до Лондонської міської ради

з вимогою закрити променад біля зали «Імперія» біля Лестер-сквер, який, за її словами, поширював весь бруд і порочність у вигляді проституції. Але це звернення зустріли величезним протестом з боку чоловічої аудиторії «Імперії».

До 1875 року кількість залів у Лондоні перевищила три сотні. Очевидно, що на той момент був гострий брак виконавців, і господарі мюзік-холів пішли на безпрецедентний крок – випустили на сцену жінок, що стало справжнім проривом на тлі гендерних стереотипів. Мюзік-хол дозволив багатьом жінкам якщо не здобути славу, то, як мінімум, отримати засоби для гідного існування.

14. Розвиток мюзік-холів у останній чверті XIX – на початку XX століття.

До 60-х - 70-х років XIX століття склалася особлива ієрархія музичних дійств. Лондонські мюзік-холи можна розділити на чотири великі різновиди: перший – аристократичні театри вар'єте, розташовані у Вест-енді, переважно у безпосередньому сусідстві з Лестер-сквер; другий – менші за розміром та менш респектабельні зали Вест-енду; третій – досить великі за розміром зали, розраховані на публіку «середнього» класу; і, нарешті, четвертий тип – найдешевші мюзік-холи, розташовані, як правило, в нетрях. Цільова аудиторія всіх цих чотирьох типів, цілком очевидно, як у культурному, і в інтелектуальному плані, суттєво різнилася.

До кінця XIX ст. мюзік-холл стає дедалі більше затребуваним серед представників високих станів. З'являються респектабельні та фешенебельні зали Імперія («The Empire»), Альгамбра («Alhambra») на Лестер-сквер. Відбулася швидка комерціалізація мюзік-холу. Вочевидь, це позначилося і характері заходів. Суттєвими відмінностями позначаються мюзік-холи кінця XIX століття у порівнянні з мюзік-холами 1850-х. На заході вікторіанської епохи менеджери залів прагнули підняти свої заклади до стандартів, властивих мюзік-холам Вест-енду. Це призводило до того, що з пісень та жартів вилучалося все, що могло здатися грубим і непристойним.

Разом із змінами у структурі жанру та цільової аудиторії змінюється і ставлення до мюзік-холу як до культурного явища. Дедалі більше письменників, критиків та художників починають висловлювати свою позицію щодо цього, називаючи мюзік-хол справжнім національним надбанням. Але при цьому представники вікторіанської культурної еліти нарікають на те, що з приходом комерціалізації музичні дійства поступово втрачають ту безпосередність і щирий «народний» початок, який був притаманний їм на зорі їхнього розвитку. Серед затятих захисників «старого» мюзік-холу були Редьярд Кіплінг, Уолтер Сіккерт, Артур Саймонс, Макс Бірбом та багато інших.

Разом з тим попри означені недоліки комерціалізація мюзік-холу дала свої позитивні результати: якщо раніше музичні вистави на сцені були просто «додатком» до вечері та способом «видобути» з клієнта якнайбільше грошей за їжу та випивку, то до кінця XIX століття вони стали саме естрадно-театральними, видовищними підприємствами, які збирають у своїх залах культурну, інтелігентну публіку, яка думає.

Зірки мюзік-холу сприймалися тепер не як вихідці з міських нетрів, які догоджають швидкоплинним смакам натовпу, а як творчі особи, які користуються пошаною у всіх верств суспільства. Актори та актриси працювали в буквальному розумінні на знос: в один день вони могли дати відразу кілька дійств, пересуваючись містом у спеціальному екіпажі. За таку працьовитість та щире служіння мюзік-холи вони отримували великі гонорари та прихильність з боку вищих станів. Але, на жаль, за цей матеріальний добробут вони розплачувалися власним здоров'ям і дуже швидко «згоряли» – показовий випадок уславленого коміка Дена Ліно (Dan Leno).

Чим популярнішими ставали мюзік-холи, тим більше вони привертали до себе увагу з боку «ділків» від мистецтва – організаторів вистав і театральних менеджерів, які, як правило, нічого не тямлять у виконавській майстерності. Вони дедалі частіше почали укладати договори на кабальних умовах. У 1906 році було засновано Федерацію Артистів Вар'єте (Variety

Artists' Federation) – профспілку, покликану захищати права артистів. Саме ця організація ініціювала страйк артистів театру «Імперія», який увійшов до історії під назвою «війни за мюзік-хол» («Music Hall War»). Страйкуючі відмовлялися виходити на сцену і вимагали укладання справедливих контрактів, зокрема оплати додаткових, «надурочних» виступів. Багато зірок мюзік-холу підтримали своїх менш щасливих колег. Так, Мері Ллойд послала до театру «Триволі» телеграму, в якій повідомляла, що не зможе вийти на сцену, пославшись на перевтому.

В результаті страйку в 1907 році акторам вдалося досягти свого – менеджери пішли на поступки, оскільки розуміли, що навіть кілька днів простою не принесуть закладам нічого, крім збитків.

XX століття в історії мюзік-холу ознаменувалося сплеском будівництва нових закладів. Найбільшими і масштабними будівлями, зведеними в 1900-х роках стали Лондонський павільйон («London Pavilion»), Іподром («Hippodrome»), Колізей («The Coliseum Theatre») і багато інших.

Також XX століття стало знаковим для мюзік-холів у зв'язку з тісним спілкуванням із королівською сім'єю. Показовим був такий випадок. У 1912 році в лондонському Вест-Енді в театрі «Palace Theatre» відбулася перша вистава Королівського вар'єте («Royal Variety Performance») (до речі, цей масштабний захід проводиться дотепер, але при цьому зазнавши значних змін у форматі – тепер він являє собою велику концертну програму за участю видатних британських, а іноді й американських виконавців). На виставі був присутній король Георг V і королева Марія. Монарше подружжя було дуже важеним дійством, але королева, як зазначалося згодом, прикрила обличчя програмкою, нездатна бачити жінку, тобто одну з актрис, у штанах (брючні костюми увійшли в жіночий гардероб лише після Першої світової війни).

Безперечно, мюзік-хол почакту XX ст. суттєво відрізняється від свого «вікторіанського» попередника, але дух того часу не зник безповоротно. Він увійшов у сучасне життя англійців, але не всі знають про це. Так, наприклад, фрагменти пісень, написаних на рубежі XIX-XX століть згодом щільно

увійшли до розмовної мови та поезії середини XX століття (поема «Безплідна земля» Т.С. Еліота, зятого шанувальника творчості актриси Мері Ллойд). А деякі графічні позначення, що використовувалися в дійствах, зараз особливо поширені при написанні особистих листів, вітальних листівок та спілкуванні в соціальних мережах.

Мюзік-хол як британське явище вплинув на розвиток драматичного театру та драматургії у Великій Британії. Мюзік-хол отримав нове народження на сцені драматичного театру завдяки зусиллям Д. Осборна, Т. Стоппарда, Т. Гріффітса, Д. Ардена, Г. Пінтера, та інших. Вплив цей стосується переважно тематики самих творів. Американський літературознавець Скотт Бенвілл вважає, що життя представників нижчого класу вперше знайшло послідовне відображення у вікторіанській літературі та періодиці другої половини XIX століття, потім стало невід'ємною частиною мюзік-холових пісень і скетчів, а через них утвердилася і в ситкомі. Комічні персонажі «характерних пісень» мюзік-холу легко впізнаються в сьогоднішніх героях ситкомів – соціальна незграбність, прагнення персонажа видати себе за іншого, підміну тощо. Також традиційними є деякі технічні прийоми – звернення актора до глядача, відволікання від дії, що у кадрі. Таким чином, вплив мюзік-холу очевидний і в естетиці кіно-, телевізійної комедії, оскільки багато акторів і режисери раннього німого кіно були артистами мюзік-холу (найяскравішим з них, безсумнівно, є Чарлі Чаплін).

За лічені роки мюзік-хол із нижчого і нічим не примітного естрадного видовищного підприємства еволюціонував у національне надбання, яке є не тільки попередником сучасного теле- та кіномистецтва, але й найважливішим інструментом для вивчення та дослідження вікторіанської доби та її вдач.

Серед відомих виконавців мюзік-холу – Ж. Грей, Г. Кліфтон, Л. Коллінз, К. Ланнер, М. Ллойд, Дж. Робі, сестри Лімер, Г. Тент, Літл Тіч. Розвиток мюзік-холу в інших країнах відбувався в основному тим же шляхом: від барів, салонів, кав'ярень, незмінних пісенних програм – *Tour de chant* – до

мюзік-холу, який багато дослідників вважають найвищою формою естрадних театрів.

15. Жанрове різноманіття у програмах мюзік-холів.

Що стосується жанрової основи, то на зорі мюзік-холів найпопулярнішим був жанр комічний, але нерідко на сцені могли виступати співаки та актори з ліричним репертуаром, що мал успіх у жіночої частини аудиторії. При всьому тому, що мюзік-хол об'єднував у собі виконавців різних жанрів, провідна роль у ньому належала комічним і ліричним співакам, які, як правило, виходили на сцену в образі. Однак, поряд з комічним і ліричним репертуаром, популярністю користувалися і патріотичні композиції. Теми та персонажі пісень і скетчів, що складали програму мюзік-холу, були безпосередньо пов'язані з повсякденним життям: про любов матері до своєї дитини, про споглядання місяця липневої ночі тощо.

Особливу любов із боку глядачів усіх станів викликали так звані «character songs» – пісні, виконавці яких представляли якийсь поширений типаж чи характер (образ). Подібні номери мюзік-холів передбачали не лише виконання пісень і відповідні типажу костюми і пластику, а й так званий інтерактив з глядачем. В якомусь сенсі це був вищий пілотаж для будь-якого виконавця мюзік-холу, адже цей прийом мав на увазі практично блискавичну реакцію виконавця на репліки, що лунають із зали (причому не найввічливіші), а також дотепні відповіді на ці репліки. Нерідко такі словесні суперечки закінчувалися запеклими бійками. Вміння вступити до такого емоційного діалогу цінувалося часом навіть більше, ніж вокальні чи танцювальні здібності. Серед виконавців «character songs» елітою вважалися «lions comiques» – «комічні світські леви». Їх типажем вважався типовий денді, франт, хлопець, що марнує життя. Дерек Скотт, видатний британський музикознавець, зазначає, що одягнений за останньою модою франт був улюбленим персонажем тих представників нижчого чи середнього стану, які мріяли піднятися вгору соціальними сходами.

Ще одним популярним типажем «character songs» був кокні, виходець з низів. Наприклад, дуже часто на сцені мюзік-холів представляли так званих «costermongers» – продавців, які продають фрукти та овочі з візка, запряженого осликом (слово «costermongers» походить від назви сорту яблук – costard).

Надзвичайною популярністю у публіки того часу користувалися чоловіки, які представляють жінок та жінки, які представляють чоловіків (male and female impersonators). Звичайно, жінкам і раніше доводилося виконувати чоловічі ролі – наприклад, на оперній сцені, проте там вони не прагнули абсолютної правдоподібності. У мюзік-холі ж головним завданням актрис було саме досягнення повної подібності з чоловіком.

Окрім пісенних номерів, у програмі мюзік-холів були представлені й інші розваги, покликані «розбавити» вокальну та танцювальну складові. Вони отримали назву «Speciality acts» (приблизний еквівалент – дивертисмент). Ці номери мали свої особливості, але ці особливості були схожі скоріше з цирком, ніж з театром. У пору свого розквіту мюзік-хол пропонував таку кількість дійств, заснованих на здібностях та дивностях виступаючих, що ці мюзік-хольні номери практично не піддаються класифікації. Сюди можна віднести червоноробників, повітряних акробатів, одноногих танцюристів, виконавців парних ліричних танців, жонглерів, фокусників, велосипедистів та ковтачів шпаг; крім того, великою популярністю користувалися номери з використанням електрики, виступи дресированих тварин та комедійні скетчі.

Як уже зазначалося раніше, мюзік-хол об'єднував у собі артистів найрізноманітніших жанрів, але все ж таки перевага віддавалася комічним і ліричним виконавцям. Їх називали душею мюзік-холу, саме таким виконавцям відводилася провідна роль і саме вони були причиною величезного успіху вечірніх вистав. Практично всі герої мюзік-холу – люди з народу, пролетарі всіх профілів та рангів. Саме тому цей жанр так мало говорить про природу, і тема природи все частіше виникала в контексті єднання зі своїм внутрішнім світом, чого вдавалося досягнути лише

небагатьом. Тема природи та закоханості все частіше з'являлася на сцені у виконанні великої Мері Ллойд (Mary Lloyd). Її ім'я назавжди увійшло історію англійського театру. Декілька поколінь глядачів мюзік-холу ласкаво називали її «Наша Мері» на знак вдячності її таланту та красі. Для англійців вона була кумиром, нею захоплювалися Сара Бернар, Бернард Шоу, Томас Стернз Елліот.

Походження Мері вже давно не загадка для дослідників – народилася вона в сім'ї ремісника з Хокстона на вулиці з надзвичайно прозовою назвою – вулиця Водопровідників. Її історія була дуже близька і зрозуміла простим лондонцям, і відразу вона стала казково відомою та казково багатою.

Але популярність Мері Ллойд мала й зворотні сторони: щоденні виснажливі репетиції, відточування навичок вокалу, сценічного руху та мовлення, жорсткої дисципліни. Вона працювала на знос. О 21:40 – зал «Оксфорд», 22:10 – «Павільйон», о 22:35 – «Триволі» – такий був типовий графік Мері, де на відпочинок віддавалося не більше п'яти-десяти хвилин.

Перше сценічне амплуа Мері чарівна дівчинка-підліток з величезними синіми очима, туго завитим волоссям, одягнена немов лялька: у мереживну сукню, з пишними оборками та стрічками. Інше, більш доросле амплуа Ллойд вдалося зберегти до кінця життя – кокні, проста вулична продавщиця (можливо, саме з неї Бернард Шоу, відомий шанувальник творчості Мері, міг написати свою Елізу Дуліттл). Як і всі прості дівчата, героїні цього амплуа не були витонченими, не мали вишуканих манер, але вони були справжніми і щирими, близькими кожній. Назустріч глядачеві виходила вже не дівчинка-підліток, а зріла жінка. Разом зі зміною сценічного амплуа з'явилося особливе почуття стилю, Ллойд стала справжнісінькою законодавицею мод серед своїх захоплених шанувальниць. У її гардеробі були всі новинки сезону. Але вона була не просто живою картинкою з журналу. Вона привносила до свого стилю дух театру, пікантність мюзік-холу.

Роки Першої світової війни виявилися великим випробуванням для акторів мюзік-холу, і Мері Ллойд не стала винятком. У зв'язку з поступовим спадом

популярності музичних дійств поступово спадає популярність і самих виконавців. І хоча Мері Ллойд все ще залишалася улюбленицею публіки, ставало зрозуміло, що атмосфера, в якій вона творила, вже не буде незмінною. Пізні героїні Мері – літні жінки, які погано вписуються в навколишню дійсність. Змінилася і сама актриса – багато сучасників відзначали зміни в характері, в ній важко було впізнати колишню королеву Ескота, в екстравагантних капелюхах та туалетах. Втома та погане самопочуття стали камертоном її пізніх ролей. Але не дивлячись, на похилий вік (на той момент Мері Ллойд було вже за п'ятдесят, що в ті часи вважалося досить солідним віком), вона не втратила своєї жіночої привабливості. Костюми її героїнь вже не були такими карколомними: поношені сукні та фартухи, шалі стилю «зі старих скриньок», стоптані черевики. «Вона була в них Елізою Дуліттл, яка так і не зустріла свого професора Хігінса ...».

Остання пісня, заспівана Мері Ллойд зі сцени мюзік-холу 2 жовтня 1922 року, була надзвичайно символічною: «Одна з руїн, розбитих Кромвелем на шматки». У ній йшлося про Олівера Кромвеля, як про руйнівника буржуазного прогресу. Мері Ллойд того вечора було гірше, ніж зазвичай, її хитало від слабкості, але публіка, впевнена, що так належить її героїні, сміялася і аплодувала великій комедіантці. В антракті її проводили за лаштунки. Вона запевняла, що їй потрібна лише короткий перепочинок, і вона обов'язково повернеться на сцену. Але цьому вже не судилося статися. Через п'ять днів, 7 жовтня, вона померла на руках у молодшої сестри, що стало справжнім шоком для публіки. Разом із нею ховали «старий» мюзік-хол.

У мюзік-холі різних країн склалися свої індивідуальні жанрові особливості: у Франції та Італії переважають вокальні, музично-інструментальні та, пізніше, телевізійні форми, у Німеччині – мовленнєві та естрадно-циркові, у США – естрадно-водевільні, ексцентричні з «герлс» (girls) як один з провідних компонентів мюзік-холового дійства.

2.9. Кафе-шантан як перша організаційна форма естрадного мистецтва у Франції.

1. Зміст поняття «кафе-шантан» та його особливості.
2. Розвиток кафе-шантанів (середина XIX –початок XX століття).
3. Кафе-концерти.

1. Зміст поняття «кафе-шантан» та його особливості..

Кафе-шантан (фр. Café-chantant; букв. «Співаюче кафе») – тип музичного закладу, пов'язаного з Прекрасною епохою у Франції в період історії між сімдесятими роками XIX століття і 1914 роком. Музика загалом була безтурботною, іноді ризикованою, навіть непристойною, але, на відміну традиції кабаре, не особливо політичною чи конфронтаційною

Хоча визначення багато в чому збігається з поняттями мюзік-холу та водевілю, кафе-шантан спочатку було кафе просто неба, де невеликі групи виконавців виконували популярну музику для публіки.

Традиція таких закладів як місце для музичних виступів бере свій початок у Парижі XVIII століття.

У 1830 році біля двох кафе, розташованих неподалік площі Згоди (центральна площа Прижа), з'явилися простенькі сцени: дерев'яні планки поклали на зсунуті столи. На сцени по черзі піднімалися співачки, щоб заспівати куплети під акомпанемент невеликих ансамблів. Публіка, як і раніше, сиділа за столиками у тіні дерев, спілкувалася та пила eau-de-vie . Так з'явилися перші кафе-шантани, «співаючі кафе», які незабаром поширилися по всьому Парижу і розцвіли в Прекрасну епоху, напередодні Першої світової війни.

Підбадьорені швидким успіхом, власники кафе вже на початку 1840-х років почали будувати нові павільйони з каменю: з кіосками та просторими майданчиками для оркестру, розраховані на виступи цілий рік. Спочатку публіка йшла туди, щоб побалакати і повеселитися, тож на звуки, що долинають зі сцени, ніхто особливої уваги не звертав. Програми перших концертів були невибагливі та довільні: кожна співачка співала, що їй

подобалося. Тому можемо припустити, що в програмі, зазвичай, були ті популярні пісні, які знало все місто (хоча немає достовірних відомостей про репертуар перших кафе-шантанів).

Кафе просто неба з додатковими розвагами для публіки існували і до XIX століття, але називалися інакше і з різних причин закривалися, не залишивши глибокого сліду в культурі. Шарль Симон Фавар ще в 1759 році описував невеликі вистави з акробатами та жонглерами в кафе на бульварі дю Тампль.

Під час революції скасування монополії театрів дозволяє з 1791 відкривати безліч залів для вистав, особливо під аркадами Пале-Рояль. Таким чином, Café d'Apollon – одне з перших кафе-концертів. Потім, уже в 1790-ті роки, процвітали так звані *musicos* – кафе, які запрошували мандрівних акторів та музикантів. Крім застільних пісень там незабаром почали виконувати і щось злободенне, і це настільки стривожило владу, що такого роду розваги заборонили в 1807 році за часів Імперії, коли відновлення театрів привілеїв поклало край бурхливому та стихійному розвитку кафе.

Застілля з піснями і віршами було добре відомо і завсідникам таких товариств, як «льохи» (*caveaux*) і гогети (*goguette* – «гулянка»). «Льохи» – об'єднання поетів та музикантів, які збиралися, щоб разом пообідати, обмінятися новими піснями та епіграмами, а потім разом сплатити за трапезу, – існували з 1730-х років; казали, що таких зустрічах бував, наприклад, композитор Жан Філіп Рамо.

1806 року було відкрито «Новий льох» (*Caveau Moderne*), відвідувачі якого видавали щомісячний журнал, а один раз на рік публікували мелодії, на які писали куплети. До 1848 року в їх збірнику було вже 2350 мотивів. Секретарем товариства у 1814–1816 роках був знаменитий поет П'єр Жан Беранже, який, за словами Стендаля, у своїх піснях не залишив поза увагою жодної теми, яка на той час обговорювалася парижанами.

Як і багато інших поетів-піснярів, Беранже складав куплети на вже відомі мотиви. У публікації він просто вказував: співається на мелодію такої пісні. Супровід кожен міг імпровізувати, як йому подобається, на будь-яких

доступних інструментах. Така практика призводила до того, що нові пісні, які смакували публіці, дуже швидко приживалися.

Як і у «льохах», і у гоgetтах був добре відомий поет Еміль Дебро, бонапартист, противник Бурбонов. У 1819 році він склав куплети про Фанфана-тюльпана – бравого солдата, який сміливо бився і почитав батька свого. Пісня швидко облетіла Париж і, мабуть, дала імпульс всім пізнішим творам про цього персонажа.

Кафе-шантани були прямими спадкоємцями і гоgetт, і «льохів», і старих розважальних кафе. Акробати та жонглери тут уже не виступали: головну роль грали пісні. З роками вони майже не змінювалися, зберігаючи куплетну форму та чіткий ритм, прості сюжети та, як правило, пустотливий характер.

Згодом ставлення до кафешантанів змінювалося: відомий журналіст Луї Велло одного разу здивувався, побачивши там жінок, що палять; енциклопедії повідомляли про їх непристойність; багато хто писав про вульгарність і нудьгу подібних закладів. Але богема, як і раніше, любила вільний дух цих кафе і аплодувала легендарним співакам, які почали з'являтися тут наприкінці століття.

2. Розвиток кафе-шантанів (середина XIX –початок XX століття)

У період з 1807 по 1849 лише в декількох закладах регулярно проходять концерти. Звичайно, лимонадні компанії іноді проводять ліричні шоу, не переймаючись правилами. Ця постанова зазвичай забороняє будь - який концерт у таверні без дозволу префекта поліції. Лютнева революція 1848 року, протягом часу, дати це дозвілля назад свою свободу. Але постанова 17 листопада 1849 р. відновлює попередні заходи, що забороняють проведення шоу в таверні без попереднього дозволу. Це дозволить здійснювати контрольовану розробку: з 1849 по 1859 рік у Парижі було видано лише 22 дозволи.

Правила також прагнуть організувати розгул, щоб запобігти поширенню соціальних пісень. А цензуру шоу також замінено. Всі ці правила сприятимуть обмеженому та організованому розвитку цього явища.

Це з інциденту, що стався в березні 1847 року на кафе-концерті Les Ambassadeurs, коли автори відмовляються платити за свої напої, вважаючи, що вони нічого не повинні, оскільки власник закладу використовує їх твори, не сплачуючи їм натомість.

На початку 1860-х років були побудовані нові заклади: у 1860 році Літній Алькасар, потім Ельдорадо, Скеля, Годинник.

3. Кафе-концерти.

З 1830-40-х рр. ст. дрібні кафе-шантани почали витіснятись більш масштабними видовищними закладами – кафе-концертами, які вперше з'явилися на Єлисейських Полях. Тут покращились умови для концертування, значно збільшився його обсяг, підвищилась і платня за вхід. До середини століття вони стають найважливішим місцем проведення дозвілля для робітників та буржуазії.

Кафе-концерт є закладом, більш-менш регулярно проводить музичні концерти в одному зі своїх залів, і розвиток якого заохочується заборонаю говетів в 1849 Наполеоном III, на відміну від мюзік-холу, що пропонує різні шоу (наприклад, велика частина циркових традицій), де продаж напоїв відійшов на другий план.

За словами Лєграна-Шабрії, цей новий жанр є «коаліцією всіх вистав, що не є театральними», визначення, навпаки, виявляє як смислову невизначеність, що впливає на цю новизну, так і надзвичайна різноманітність шоу, які претендують на те, щоб бути такими. Там це музичні твори, пісні, драматичні замальовки та живі картини, видовищні журнали зі світловими ефектами та широким використанням техніки, танців та акробатики. Переломний момент у їхній історії – скасування закону про виняткове право театрів, що сталося 1867 року: до цього артистам, які виступають у кафе, заборонено одягати костюми та перуки, використовувати бутафорію, танцювати, показувати пантоміму та декламувати. Це спричинило розвиток у другій половині XIX ст. кафе-концертів, розрахованих на невелику аудиторію, що, в свою чергу, давало

можливість розвитку в них спілкування з публікою, сольного танцю, ексцентрики.

У цей час з'явилися такі заклади як «Зимовий Альказар» і «Амбасадор», відомі нині як популярні кабаре.

Таким чином, кафе-концерти виходять з-під контролю театральних директорів та потрапляють під опіку влади. поліція. Café-Concert du Géant boulevard du Temple «був прообразом того, що у 1860 році було відомо як співаючі кафе». Адміністрація збільшує кількість указів і дозволяє цьому типу закладів набути широкого поширення. У 1867 році Каміль Дусе, тодішній директор адміністрації театру, дозволив кафе-концерти «дозволити собі костюми, маскування; грати п'єси, займатися танцями та акробатичними інтермедіями»; Ці заходи сприятимуть подальшому розвитку великих паризьких театрів, таких як Фолі-Бержер чи Олімпія.

Це золоте століття цього захоплення. Поширюється усюди у Франції. Париж стає зразком європейських веселощів. Період III республіки узагальнить це захоплення.

Один з найвідоміших дуетів авторів – Арман Нумес – Едуард Ерміль.

Першим конкурентом, який переважатиме у всіх містах після 1896 року, стане кінотеатр. Здебільшого, це колишні кафе-концерти чи мюзик-холи: публіка здається у захваті від цих темних кімнат, цих фільмів, цих документальних фільмів та новин із сильним відтінком новизни. Оскільки в кінотеатрі тихо, перші вистави часто відбуваються у супроводі оркестру. Тож це не різкий спад, а перехід від одного хобі до іншого або повільна мутація. Однак мюзик-хол і зростаючий вплив англосаксонської культури дозволяють цим закладам протистояти іншим модам. Крім того, поступово зникає цензура, щоденна віза на утримання шоу стає щотижневою. Жанр, безперечно, переживає нове життя; в 1906 р. цензура повністю зникла (проте знову з'явилася під час Першої світової війни).

Таким чином, кафе-концерт знаменує появу популярної культури, яка передусім передасть багаті традиції французької пісні, а також мюзик-холу та

кіно. Походження цих різних форм видовищ легко побачити як шляхом певних артистів, які переходять від кафе до мюзик-холу до кінотеатру, так і по місцях: старі зали кафе перетворюються на мюзик-хол. . Ці нові форми популярних шоу і Юніверсал заклали основу для масової культури ХХ ст.

У 1880–90-ті роки багато хто став приходити в кафешантани не стільки за напоями, скільки для того, щоб послухати Іветт Гільбер, Арістіда Брюана, Ежені Бюффе та інших зіркових солістів, які привернули увагу Європи та США до французького шансону.

2.10. Кабаре і вар'єте.

1. Особливості кабаре і вар'єте як естрадних форм мистецтва.
2. Видовищна складова кабаре і вар'єте.
3. Жанрова різноманітність кабаре і вар'єте.

1. Особливості кабаре і вар'єте як естрадних форм мистецтва.

Кабаре (франц. cabaret, буквально – льох), спочатку імпровізоване дійство, яке влаштовували в літературно-художньому кафе поети, музиканти, актори. У кабаре читалися вірші, співалися злободенні куплети, розігрувалися сатиричні сценки. Програму вів конференсьє, що підтримував атмосферу невимушеності і веселощів. Кабаре набуло поширення у Франції (передусім – у Парижі) з 80-х рр. ХІХ ст.

Пізніше, кабаре почало сприйматися як невеликий розважальний заклад з певною художньо-розважальною програмою, яка складається з співу пісень шансон, одноактних п'єс, скетчів, танцювальних номерів, об'єднаного виступами конференсьє.

Кабаре має французьке походження. Перше кабаре «Чорний кіт» («Le Chat noir») було засновано в 1881 році Родольфом Салісом на вулиці Монмартр в Парижі. У деякій мірі до виникнення кабаре у Франції причетний і Луї Наполеон, який, ставши імператором Франції в 1852 році, заборонив виспівувати традиційні пісні шансон в суспільних місцях, тобто на ярмаркових площах і багатолюдних вулицях міст. Новим притулком для

шансонье стали кафе-шантани (фр. *cafe-chantan*), і, пізніше, кафе-кабаре (фр. *cafe-cabaret*). Родольф Саліс запрошував для виступів в своєму кабаре професійних, талановитих поетів і музикантів, що зробило його кабаре надзвичайно популярним. Пізніше подібні кабаре виникають не лише в Парижі, але і по всій Франції. Потрібно особливо відмітити кабаре «Міrmільтон» (фр. *Mirmilton*) Аристиди Брюана, в якому черпав своє натхнення славнозвісний художник Тулуз-Лотрек. Програма «Міrmільтон» спочатку складалася в основному з пісеньок самого Брюана, в яких йшлося про життя і типи міського «дна» – злодіїв, повій. Костюм, манери співака, хрипкий грубий голос, персонажі його пісень – все мало епатувати буржуазного глядача, який ринув в кабаре, залучений незвичним і гострим видовищем. З неприступної цитаделі богеми, позбавленої комерційного духу, кабаре перетворилося в естрадно-театральний заклад з оригінальною програмою, що розважають європейського буржуа. У розважальному закладі ставилися танцювальні номери, одноактні п'єси і скетчі (коротка п'єса з двома, рідше трьома персонажами), об'єднані виступами конференсьє, виконувався шансон. «Культурне» і в той же час легке дозвілля почало залучати публіку, і невдовзі кабаре стало символом вільного життя, де можна було торкнутися до заборонного, не підмочивши своєї репутації.

Жанр Кабаре унікальний. Драма, оперета, балет чудово поєднуються в ньому з цирком і степом, естрадним номером, пародією. Кожен номер – це окремий маленький спектакль. Кабаре поєднує в собі іронію, сентиментальність, сарказм, філософічність. Будь-яке дійство у виконанні артистів кабаре або, як їх ще називають кабарецьє, звернено до кожного конкретного глядача в залі. Артисти кабаре уміють перевтілюватися вміть у різноманітні образи. Танцюристи чергуються з блискучими у всіх сенсах цього слова вокалістами. Все це супроводжується дотепними розповідями конференсьє, який звертаючись до глядачів, робить їх співучасниками програми.

Багато видатних артистів естради починали своє творче життя саме в кабаре, – це і Едіт Піаф, Верб Монтан, Шарль Азнавур, Чарлі Чаплін, Марлен Дітріх, Лайза Мінеллі. Цей свій дар – розмовляти з кожним глядачем очі в очі, вони принесли і на естрадну сцену. Але, все-таки, основне своє значення кабаре набуло, як місце, де виконуються сміливі відверті танці.

Вар'єте (від лат. *varietas* – суміш, різноманітність) різновид театральних закладів, в постановках яких поєднуються різноманітні жанри мистецтв – естрадного, театального, музичного, циркового.

Назва походить від паризького театру «Вар'єте», заснованого ще у в 1720. Як тип видовищних закладів набув поширення в кінці ХХ – на початку ХХ ст., переважно – у великих містах з добре розвиненою індустрією розваг. Попередниками вар'єте були кафешантани і кабаре, де артистична богема проводила імпровізовані збірні дійства, що містили музичні, естрадні і циркові номери. Столицею театрів вар'єте протягом довгого часу залишався, безсумнівно, Париж. Таке вар'єте, як «Фолі бержер», «Мулен руж», «Аполло», що з'явилися в 1880-х, отримали світову популярність і стали еталоном якості в своєму жанрі. У них проходили становлення естрадні артисти (такі, як М. Шевальє), що розвивали школу французького шансону, що поєднують невимушену, виразну манеру співу, побудованого на речитативі і мелодекламації, з акторською грою. З іншого боку, театри вар'єте стали справжньою школою вигостреної техніки масового видовищного танця, що народився в опереті, а пізніше увійшов у арсенал мюзіклу. Естетика вар'єте багато в чому визначала художнє життя Франції того часу. Зокрема, ці мотиви складалі сюжети творчості французького художника Е. Дега. Пік розквіту театрів вар'єте у Франції припав на 1920-1930-і роки.

Термін «вар'єте» не має конкретного значення, його межі суттєво розмиті. У 1920-х одна з основних ознаку вар'єте – столики перед сценою, що зближують театр з рестораном – перестає бути обов'язковою. У цей час часто слова «кабаре», «ревю», «естрадний огляд», «дивертисмент», «бурлеск», «буфф» і навіть «мюзік-хол» вживаються як синоніми, означаючи тип і театру, і самого

дійства. Це значною мірою зумовлене принциповою еkleктичністю, різноманіттям включених в загальне видовище номерів. Загальні особливості подібних дійств цілком наочні: яскрава видовищність, ексцентрика, комедійність, еротичність, легкий розважальний характер, часто – пародійність і іронія. У видовище можуть бути включені одноактні п'єси і сценки, скетчі, виступи вокалістів і читців, танцювальні номери (часто – каскадний або еротичний танець), ілюзій, жонгляр, акробатичні етюди, пантоміма тощо. Дійство може бути об'єднане загальним умовним сюжетом або темою, хоч ця вимога і не обов'язково.

Отже, кабаре – це розважальний заклад, що поєднує громадське харчування і сцену, на якій представляються різні розважальні номери. Розважальність – обов'язковий момент. Ще один обов'язковий елемент – інтерактивність програми, ведучий і артисти залучають глядачів в своє дійство. Антураж – пера, блискітки, пишні спідниці, стрункі ряди красунь з кордебалету – також мігрували в інші жанри з кабаре, але це усього лише частина змісту цього явища.

Унікальність жанру в свободі творчості, неповторній можливості змішування різних артистичних стилів, і, найголовніше, веселощі і легкості, яку артисти вселяють в душу людей, примусивши забути про проблеми повсякденного життя.

А вар'єте, в свою чергу, театр, програма якого містить розважальні номери театральних, музичних і циркових жанрів – одноактні комічні п'єски, пародійні сценки, виступи співаків, читців, танцюристів, фокусників тощо. Постановки ефектні, пишно оформлені. У театрах вар'єте виник і затвердився жанр ревію (огляди).

У СРСР внаслідок проведення Нової Економічної Політики приватні торговці, що збагатилися і ремісники виявилися на певний час на перших ролях: саме вони встановили нову моду на все «богемне» і «екзотичне». Нових багатіїв мало цікавило класичне мистецтво, тому при театрах почали виникати

вар'єте. Вар'єте завжди було переповнене глядачами, завдяки чому «легкий жанр» невдовзі виявився на великій сцені.

У сучасному світі, це розважальна програма «під ключ», в яку можна включити виступ «зірок» і інших артистів. Вар'єте – жанр більше споглядальний, тому інтерактивність дійства у ньому менша. Як правило, вар'єте формується з урахуванням смаку замовника за активною участю ведучого – конферансьє, який готує сценарій і стає зв'язуючою ланкою всього дійства.

2. Видовищна складова кабаре і вар'єте.

Особливістю кабаре є яскравість і барвистість номерів, костюмів, прикрашеними перами, яскраві декорації, барвистий дизайн інтер'єра, кордебалет, спецефекти. Навіть канкан у виконанні танцівниць кабаре виглядав запально, якраво, істинно вакхічно (або по-диявольському) і зухвало. Конферанс згодом починає триматися лише легкої, поверхневої дотепності, що не претендує серйозне натиснення в чийсь адресу. Шансон'є виливали в своїх пісеньках і глум, і смуток, і навіть часом страждання, але воно, як правило, не дуже непокоїло публіку – хіба що вносило в святковий настрій швидкоплинну частку меланхолії.

Так званий легкий жанр часто виявляється зовсім нелегкий. Він вимагає професіоналізму вище, ніж більш «серйозні» жанри. І зрозуміти цей нехитрий стиль буває складніше, ніж спочатку складні за своєю природою симфонічні твори. Адже саме з виступів в кабаре і кафе-шантанах походить сучасна естрада.

На стінах кабаре висіли яскраві картини, на той час, невідомих художників. Художники-моменталісти накидали витончені ескізи під музику, поети читали свої вірші «в декадентський роді»; пікантні пісеньки, «танго смерті» лоскотало нерви глядачів.

Мотиви смерті, популярні в епоху неоромантизму, в кабаре перетворювалися в свого роду особливий кабареетний стиль. Він виявляв себе в гримі актрис, що обводять очі чорними колами, в змісті номерів («Танець

скелетів»)), в оформленні залів для глядачів, розписі стін з неодмінною фігурою смерті. До кінця XIX ст. кабаре сформувалося в новий видовищний різновид, зблизившись в одному випадку – з вар'єте; в іншому – з «театром малих форм».

Крім авангардистський складової і сатиричної спрямованості, які, власне, і визначали кабаре як особливу форму мистецтва, невдовзі виявилися і інші атрибути жанру: компактна сцена, мале число глядачів (які могли вільно палити і переговорюватися під час вистави) і напівдружній-напівворожий тон в спілкуванні виконавця з глядачем. Саме цей тон завжди допомагав кабаретистам залучати публіку в дійство. Артист кабаре звертався безпосередньо до глядача, руйнуючи уявну четверту стіну, яка в традиційному театрі відділяє сцену від зали.

Німцям кабаре бачилося як нове мистецтво сучасного міста – з його індустріальним ритмом, з його пристрастями, з його прогресом і рутиною, амбіціями і комплексами. У Німеччині кабаре набув вигляду істинного театру пародії і їдкої сатири.

Саме в кабаре народився, по суті, новий театральний почин, що став віхою в історії сучасного театру, почин, в якому стерті межі між смішним і трагічним– легендарна «Трьохгрошова опера» (п'єса в трьох діях, один з найбільш відомих творів німецького поета і драматурга Бертольта Брехта).

Яскравість і барвистість кабаре можна уважніше розглянути на прикладі відомого «Мулен Руж». У «Мулен Руж» умілими декораторами на сцені був споруджений гігантський «акваріум», в якому плавали напівоголені танцівниці – видовище справді феєричне. Популярність і гроші допомогли невеликому кабаре залишитися і одним з двох вцілілих млинів Монмартра і стати візитною карткою Парижа. Тамтешні виконавиці канкану вигадували все нові і нове па. У результаті саме тут сформувалася остаточно версія цього танцю.

Вишуканість французького стилю, шик паризького кабаре, пишність червоного оксамиту, золота, кришталю і сліпуче красиві екзотичні танцівниці

з хореографічними номерами – все це створить атмосферу розкоші і затишку. Розкішне ревю: пера, стрази і блискітки, казкові декорації, оригінальна музика. Уперше розкривши двері, «Мулен Руж» подав на суд парижан «натуральну кадриль», або, як називали цей танець англійці, «французький канкан» з його граційними рухами. Відтоді про новий танець говорили всі. Мулен Руж з першого погляду вражає пишністю. У його інтер'єрі химерно поєднувалися: модерн, авангард, елементи європейського і східного сюрреалізму. Традиціям французького кабаре вже більше за 130 років, а цей оригінальний жанр продовжує розвиватися і радувати серця глядачів по всьому світу.

Історично вар'єте пов'язане з народним театром, в якому вгадуються джерела жанру. Барвисті дійства, що супроводжуються, піснями, танцями, цирковими номерами, гумористичними сценками були популярні ще в Середньовіччі, але лише в XIX ст. народні мотиви об'єдналися в різновид театру, що підкоряє своєю яскравістю, іронією, еротичністю і легким розважальним характером. Вар'єте об'єднує під собою безліч окремих жанрів. У дійстві гармонійно переплітаються танці, театральні п'єси, циркові номери, клоунада, виступи співаків, акробатів, жонглерів, пантоміма, ілюзії, пародійні сценки і багато що інше.

Сучасне вар'єте – це театр всіх жанрів, об'єднаних в приголомшуючу музичну історію із захоплюючим сюжетом і шеренгою чарівних танцівниць, прикрашених страусовими перами. Це і є справжнє вар'єте, повне яскравих фарб, блискучих образів і світлових ефектів. Кожний спектакль – це довершений сценічний твір з неперевершеним вокалом, майстерно відточеною хореографією і оригінальними цирковими номерами. Це дивний сплав мистецтва, що втілює образне рішення за допомогою прекрасних декорацій і костюмів.

Безліч пересувних декорацій, спецефектів, деталей обладнання сцени і реквізит забезпечують повне занурення гостей в події на сцені і відволікають від повсякденних проблем.

Як супровід номерів і поліпшення ефекту грандіозності події, і в кабаре, і у вар'єте, особлива увага зверталася на сценічне освітлення. Адже саме воно дозволяє створити враження величезного простору на невеликій сцені, показати на сцені все, що треба в спектаклі (рухомий транспорт, вмиль виникаючі і зникаючі декорації), забарвлювати декорації в будь-які кольори. Засоби сценічного освітлення дозволяють створити багатоманітні світлові ефекти. До світлових ефектів належать численні і різноманітні способи створення дощу, пожежі, снігу.

Світло як одне з виразних засобів грає важливу роль. Кожна зміна світла, кожне його перекидання, кожний світловий ефект мають працювати з певною метою, нести в собі певне значення, зрозуміле глядачу. Світлом можна малювати картини ранку, вечора, ночі, сходу і заходу сонця, створювати настрій, стан радості, тривоги тощо. Деякі режисери використовують і таку властивість кольорового світла, як здатність викликати існуючі в свідомості глядачів стійкі асоціації, пов'язані з кольором. Так, червоний колір сприймається, як колір тривоги, війни, пожежі; жовтий – як колір сонця, миру, щастя; синій – ночі, космосу, таємниці. Ряд укріплених по всій рампі, звернених до глядачів прожекторів може створити «світлову завісу». Багато що можна зробити світлом на сцені, зображальні можливості світла багато в чому залежать від фактури поверхні декорацій, тканини костюмів.

У кожному виступі вар'єте і кабаре скрупульозно підбираються колірні і світлові гамми для створення феєрії, шоу, відчуття свята, безтурботності і веселоців. Вар'єте – це барвисте видовище, нескінченна молодість і невичерпна життєлюбність. Жанр залишається одним з улюблених і сьогодні, адже пропонує незабутні враження на будь-яке свято.

3. Жанрова різноманітність кабаре і вар'єте.

У визначенні естрадного мистецтва вар'єте немає єдиної думки. Це мовний, інструментальний і вокальний рід мистецтва.

Вокальна (вокально-інструментальна) мініатюра, що набула широкого поширення в концертній практиці на естраді нерідко вирішується як сценічна

«ігрова» мініатюра за допомогою пластики, костюма, світла, мізансцен («театр пісні»); велике значення набуває особистість, особливості таланту і майстерність виконавця, який в ряді випадків стає «співавтором» композитора.

Жанри і форми пісні різноманітні: романс, балада, народна пісня, куплет, частівка, шансонетка тощо; різноманітні і способи виконання: сольна, ансамблева (дуети, хори, ансамблі).

Співіснують безліч стилів, манер і напрямів – від сентиментального кітча і міського романсу до панка-року і репу. Таким чином, пісня в умовах сьогодення – це багатоколірне і багатостильове панно, що містить десятки напрямів, від вітчизняних фольклорних імітацій до щеплення афро-американської, європейської і азійських культур. Вокальний рід з'єднав чотири компоненти – музику, слово, спів і акторське мистецтво. Всі компоненти рівноважливі.

Саме у вар'єте народився славнозвісний шансон – французький пісенний жанр. І шансон, крім історій нещасної або щасливої любові, пропонував слухачу пісні про повороти долі, вади суспільства і абсолютно конкретних осіб, передаючи новини, відмінні від офіційної пропаганди.

На сценах вар'єте виник і затвердився жанр оглядів – ревію – це музична постановка, що перемежається з діалогами і монологамі героїв. Ревію не має єдиної сюжетної лінії, ті, що становлять ревію черпаються з народного середовища і фольклору. Ревію може бути співвіднесене з деякою значущою подією. Сучасні концерти на честь якихось свят, що демонструються по телебаченню, часто і є таким ревію. Велике значення в ревію мають костюмовані виступи, можливо з переодяганнями. Саме по собі переодягання в чоловіків, було до того чимсь непристойним, але в ревію, жінки відчувати себе більш вільно.

Танець на естраді – це короткий танцювальний номер, сольний або груповий, представлений в збірних естрадних концертах, у вар'єте, мюзік-холах, театрах мініатюр; супроводить і доповнює програму співаків, номери

оригінальних і навіть мовних жанрів. Складався на основі народного, побутового (бального) танцю, класичного балету, танцю модерн, спортивної гімнастики, акробатики, на схрещуванні всіляких зарубіжних впливів і національних традицій. Характер танцювальної пластики диктується сучасними ритмами, формується під впливом суміжних мистецтв: музики, театру, живопису, цирку, пантоміми.

Танець є найважливішим елементом вар'єте. Щасливе те вар'єте, яке має власний балетний ансамбль. У свій час, театри вар'єте стали справжньою школою вигостреної техніки масового видовищного танця, що народився в опереті, а пізніше розминувся у мюзіклі. Естетика вар'єте багато в чому визначала художнє життя Франції того часу. Серед танцювальних жанрів у вар'єте можна було побачити міне, антре, кордебалет, канкан.[12]

Міне – це бальний танець, що виконується під музику в помірно-швидкому темпі на 3/4. Цей танець спочатку виконувався однією парою, потім декількома парами, і пізніше з придворних палат перекочував на сцену опери. Міне увібрав в себе костюмовану складову пишних костюмів Рококо. Ця пишнота помітна на виставах з шоу-балетом до цього дня, а дух музичної складової склав основу багатьох відомих дійств і простежується в тому ж канкані.

Антре – це вступна частина балу, балету, в якій грає велична музика, і учасники події виходять в своїх пишних костюмах на сцену, або в бальну залу.

Кордебалет – це логічний розвиток менуету. Кордебалет – танцювальний ансамбль, який виконує синхронно танцювальні рухи, або як танцювальний супровід, також став частиною шоу-балету. До речі, канкан спочатку виконувався тільки однією танцівницею. І лише в XIX ст., був виконаний в складі кордебалета.

Зі сцени «Червоного млина» глядачі змогли спостерігати кордебалет танцівниць, що жваво танцюють канкан. Але кордебалет був не єдиним нововведенням у вигляді канкану. Танцюрист Шарль Мазурье привніс в канкан складні трюки з шпагатами і акробатичними елементами. Тут же в

моду увійшла витончена жіноча нижня білизна і панчохи на застібках. Канкан почав виконуватися танцівницями шоу-балету зі сцени. Глядачі могли спостерігати яскраве дійство, і трюки з спідницями. Канкан переможно простував під музику з оперети «Орфей в пеклу» Оффенбаха. Жінки почали розкріпачуватися, і поступово позбуватися «зайвих» елементів одягу.

У сучасному вар'єте можна побачити виступи шоу-балету – це танцювальні напрями в супроводі сучасної естрадної музики, що зливаються воедино по стилю і техніці. Якщо розібрати поняття, які складають термін «шоу-балет», то вийде: шоу – показ від англійського (show) і балет від французького balleto (танцюю), як вигляд театральнo-музичного мистецтва, в якому художній образ створюється за допомогою хореографії і танцювально-пластичної мови.

На сцені театрів вар'єте зароджувалися і звертали на себе увагу глядачів все нові і нові жанри мистецтва. Це водевіль, шоу-балет, бурлеск, а так само оригінальні номери (циркові, акробатичні тощо).

Водевіль зародився в народному середовищі у Франції XV ст, увібрав в себе міський фольклор XVI ст., і в XVII ст. утворив загальне зведення пісень і театральних, танцювальних сценок сатиричного змісту. Водевіль не мали загального зв'язного сюжету, але могли бути представлені в контексті злободенних подій.

У XVII ст. цей жанр уперше втілювався на сценах театрів. Театри в той час являли собою місця зборів більш ніж середнього класу населення, де велося світське спілкування, і увага глядачів не була так прикована до сцени, як зараз в сучасних театрах.

Шоу-балет – це мова танцю, один з вищих рівнів хореографії в якому танцювальне мистецтво підіймається до рівня музично-сценічного дійства і що відображає в танці непорушні земні цінності. За видимою легкістю жанру криється величезна праця талановитих хореографів-постановників, костюмерів і, звичайно ж, чарівних танцівниць шоу-балету. Це запалювальна

програма, яскраві костюми, приголомшуючі динамічні танцювальні постановки, експресія, пристрась і краса.

У цей час шоу-балет все частіше зустрічається не тільки як танцювальне шоу, але і, повертаючись до своїх джерел, а саме традиційного вар'єте, гармонійно поєднується в шоу-програмах з виступами співаків, артистів оригінального жанру, театралізованих дійствах. Вар'єте знов, як і багато десятирічь тому повертає нам кращі традиції мюзік-холу як розважального жанру.

Бурлеск зародився так само у Франції, але набув найбільшої популярності у США. Бурлеск складається з діалогів і монологів, дуже часто з еротичним підтекстом. Речитатив змінюється і супроводжується виступом танцівниць шоу-балету.

Атмосфера в «Червоному млині» на стільки розжарилася до 1893 року, що зі сцени цього закладу уперше був продемонстрований стриптиз. Одна з танцівниць повністю роздяглася в ході номеру. Це завело публіку на стільки, що бурлеск став згодом сприйматися, так само як і стриптиз. Повне ототожнення цих двох жанрів, сталося в США.

Маніпулятори і багато які ілюзійністи, яким не вигідно, щоб їх спостерігали з всіх сторін, віддають перевагу сцені вар'єте, зокрема, тому, що їх реквізит на великому віддаленні погано розрізняється.

Досі термін «вар'єте» залишається досить розмитим. Вся дія може пройти під загальною тематикою, або без зазделегідь задуманого плану. Незвичність і виразність дійства подарувала вар'єте безліч шанувальників не лише у Франції, але і по всьому світу. Вже на початку XX століття жанр почав пропагуватися в Російській імперії, де відкривалися свої театри цього напрямку, створювалися клуби любителів вар'єте. Нарівні з пародійними спектаклями, в театрах вар'єте і кабаре проходили естрадні дійства, вечори поезії, мелодекламації, лялькові вистави, художньо-літературні доповіді тощо. З естетикою вар'єте їх ріднить передусім принципова художня еkleктика, вільний дух імпровізації, розважальна і багато в чому епатажна спрямованість.

Найяскравішим представником камерної естетики вар'єте став чудовий актор і співак А. Вертінський, що виступав в образі П'єро. Вокальні мініатюри А. Вертінського увійшли в золотий фонд світового мистецтва.

Оригінальні жанри – узагальнене найменування номерів, які при всіх відмітних особливостях кожного з них характеризуються єдиним виразним засобом – трюком. Номери «оригінального жанру», що виконуються в цирках, вар'єте, кабаре, мюзік-холах Англії, Франції, Німеччини, означаються «artistique». Звідси «artiste» – мастак, майстер, людина, яка досягла в якій-небудь справі досконалості. У кращих номерах оригінального жанру віртуозна техніка володіння трюками використовується в єдності з пластикою, співом, танцем, словом, музикою. Побудовані на яскравій індивідуальності виконавця, складному трюку, номери оригінального жанру з'єднують в собі момент сенсаційності з видовищністю і розважальністю.

Історично умовний термін «оригінальний жанр», що склався в СРСР об'єднує номери, що за своєю природою належали цирковому мистецтву. Це акробатичні, жонглерські, гімнастичні, еквілібристичні, атлетичні, музично-ексцентричні, клоунські, а також ілюзійні, в яких використовується трюкова апаратура, і маніпуляторські, засновані на спритній роботі рук артиста. Оригінальними жанрами називаються і мнемотехніка, і звуконаслідування, і художній свист, і надвлучна стрільба, фігурне катання на роликах, велосипедах, психологічні дослідження, мистецтво факірів, трансформація.

2.11 Водевіль як форма естрадного мистецтва.

1. Особливості водевілю як естрадної форми мистецтва.

2. Водевіль у Великобританії.

3. Розвиток водевілю у США та Канаді.

1. Особливості водевілю як естрадної форми мистецтва.

Водевіль (фр. vaudeville) – комедійна п'єса з піснями-куплетами та танцями. Назва походить від французького «val de Vire» – Вірська долина. Вір – річка в Нормандії. У XVII столітті у Франції набули поширення пісні,

відомі під назвою «Chanson de val de Vire». Їх приписують народним поетам XV століття – Олів'є Басселену та Ле-Гу.

Але швидше за все це – просто збірне позначення особливого жанру простої невігадливої жартівливої пісні народного характеру, легкої за мелодійною композицією, насмішливо-сатиричної за змістом, і за своїм походженням пов'язаної з селищами Вірської долини. Цим можна пояснити і подальшу трансформацію самої назви – з val de Vire у voix de ville (голоси міста).

У XVI ст. «водевілями» називали насмішкуваті вуличні міські пісеньки-куплети, які, як правило, висміюють феодалів, які стали в епоху абсолютизму головними ворогами монархічної влади. Ці легкі жартівливі пісні стали в Парижі надбанням широких міських мас, завдяки тому, що вони на мосту Пон-Неф співали бродячими співаками.

У другій половині XVII століття з'явилися у Франції і невеликі театральні п'єски, що вводили по ходу дії ці пісеньки і від них і самі назвали «водевіль». А в 1792 у Парижі було засновано навіть спеціальний «Théâtre de Vaudeville» - «Театр водевілю». Найбільш ранній водевіль змістом, персонажами, балаганною буфонадою пов'язаний з пантомімою та ярмарковими парадями («Арлекін — розклеювач афіш», 1792, «Арлекін — кравець», 1793, та ін.). Ранній водевіль тісно пов'язаний з синтетичною ярмарковою естетикою: буфонадою, пантомімою, ексцентричними персонажами народного театру. Це надавало водевілю надзвичайну мобільність і гнучкість. Наприкінці XVIII в. у Франції водевіль склався як самостійний театральний жанр. Невігадливість сюжетів, легкість і стрімкість розвитку дії, впізнаваність персонажів, виявлення вад людської натури не в гостросатиричній, а в більш м'якій гумористичній формі, і, нарешті, щасливий дозвіл колізій та інтриг у фіналі робить водевіль жанром, що не втратив свого місця в культурі.

Після революції водевіль втрачає пафос та злободенну гостроту; проте популярність його не падає. Саме у водевілі проявляється пристрасть до жарту, каламбуру, дотепності. Сам жанр поступово починає проникати і до театрів інших жанрів, супроводжуючи постановки «серйозних» п'єс. У XIX

столітті жанр остаточно втрачає свою політичну злободенність та гостроту. Тепер водевіль — просто жарт, йому притаманні такі прийоми, як обов'язкова плутанина, випадкові збіги, непорозуміння, неочікувані перипетії. Величезний успіх мали в XIX столітті водевілі французьких драматургів Ежена Скріба (написав у XVIII ст. самостійно та у співавторстві з іншими письменниками понад 150 водевілей) та Ежена Лабіша. Примітно, що водевілі Скріба та Лабіша зберігають свою популярність і нині (радянський телевізійний фільм Солом'яний капелюшок за п'єсою Е.Лабіша із задоволенням дивляться глядачі не один десяток років).

Французький водевіль дав поштовх розвитку жанру у багатьох країнах і вплинув на розвиток європейської комедії 19 ст., причому у драматургії, а й у її сценічному втіленні. Основні принципи структури жанру – стрімкий ритм, легкість діалогу, живе спілкування з глядачем, яскравість і виразність характерів, вокальні та танцювальні номери – сприяли розвитку синтетичного актора, який володіє прийомами зовнішнього перетворення, багатою пластикою та вокальною культурою. Найпопулярнішими водевілями українських письменників є «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Простак» В. Гоголя, «По ревізії» М. Кропивницького, «На перші гулі» С. Васильченка. У другій половині XIX століття на зміну водевілю приходять оперета.

Особливості водевілю:

- 1) драматичне зіткнення у комедійному плані;
- 2) зображується комедійне порушення якоїсь дуже незначної суспільної норми, наприклад, норми гостинності, добросусідських відносин тощо;
- 3) через незначність норми, що порушується, водевіль зазвичай зводиться до різкого короткого зіткнення – іноді до однієї сцени;
- 4) незначність обсягу водевілю потребує особливого згущення комічного елемента порівняно з комедією;
- 5) гіперболічність комізму потребує швидкого розвитку дії;
- 6) переважає розмовна мова.

Спочатку водевіль писався віршами, потім вірші стали чергуватись з прозовими діалогами – з неодмінним повторенням тих самих куплетів зі зверненням до публіки; найчастіше самі куплети називалися водевілями. Згодом куплети та музика стали необов'язковими.

2. Водевіль у Великобританії

Театр «Водевіль» було відкрито у Вестмінстрі 1870 року. Зміст та стиль постановок впливає із назви театру. За час свого існування Водевіль двічі був відновлений, при реконструкціях кожна нова будівля зберігала елементи колишнього. Сучасний театр було збудовано та відкрито у 1926 році, кількість глядацьких місць – 690.

Спроектував споруду талановитий архітектор Фіпс. Оформлення театру витримано у романському стилі Джорджа Гордона. Дата прем'єри було призначено 16 квітня 1870 року. Того дня перші глядачі побачили комедію Андрія Холлідея "Ні за які гроші". Через деякий час, коли власник Водевілья Вільям Робертсон вже не бачив перспектив розвитку у старій будівлі, він об'єднався з трьома акторами, іменами яких були Томас Торн, Девід Джеймс та Монтегю. Заповзятливі театральники об'єднали стару будівлю з двома сусідніми, новий оригінальний театр знаходився на березі річки, щоб потрапити до зали, потрібно було пройти лабіринт із низки вузьких коридорів. Місткість нового театру була 1046 місць.

Перші успіхи у Водевіль

Актор Генрі Ірвінг, який виконував до Водевілья переважно ролі шекспірівських персонажів, приніс небувалий успіх і собі, і театру, взявши участь у виставі «Дві троянди» Джеймса Альбері в ролі Дігбі Гранта. Екстраординарна п'єса стала завдяки тому, що її вистави йшли триста ночей поспіль.

У лондонському Водевільі була поставлена унікальна вистава, яка досягла 500 послідовних виступів, це був світовий рекорд. Вистава називалася «Наші хлопчики», автор – Байрон. Прем'єра цієї п'єси була 1875 року. Загалом спектакль показувався у 1000 виступах. Це був рідкісний випадок, що

обговорювався як у Лондоні, так і в усьому світі. В автобусах, які проїжджали повз театр, замість оголошення зупинки «Театр Водевіль», кричали фразу «Наші хлопчики!».

Становлення театру

1889 року Томас Торн, ставши єдиним керівником театру, вирішив розширити будівлю. Фіппс знову зайнявся реконструкцією споруди, а саме її фасаду. Оновлений театр було відкрито 13 січня 1891 року. Постановки доручили Гедду Габлер.

Пізніше Торн продав своє дітище Стефано Гатті. Гатті придбав театр, щоб уникнути правових суперечок з приводу шуму електростанції, що знаходилася недалеко, і належала йому. Новий господар впорався з управлінням театру, він вижив завдяки завзятому відродженню комедійного жанру. Потім Гатті об'єднався з Чарльзом Фроманом, а також відомою на той час кінокомпанією, і випустив серію комедій за участю Сейма Хікс та Еллалін Терріс. Одна стрічка мала назву «Аліса в країні чудес». Прем'єра її відбулася 1900 року. Далі були «Скрудж» (1901), «Дж. М. Баррі Кваліті Стріт» (1902).

У 1925 році Гаттіс вважав, що будівля потребує вдосконалення, і театр Водевіль був закритий для чергової, цього разу, внутрішньої реконструкції. Роботу щодо покращення планування споруди взяв на себе архітектор Роберт Аткінсон та будівельна фірма Бовіс ТОВ. В результаті реконструкції галереї тетра стали просторішими, дах – вищим, а зал набув довгастої форми, ці зміни збереглися до наших днів. Оновлена та покращена будівля прийняла перших гостей у лютому 1926 року на ревію Арчі де Бі, називалася постановка R. S.V.P. В інші спектаклі були включені такі зірки сцени, як Джек Хоукінс і Дама Пеггі Екшфорт – в "Годувальниці", сер Джон Міллс і його дружина Мері Хейлі Белл в "Чоловіки в тіні" (1942). У 1954 році відбувається відкриття «Salad Days» Дороті Рейнольдс та Джуліан Слейд. Вистава стала культовою, входила в репертуар Водевілья багато років, накопичивши 2288 виступів. Протягом багатьох років театр не переставав радувати любителів драматичного мистецтва новими високоякісними постановками.

3. Розвиток водевілю у США та Канаді.

Водевіль називають «серцем американського шоу-бізнесу» — він був одним із найпопулярніших видів розваг у Північній Америці протягом кількох десятиліть.

У 1840-х Америка вже мала свій «народний театр» — менестрель-шоу, в якому загримовані білі актори розігравали сценки із життя чорношкірих. На той час чоловіче населення США дивилося непристойно-гумористичні вистави у закритих клубах за участю танцівниць та гімнасток, а провінційну аудиторію розважали мандрівні лікарі. Тільки водевілю вдалося поєднати переваги різношерстої аудиторії в одному шоу.

Першим американським водевілем вважають бостонський театр Vaudeville Saloon (1840). Невідомо, що саме там показували, але відвідувачами цього салуна були переважно чоловіки. До кінця XIX століття добробут американців помітно зріс, а разом із ним — і попит на розваги. У 1881 році американський імпресаріо, артист естради та «батько водевіля» Тоні Пастор запровадив формат сімейного шоу у кількох нью-йоркських театрах. Інші естрадні менеджери оцінили його задум і дійшли простого висновку: що більше аудиторія, то більше виручка.

Наступний крок зробив Бенджамін Ф. Кейт, який збудував кілька театрів водевілю в Бостоні. У 1885 році до нього приєднався імпресаріо Едвард Франклін Елбі, і разом вони створили мережу театрів та квиткових кас по всій країні. Підприємці встановили справжню монополію на водевілі.

З початку 1880-х і до 1930-х років у Сполучених Штатах та Канаді «водевілем» називаються театральні-естрадні вистави (мюзик-холельного та циркового роду). Кожна подібна вистава була набором окремих, не пов'язаних ніякою спільною ідеєю виступів найрізноманітніших акторів: популярних і класичних музикантів, танцюристів, дресирувальників, фокусників, акробатів, жонглерів, гумористів, артистів-імітаторів, майстрів бурлеску, — включав номери та сценки з популярних п'єс, показові виступи спортсменів,

менестрелів, читання лекцій, демонстрацію всіляких знаменитостей, «фриків» та «виродків», а також показ фільмів.

З розвитком міст водевілі стали головним атрибутом американського культурного життя на початку XX століття. Кожна вистава тривала близько двох годин і складалася приблизно з десяти-дванадцяти актів, не пов'язаних за сюжетом. Кожну сценку виконували артисти різних видів театрального та циркового мистецтва: акробати, жонглери, актори-коміки, танцюристи, маги — усі, хто міг утримувати увагу аудиторії довше трьох хвилин. Це було чимось на кшталт шоу талантів, яке мало смішити і дивувати. І не так вже й важливо, коли глядач заходив до театру. Автор книги «Американський водевіль очима сучасників» Чарльз Стейн цитує Кейта: «Зала завжди заповнена людьми, шоу в самому розпалі, все яскраве, веселе та зазиваюче».

Особлива увага приділялася будинкам театрів. У їхньому оформленні архітектори намагалися дотримуватися стандартів вишуканості та розкоші, незважаючи на те, що вхід туди був відкритий будь-кому (щоправда, за гроші). Під час вистав у театрі дотримувалися суворих порядків. Доглядачі та церемоніймейстери роздавали відвідувачам картки з порадами: «Джентльмени будуть люб'язні не тримати сигари чи цигарки в роті всередині будівлі», «Будь ласка, не розмовляйте під час акту, бо це дратує глядачів довкола та заважає їм слухати виставу».

До кінця 1920-х водевіль був на піку популярності — вистави відвідували близько двох мільйонів глядачів щодня. 1925 року мережа Кейта-Елбі об'єднувала 350 театрів, у яких працювало близько 20 тисяч осіб.

Епоха радіомовлення та доступність недорогих приймачів, а згодом поява кінотеатрів і телебачення відволікали масову аудиторію від естрадного жанру. Власники театрів оцінили високу рентабельність кіно — тепер не треба було платити за роботу артистів та музикантів, світло, декорації. Хоча, за іронією, саме у водевілях із 1895 року почали показувати німі фільми.

У 1934 році закrywся останній із найкращих театрів водевілю The New York Palace. Багато акторів тоді пішли в кінематограф, де платили більше та

умови роботи були кращими. Але залишилися й ті, хто продовжував працювати у міських театрах та розважати американську публіку.

Наразі театри водевілю існують для того, щоб залучити туристів чи зберегти сімейну справу. Наприклад, техаський водевіль *Esther's Follies*, відкритий ще 1977 року, показує уявлення у всіх штатах. А на початку 2000-х група істориків з американських університетів виграла грант на розробку віртуального водевілю, який не дасть забути про головну американську розвагу початку XX століття.

У другій половині XX століття жанр водевілю пережив ще один виток свого ренесансу, набув нових форм побутування, включаючи не лише сценічні версії, а й екранізації, у жанрі музичних фільмів. В наш час жанр освоює нові простори, такі як мас-медіа та інтернет.

2.12. Мьюзікл.

2.13. Рок-опера

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА ІНФОРМАЦІЇ

1. Базиликот Б.О. Орфоепія в співі: *навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. 126 с.
2. Бенъ Г. Особливості співу акторів драми. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 11. С. 111–116.
3. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Музична Україна, 1980. 120 с.
4. Гринь Л.О. Теоретико-методичні основи вокальної підготовки майбутніх акторів : науково-методичний посібник для студентів спеціальності «Театральне мистецтво». Запоріжжя : ЗНУ, 2011. 140 с.
5. Дорошенко В.О. Сольний спів як засіб виховання студента-актора. Харків : «Колегіум», 2010. 152 с.
6. Дрожжина Н. В. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: 36. наук, праць*. 2004. Вип. 15. Харків: ХДУМ ім. Котляревського. С. 77–86.
7. Дрожжина Н.В. Актуальные задачи подготовки эстрадного певца на современном этапе развития музыкального искусства эстрады. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: 36. наук, праць*. 2004. Вип. 13. Харків: ХДУМ ім. Котляревського. С 149–160.
8. Кушка Я.С. Методика навчання співу: *посібник з основ вокальної майстерності*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
9. Ланіна Т. О. Проблема виховання джазових вокалістів у музичних школах. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (16-17 жовтня 2014 р., м. Київ)*. Київ : Київський університет Імені Бориса Грінченка, 2014. С. 476–483.
10. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа: навчальний посібник. Вінниця, 2006. 345 с.

11. Прядко О. Розвиток співацького голосу: методичні рекомендації для викладачів вокалу та студентів музично-педагогічних факультетів ВНЗ. Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О.А., 2009. 92 с.
12. Прядко О.М. Розвиток співацького голосу: навчальний посібник. Кам'янець-Подільський : Сисин О. В., 2010. 127 с.
13. Рябуха Т. М. Специфіка впливу джазового співу на естрадне мистецтво України. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2019. Вип. 3. URL: <https://tihae.org/pdf/t2019-03-16-Riabukha.pdf>
14. Самая Т. В. Базові засади естрадного мистецтва. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. 2012. Вип. 21. Київ: Міленіум, С. 219–226.
15. Фоломєєва Н.А. Методика охорони та гігієни голосу студентів – вокалістів педагогічних ВНЗ. *Науковий журнал «Молодий вчений»*. № 11.1 (38.1). Херсон: «Видавничий дім «Гельветика», 2016. С. 100–103.
16. Фоломєєва Н.А. Оволодіння естрадними техніками звуковидобування у процесі професійної підготовки: *методичні рекомендації*. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. 56 с.
17. Фоломєєва Н.А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу: методичні рекомендації. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. 60 с.
18. Фоломєєва Н.А. Фахова підготовка студентів до сценічно-виконавської діяльності в класі естрадного співу. *Професійна освіта: проблеми і перспективи*/ІПТО НАПН України. Київ: ІПТО НАПН України, 2017. Випуск 13. С. 93–98.
19. Хомутова Л. Г. Створення художнього вокально-сценічного образу: *методичний посібник*. Дніпропетровськ : Пороги, 1995. 141с.
20. Юцевич Ю.Є. Музика: *Словник-довідник*. Тернопіль: навчальна книга – Богдан, 2003. 689 с.
21. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу : *навчально - методичний посібник*. Київ: Інс-т змісту і методу навч., 1998. 158 с.

22. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ, 1998. 299 с.

23. Adams D. A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French. New York: Oxford University Press, 1999. 175 p.

24. Botume J. F. Modern Singing Methods: Their Use and Abuse. New York: PPPC, 2010. 40 p.

25. Carman J. E. Yoga for Singing: A Developmental Tool for Technique and Performance. New York: Oxford University Press, 2012. 312 p.

26. Carpenter V. Free Your Voice: Awaken to Life Through Singing. New York: Sounds True, 2012. 280 p.

27. Carter H. Vocal Warm-ups and Vocalises. Huntington Beach, CA.: Goldenwest College Publication, 2003. 214 p.

28. Cook O. Singing with your own Voice. New York: Routledge, 2004. 288 p.

29. Cooper B. L. The Popular Music Teaching Handbook: An Educator's Guide to Music-Related Print Resources. Westport: Libraries Unlimited, 2004. 384p.

30. Fisher J., Kayes G. Successful Singing Auditions. New York: Routledge, 2002. 144 p.

31. Fishkin R. L. Singing: A Practical Guide to Pursuing the Art. New York: The Performing Arts, 2010. 48 p.

32. Folomieieva N. Use of vocal techniques in vocal class in the process of professional training. *Knowledge. Education. Law. Management*. № 3 (23), 2018. P. 190–199.

33. Gagne. J. Your Singing Voice: Contemporary Techniques, Expression, and Spirit. Boston: Berklee Press, 2012. 256 p.

34. Kaminska B. Factors determining correct intonation in singing. *Bulletin of the International Kodaly society*. 1996. Vol. 21. № 2. P. 27–30.

35. Kenne J. Becoming a Singing Performer. Dubuque, IA: William C. Brown, 1987p.

36. Labouff K. Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction. New York: Oxford University Press, 2007. 346 p.
37. Linklater K. Freeing The Natural Voice. URL: <https://ru.scribd.com/document/285967926/Linklater-Freeing-the-Natural-Voice-pdf>
38. McDonald B. A Cappella Pop: A Complete Guide to Contemporary A Cappella Singing. New York: Alfred Music Publishing, 2012. 204 p.
39. Manning B. Light and right is better than strong and wrong. URL : <http://www.brettmanningstudios.com/about/>
40. Miller R. On the Art of Singing. New York: Oxford University Press, 1996. 138 p.
41. Murray D. Vocal Strength and Power: Boost Your Singing with Proper Technique and Breathing. New York: Hal Leonard Corporation, 2009. 72 p.
42. Paton J. G. Foundations in Singing: A Guide to Vocal Technique and Song Interpretation. New York: McGraw-Hill Humanities Social, 2006. – 320p.
43. Peckham A. Singer's Handbook: A Total Vocal Workout in One Hour or Less. Boston: Berklee Press, 2004. 40 p.
44. Pegler H. It's Never Too Late to Sing: The Beginner Singing Method. New York: Alfred Music Publishing, 2011. 4 p.
45. Pinksterboer H. Vocals: The Singing Voice. – Milwaukee: The Tipbook Company, 2003. 156p.
46. Riggs S. Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co., Inc, 1998. 168 p.
47. Rodenburg P. The Right to speak. Working with the Voice. New York: Routledge, A Theatre Arts Books, 1992. 234 p.
48. Rose B. Contemporary Singing Techniques. New York: Hal Leonard, 2009. 112p.
49. Sabine E. Strengthen Your Singing Voice. New York: Artistpro, 2004. 98 p.
50. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Copenhagen: Shout Publications, 2012. 19 p.

51. Schmidt E. All about Singing. NewYork: Leonard Corporation, 2011. 234 p.
52. Schmidt J. Basics of Singing. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1998. 285 p.
53. Schmidt K. Whatis a Vocal Onset? Initiating Vocal Sound. URL: <https://www.thoughtco.com/what-is-a-vocal-onset-2994166>
54. Stoloff B. Blues Scatitudes. Vocal improvisation on the blues. Brooklyn , New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2003. 77 p.
55. Stoloff B. Scat! Vocal improvisation techniques. Brooklyn, New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2001. 128 p.
56. Tamplin K. Vocal Academy URL: <https://www.youtube.com/user/kentamplin/playlists>
57. Vendera J. Raise your voice. Second edition. USA : Vendera publishing, 2008. 460 p.
58. Ware C. Adventures in Singing: A Process for Exploring, Discovering, and Developing. New York: Social Sciences, 2006. 350 p.
59. Welch G. F. Theoretical perspectives on singing accuracy: an introduction to the special issue on singing accuracy (Part 1). *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2015. 32(3). P. 227–231.
60. Williams G. Hie Singing Voice Of Your Dreams Is Inside You. URL: <http://www.become-a-singing-master.com/support-fdes/voiceofdreams.pdf>