

**ЛЮБИЙ МАТУСИ ПРИСВЯЧУЮ,
МУДРІЙ ЛЮДИНІ,
ТАЛАНОВИТІЙ СПІВАЧЦІ
ЗІНАЇДІ КОРОЛЬ**

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Наталя Дрожжина

Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика

підручник

*для здобувачів ступеня магістра
закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації
Спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Спеціалізації «Музичне мистецтво естради»*

Харків
2019

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського
(протокол № 11 від 27 червня 2019 р.)

Рецензенти:

Шаповалова Людмила Володимирівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Болдирєв Володимир Олександрович – народний артист України, професор, завідувач кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Єрошенко Олена Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури

Автор:

Дрожжина Наталя Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Дрожжина Н. В.

Д 75 **Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика.** Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» / Харк. нац. унів. мистецтв. — Х. : Видавництво «Естет Принт», 2019. — 336 с.
ISBN 978-966-97945-6-7

Підручник розроблено за авторським лекційним курсом навчальної дисципліни «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика», яка є фундаментальною дисципліною професійної і практичної підготовки для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти мистецького спрямування за фахом «Естрадно-джазовий спів» в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. Вивчення загальних та спеціалізованих проявів вокального виконавства естради, різноманітних аспектів історії, теорії, методики та практики вокального виконавства дозволило обґрунтувати комплексну дисципліну, яка базується на поєднанні складових компонентів вокального естрадного мистецтва та розкриває специфіку вокального виконавства в системі музичного мистецтва естради як актуальну проблему виконавського музикознавства. Робота з підручником передбачає як спільне опанування теоретичного та практичного матеріалу в системі викладач-студент, так і самостійну роботу студентів.

Підручник розраховано на студентів, аспірантів та викладачів, а також на широкое коло дослідників за спеціальністю «Музичне мистецтво естради».

УДК [784 : 792. 7] : 78.03

ISBN 978-966-97945-6-7

© Дрожжина Н. В., 2019 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ	12
Глава 1.1. Музичне мистецтво естради як соціокультурний феномен	12
Глава 1.2. Моделі філософсько-естетичного осмислення феноменів масової культури та музичного мистецтва естради: критика та апологія	25
Глава 1.3. Культурний статус естрадного вокалу в західній і вітчизняній культурах ХХ–ХХІ століть	37
Глава 1.4. Витоки українського шоу-бізнесу: українська музична естрада як проблема національного самовизначення	68
§ 1.4.1. Глобалізаційний процес у системі музичної естради України	75
§ 1.4.2. Україна на пісенному конкурсі «Євробачення»	78
РОЗДІЛ 2. ПЕРСОНОЛОГІЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: АНАЛІЗ ФЕНОМЕНА ОСОБИСТОСТІ НА ЕСТРАДІ	89
Глава 2.1. Алгоритм аналізу феномена творчої особистості естрадного співака	90
Глава 2.2. Аналітичні портрети майстрів вокальної естради	97
§ 2.2.1. Едіт Піаф – геній французької естради	97
§ 2.2.2. Клавдія Шульженко – співачка радості й життя	106
§ 2.2.3. Мадонна – ідол масової культури	114

РОЗДІЛ 3. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ	123
Глава 3.1. Наукові концепції діяльності голосового апарату в співі: дослідження акустико-фізіологічних явищ	125
Глава 3.2. Співацький процес: порівняльний аналіз академічної, народної, естрадної технік співу	135
Глава 3.3. Специфіка вокального виконавства в системі музичної естради	170
§ 3.3.1. Аналітичний огляд методів і прийомів постановки голосу з позиції специфіки естрадного виконавства ..	172
§ 3.3.2. Екстраполяція резонансної теорії співу на вокальну педагогіку музичної естради	177
§ 3.3.3. Пластична виразність естрадного співака	204
§ 3.3.4. Електро-акустичний прилад мікрофон в історико-теоретичному та практичному аспектах	212
§ 3.3.5. Пристрої корекції і обробки вокалу в естрадному виконавстві	228
ВИСНОВКИ	246
ДОДАТКИ	251
БІБЛІОГРАФІЯ	299
ПРЕДМЕТНІ ПОКАЖЧИКИ	317
ІМЕННІ ПОКАЖЧИКИ	320
ДОВІДКА ПРО АВТОРА	331

ВСТУП

Вокальне виконавство в системі естради – явище надзвичайно динамічне і таке, що активно видозмінюється. Незважаючи на відносно недовгий шлях свого розвитку, воно оформилося в загальносвітовому контексті музично-виконавської творчості як *унікальне мистецьке явище*, відрізняючись від інших видів співу *своєрідною стилістикою, естетикою і поетикою*.

Всебічний розгляд аспектів історії, теорії та практики вокального виконавства на естраді як проблеми музикознавчих дослідження викликано низкою передумов об'єктивного характеру. Так, вітчизняне музикознавство традиційно орієнтоване на вивчення так званої «академічної» або «класичної», «серйозної» музики. Сучасна музична естрада як складний конгломерат жанрів, стилістичних моделей, способів виконання, будучи галуззю справжнього професіоналізму, давно відшарувалася від «високого» мистецтва. Звідси очевидна **актуальність** навчального підручника, спрямованого на **вивчення специфіки вокального виконавства в системі естрадного мистецтва** – одного з найважливіших компонентів сучасної музичної культури. Тим більше, що з боку фахівців-практиків інтерес до питань естрадного мистецтва нині надзвичайно високий.

У нашій країні вокальна педагогіка в естрадному мистецтві належить до числа мало розроблених галузей професійного навчання. Проблеми професійного виховання естрадного співака вимагають знання багатьох дисциплін: фізіології й акустики, психології та педагогіки, музичної соціології та естетики, лінгвістики, гігієни голосу та ін. Однак навчально-методичної літератури, узагальнюючих дані цих дисциплін із метою розкриття проблем, пов'язаних із вихованням естрадного співака, недостатньо. Цей факт ще раз підкреслює необхідність ліквідації «розриву» теорії та практики в галузі естрадного вокального мистецтва та створення загальнонаукового базису, на основі якого формується система виховання фахівців цього напрямку в Україні.

Таким чином, мета теорії естрадного співу на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва естради – це створення загальнона-

укового базису, на основі якого формується система підготовки фахівців естрадного вокального виконавства. Звідси, узагальнення методик навчання естрадного співу, що містяться в різних працях, зумовлює необхідність створення методології як нагального завдання у справі виховання професійного естрадного співака в Україні. Саме в союзі вокального мистецтва та науки слід шукати шлях створення цілісної теорії як методології виконавського мистецтва естрадного співака.

Вивчення й аналіз творчості видатних естрадних співаків має *методологічне* значення, як для розробки теорії естрадного вокалу, так і для *практики* вокальної педагогіки, націленої на оптимізацію та удосконалення підготовки професійних вокалістів-естрадників. Тим самим створюються передумови для створення феноменології (поетики) особистості естрадного співака.

Все це наочно демонструє затребуваність проблематики цього навчального видання. Таким чином, *мета підручника* полягає в *обґрунтуванні теорії вокального виконавства в системі музичної естради з практичною спрямованістю на розробку сучасної універсальної методології створення вітчизняної школи естрадно-джазового співу*.

Розкриттям основної мети зумовлені і завдання:

- історико-критичний аналіз термінологічної системи естрадного мистецтва, що склалася в мистецтвознавстві та музичній естетиці;
- культурологічне обґрунтування сутності музичного естрадного мистецтва в контексті розвитку масової культури ХХ–ХХІ століть;
- визначення відмітних рис естрадної техніки співу на основі порівняльного аналізу акустико-фізіологічних елементів голосоутворення співаків різних жанрових напрямків вокального мистецтва (естрадного, народного, академічного);
- розкриття компонентів специфіки вокального виконавства в системі естради;
- презентація апробованої власної методики виховання професійних естрадних співаків у системі вищої музичної освіти України, яка узагальнює виконавсько-педагогічний і науково-методичний досвід автора підручника;

– вироблення алгоритму феноменологічного аналізу творчої особистості видатних естрадних співаків.

У зв'язку з науково-практичним обґрунтуванням специфіки естрадного вокального мистецтва матеріал для вивчення склали такі джерела:

1) *науково-дослідна література* з питань теорії та історії вокального виконавства;

2) *методична література* про практику виховання естрадних вокалістів, яку подано у відповідних методиках фахівців різних країн (в тому числі й власний викладацький та виконавський досвід автора);

3) *науково-популярна література* про творчу діяльність видатних представників вокального естрадного мистецтва вітчизняної та світової музичної культури.

Багатовекторність проблематики наукових, методичних і практичних завдань, поставлених у підручнику, зажадала взаємодії кількох наукових підходів:

– історико-типологічний підхід, зумовлений історико-стильовою динамікою еволюційних процесів музичного мистецтва естради (в тому числі вокального виконавства);

– культурологічний підхід, який дає змогу виявити специфіку музичної естради як соціокультурного феномену, що фокусує своєрідність методів і принципів інтерпретації вокального мистецтва;

– функціональний метод, що розглядає співочий процес як багаторівневу систему;

– візуальний (графічний) метод;

– комплексний підхід, який забезпечує вивчення досліджуваних явищ і процесів у єдності аспектів.

У підручнику комплексно розглянуто проблеми історії, теорії та практики вокального виконавства в системі музичного мистецтва естради за такими позиціями:

1) *висвітлено* історико-теоретичні аспекти вокального мистецтва естради; дано оцінку історичним етапам розвитку музичного естрадного мистецтва як *об'єктивного культурно-історичного процесу*;

2) *викладено* методологічні принципи навчання професійних вокалістів із позицій специфіки естрадного виконавства;

3) виявлено особливості естрадної співочої фонації на основі порівняльного аналізу різних технологій голосоутворення;

4) розкрито роль технічних звукопідсилюючих компонентів у концертно-виконавській практиці співака в історико-теоретичному і практичному аспектах;

5) презентована в підручнику методика навчання професійного естрадного співу ґрунтується на ряді загальнодидактичних принципів вокальної педагогіки, а також принципах резонансної теорії мистецтва співу професора В. П. Морозова, що розглядає голосовий апарат як цілісну взаємопов'язану систему з акцентом на роль резонаторів;

6) запропоновано алгоритм феноменологічного аналізу творчості видатних естрадних співаків.

Підручник розроблено до *авторського лекційного курсу «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика»*, який є фундаментальним та професійно-орієнтовним у вивченні фахового циклу дисциплін здобувачів вищої освіти ступеня магістра за фахом «Естрадно-джазовий спів» на кафедрі «Музичне мистецтво естради та джазу» Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Навчальна дисципліна «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика виконавства» є однією з головних складових у комплексному формуванні творчої виконавської особистості та професійному становленні майбутнього фахівця, яку тісно пов'язано у педагогічному процесі з профільюючими предметами та дисциплінами музично-теоретичного циклу: «Музична педагогіка і психологія вищої школи мистецького спрямування», «Науково-дослідницька майстерність», «Проблеми сучасного естрадного та джазового виконавства», «Виконавсько – педагогічна майстерність», «Історія джазового та естрадного мистецтва», «Історія світової музичної культури», «Історія української музики», «Методика викладання вокалу», «Сучасні методи розвитку творчих здібностей», «Естрадно-джазовий спів», «Спів з естрадним ансамблем».

Кафедра «Музичне мистецтво естради та джазу» ХНУМ імені І. П. Котляревського готує фахівців, які отримують по закінченні навчання освітньо-кваліфікаційний рівень магістра музичного

мистецтва з кваліфікацією: концертний виконавець, артист оркестру, артист ансамблю, науковець-дослідник, викладач ЗВС.

Робота з підручником передбачає як спільне опанування теоретичного та практичного матеріалу в системі викладач – студент, так і самостійну роботу студентів. Для ефективного засвоєння теоретичного матеріалу пропонується використання літератури, перелік якої подано в кінці підручника.

Підручник має особливе практичне значення як апробована в системі вищої музичної освіти України навчально-методична праця, яка сприяє виконанню одного з найважливіших завдань вищої школи у цій галузі, а саме: *підготовці фахівців, які володіють ґрунтовними історико-культурологічними, теоретико-методичними знаннями для забезпечення високого рівня професіоналізму на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва естради України.*

РОЗДІЛ 1

ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ

«Здобуйте знання, теоретичне й практичне, гартуйте свою волю, виробляйте себе на серйозних, свідомих і статечних мужів, повних любові до свого народу і здібних виявляти ту любов не потоками шумних фраз, а невтомною, тихою працею. Таких мужів потребує кожда нація і кожда історична доба...»

І. Франко¹

Глава 1.1. Музичне мистецтво естради як соціокультурний феномен

Багато дослідників, які писали про шляхи розвитку естрадного мистецтва в ХХ столітті, відзначали той факт, що однією з перешкод, які заважають розбудові фундаментальної «теорії естради» та розробкам на її основі коректного музикознавчого дискурсу на теми «естрадної музики» та «естрадного вокалу», є проблема «відсутності сформованої термінології»².

Суть цієї проблеми полягає ось у чому: незважаючи на те, що «в останні роки з'явилася досить велика кількість літератури з естради», що включає в себе «історичні дослідження, збірки, присвячені окремим артистам, мемуари, підручники»³, сам термін «естрада» залишається нині досить невизначеним у своїй багатозначності. І це одна з причин того, що над естрадою тяжіє напівлегітимний статус «байстрюка в родині класичних мистецтв»⁴.

¹ Франко І. «Одвертий лист до галицької української молоді», правопис збережено з оригіналом.

² Саульський Ю. Естрадная музыка / Ю. Саульський // Естрада: що? где? зачем?: Статті. Інтерв'ю. Публікації / отв. ред. Е. Уварова. — М. : Искусство, 1988. — С. 194.

³ Уварова Е. Д. Вместо предисловия // Естрада: что? где? зачем?: Статті. Інтерв'ю. Публікації / отв. ред. Е. Уварова. — М. : Искусство, 1988. — С. 49.

⁴ Уварова Е. Д. Вместо предисловия // Естрада: что? где? зачем?: Статті. Інтерв'ю. Публікації / отв. ред. Е. Уварова. — М. : Искусство, 1988. — С. 49.

Як зазначав відомий філософ, богослов і вчений Павло Флоренський, будь-який *термін* «є хранитель культури: він дає життю розчленованість і будову, встановлює непорушність основних зчленувань життя і, не допускаючи загального змішання, тим самим, обмежуючи життя, його звільняє до подальшої творчості»⁵.

Прислухаючись до думки Флоренського, зауважимо, що саме досягнення мінімальної термінологічної «розчленованості», прояснення термінів «естрада», «естрадне мистецтво» і «музичне мистецтво естради» має стати першим кроком у нашому творчому досвіді аналізу музичного мистецтва естради як соціокультурного феномену.

Зазначимо відразу ж, що для слова «естрада» в «Словнику іноземних слів» вказано два вихідні значення, які задають горизонт його вживання і в розмовній мові, і в спеціальній довідковій літературі.

1) Так, у вузькому значенні слова, естрада [фр. *estrade* < ісп. *estrado*] – це «майданчик, що височіє над рівнем землі або підлоги», який «служить місцем для виступів оркестрів, хорів, окремих артистів, ораторів та ін.;

2) у широкому значенні – концертно-видовищні виступи, т. зв. «Малі форми мистецтва»»⁶.

Якщо «вузьке» значення слова «естрада» у вітчизняному культурному лексиконі у вищевказаному формулюванні фактично ніколи не змінювало свого значення (Є. Кузнецов датує час появи терміна «естрада» 1827 роком⁷), то його «широке» значення мало свій розвиток у часі, як про це свідчить, наприклад, спроба вибудовування його семантичної «генеалогії», зроблена автором першого радянського підручника з історії та теорії естради С. Клітиним⁸.

⁵ Флоренский П. А. Термин // У водоразделов мысли : собр. соч. : в 2 т. / Флоренский П. А. — М. : Правда, 1990. — Т. 2. — С. 222.

⁶ Словарь иностранных слов / [ред. И. В. Лёхина и Ф. Н. Петрова]. — М. : Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1954. — С. 822.

⁷ Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки / Е. Кузнецов ; [предисл. Н. П. Смирнова-Сокольского]. — М. : Искусство, 1958. — С. 18.

⁸ Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — С. 26–27.

Початково в Російській імперії XIX – поч. XX ст., термін «естрада» почав використовуватися, з одного боку – для опису різножанрових професійних і самодіяльних виступів зі сцени-помосту під час народних гулянь, з іншого – різноманітних розважальних програм вар'єте, кафе-шантанів тощо.

Помітна актуалізація та модернізація терміна відбувається відразу після Жовтневої революції 1917 року, коли «артисти вийшли до народу (і) ... іншими, ніж у вар'єте, стали спрямованість, суть і пафос цього мистецтва»⁹ [164, с. 50].

Як наслідок приходу на естраду публіцистики, народної хорової та музичної творчості, драматургії, зближення академічного і «масового» мистецтва та ін., аж до 30-х – 40-х років XX століття «рамки естради розширювалися майже безмежно»¹⁰.

У 50-ті роки цей стихійний процес привів до появи для його «феноменологічного» опису в професійній мові радянських мистецтвознавців нового «синтезуючого» поняття – *«естрадне мистецтво»*, що визначалось як «вид мистецтва, що об'єднує т. зв. малі форми драматургії, драматичного та вокального мистецтва, музики, хореографії, цирку»¹¹, конферансу, акробатики, самодіяльних форм творчості та ін.

Збірний термін «естрадне мистецтво» вказує на те, що «естрадні твори всіх перерахованих вище способів вираження при втіленні їх виконавцями повністю підкоряються одним і тим же специфічним законам і закономірностям»¹², основні з яких такі: «1) номер, як одиниця естрадного мистецтва, основу якого становить певна сценічна дія; 2) відсутність умовної “четвертої стіни”, завдяки чому глядачі перетворюються з пасивних спостерігачів на партнерів артиста; 3) різно-

⁹ Уварова Е. Д. Вместо предисловия // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. — М. : Искусство, 1988. — С. 50.

¹⁰ Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — С. 26.

¹¹ Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — С. 27.

¹² Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — С. 14.

жанровість; 4) вирізненість артиста: не перевтілення в художній образ, а використання маски певного персонажа, створення образу відкритими прийомами, на очах глядачів; 5) культ артистичної індивідуальності, власної неповторності виконавця; 6) лаконізм і завершеність змісту всіх творів, які виконуються на естраді, зовнішнє оформлення виступу; 7) святковість; 8) основна заповідь: «Чим будемо дивувати»? – як першоджерело творчості професійного естрадного виконавця; 9) імпровізаційний характер естрадних видовищ»¹³.

Позначивши вище ті загальні маркери, які дозволяють об'єднувати в єдине ціле «естрадного мистецтва» цирк і драму, музику і конферанс, хореографію і декламацію, вкажемо на той факт, що кожен сегмент єдиної «системи естради» не тільки несе на собі її «відблиски», але також зберігає свою вихідну («академічну») художню специфіку та вимагає окремого спеціального аналізу його «інобуття» в естраді як із формального, так і зі змістовного боку. Природно, що музика як самотній вид мистецтва і один із «найбільш розвинених і загальнозначущих мов культури»¹⁴, увійшовши до «системи естради», утворила в ній свій особливий «континент». Саме в спробах теоретично освітити цей «континент», який сформував загальний художній ландшафт музичного мистецтва ХХ століття, в сучасній теоретичній рефлексії не так давно було введено термін «*музичне мистецтво естради*».

Підсумовуючи досвід роботи філософсько-естетичної та музикознавчої думки 1990-х років з розробки науково-понятійного апарату для розв'язання проблем музичної естради, Е. Рыбакова 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»¹⁵.

¹³ Зайцев В. П. Режисюра естрадних та масових видовищ : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. культури і мистец.] / В. П. Зайцев. — 2-ге вид. — К. : Дакор, 2006. — С. 14.

¹⁴ Каяк А. Б. Методология исследований культурных обменов в музыкальном пространстве / А. Б. Каяк. — М. : Академ. Проект, 2006. — С. 22.

¹⁵ Рыбакова Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дис. на соискание учен. степ. д-ра культурологии : спец. — 24.00.01 «Теория и история культуры» / Рыбакова Элеонора Львовна; С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусства. — СПб., 2007. — С. 9.

Інакше кажучи, музичне мистецтво естради є формою «інформаційно-семантичного впорядкування смислових, філософсько-естетичних, соціально-оціночних, художньо-творчих аспектів відносин людини з оточенням, виражених у гармонізованому звучанні»¹⁶ в умовах сучасної масової культури.

Таким чином, спираючись на роботи відомих фахівців у галузі культурології можна виокремити кілька періодів у розвитку музичної естради в ХХ столітті, які передають динаміку її становлення як специфічного напрямку музичного мистецтва.

Перший період в історії музичного мистецтва естради доречно назвати «*передестрадним періодом*» (сер. ХІХ – поч. ХХ ст.).

Це час становлення музичних передестрадних форм і жанрів, які розвиваються й отримують прописку в рамках садово-паркових розваг, ресторанів із концертною програмою, кафешантанів (кафе-концертів), кабаре, театрів мініатюр та ін. Окремі форми та жанри музичної естради в цей час, як правило, включено в традиційні художні структури (так само як *дивертисменти* у театральних виставах або *музичні номери* у ярмаркових гуляннях).

Другий період в історії музичного мистецтва естради можна назвати періодом «*професіоналізації*» (20–50-ті рр. ХХ ст.).

Безсумнівно, що особливе місце в цей період займає джазове мистецтво, що тісно зблизилося з естрадою, додавши неповторний колорит як інструментальній, так і танцювальній, і вокальній музиці довоєнних і повоєнних років. У цей час розквітають такі форми естрадного мистецтва як *ревю* (що відіграло велику роль у становленні та розвитку пісенного шлягеру й популярної музики) і *вар'єте* (20–30-ті рр. ХХ ст.). Має величезну популярність у першу чергу *масова пісня*, розвивається синкретичний жанр мюзиклу, пишеться *кіномузика*.

Естрадна музика, що позиціонує себе як мистецтво, метою якого є *розвага та рекреація*, професіоналізується й виходить на домінуючі позиції по відношенню як до народної, так і до академічної музики.

¹⁶ Каяк А. Б. Методология исследований культурных обменов в музыкальном пространстве / А. Б. Каяк. — М. : Академ. Проект, 2006. — С. 28.

Це стає можливим багато в чому завдяки комерційному успіху естради, масово тиражованої та розповсюджуваної за допомогою грамзапису, кінематографу та радіо.

Третій період в історії музичної естради – **«епоха протесту і комерціалізації» (кінець 50-х – 80-ті рр. ХХ ст.)** – характеризується, з одного боку, розвитком молодіжної «культури протесту» і музики, що її представляє (рок-н-рол, біт, хард-рок, панк-рок, реп та ін.), а з іншого боку – наполегливою асиміляцією контр-культурного потенціалу *року* шоу-бізнесом, формуванням єдиної музичної поп-індустрії з власними принципами та інститутами. Хоча в цей час естрада розвивається в формах, відомих на минулому етапі (класичні програми мюзик-холів, особливо – творчість *шансоньє*), домінуючими стають ті її різновиди, які продукує *рок-культура*, не тільки ідейно, а й технологічно відмінна як від музичної класики, так і від джазу та популярної музики. З появою *року*, на зміну жанру мюзиклу прийшов новий синкретичний жанр – рок-опера, а в музичну практику остаточно було впроваджено трансформований електропідсилювачами та мікрофонами звук, що надає *року* не тільки специфічного інструментального звучання, а й своєрідної манери вокалізації.

Комерційна стандартизація музичної «продукції» і, в той же час, «завзяте тяжіння до професіоналізації, до ускладнення та збагачення мистецьких засобів»¹⁷ створюють ту напруженість, яка характеризує протилежні полюси, в просторі між якими розвивається музична естрада Заходу (в СРСР «комерційний» полюс, зі зрозумілих причин, було заміщено «ідеологічним»).

Четвертий етап історичного шляху музичної естради видається доречним назвати «глобалізаційним» (90-ті рр. ХХ ст. – теперішній час). Він характеризується, перш за все, фактом перетворення естради на глобальне та транснаціональне явище не тільки музичної культури, а й *культури людства в цілому*. Сучасні дослідники зазначають, що «естрада стала не просто наймасовішим із мистецтв, а й невід’ємною

¹⁷ Житомирский Д. В. Бунт и слепая стихия (в мире поп-музыки) / Д. В. Житомирский // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — М. : Сов. композитор, 1989. — С. 77.

частиною нашого життя»¹⁸, якісні зміни привели до «виникнення ранише не існуючого соціокультурного утворення – *звучного*, озвученого, “омузикаленого” *соціуму*»¹⁹.

Таке тотальне «озвучування» соціуму та культури стало можливим багато в чому завдяки тому, що музичне мистецтво естради сьогодні є не тільки сферою мистецтва, а й сферою роботи глобального шоу-бізнесу (втім, як і класична музика²⁰), що пропонує світу «універсальний формат» створення та сприйняття музики – «*шлягер*», виконуваний «*зіркою*». Використання кіно, радіо, телебачення та інтернету для пропаганди чергового шлягеру; виготовлення та реалізація мільйонних тиражів компакт-дисків і відеокасет; створення приголомшливого «відеоряду», що візуалізує звучну музику і тим самим робить її «доступною» на емоційному рівні людям найрізноманітніших «телевізійних» культур – реальність, у якій живе сучасне музичне мистецтво естради. Як *мінуси* (стандартизація, орієнтація на швидке «споживання», позбавляння змісту), так і *плюси* (комерційна підтримка талантів, полістилізм, свобода творчого пошуку) сучасного етапу естрадної музики цілком очевидні, але загальна конфігурація музичного мистецтва естради уловима і прогнози щодо його майбутнього можливі лише при більш конкретному *культурологічному* аналізі загальнокультурної ситуації, в рамках якої в ХХ столітті заявила про себе музична естрада.

Як зазначалося вище, система естради є досить новим і самобутнім художнім і культурним феноменом, у рамках якого маніфестувало себе в ХХ столітті музичне мистецтво.

Підкреслимо, що функціонування музичної естради пов’язане з виникненням і метаморфозами такої неоднозначно оцінюваної в роботах різних теоретиків форми культури, як «*масова культура*»

¹⁸ Лебедев А. Кое-что об ошибках сердца. Эстрадная песня как социальный симптом / А. Лебедев // Новый мир. — 1988. — № 10. — С. 239.

¹⁹ Акоюн К. З. Происхождение шлягера из духа фарса // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акоюн Карен Завенович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М.: Гуманитарий, 2003. — С. 255.

²⁰ Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Н. Лебрехт. — М.: Классика–XXI, 2004. — С. 12.

(«або, за прийнятою в західній літературі термінології – культура *популярна*»²¹).

Нижче пропонується *аналіз соціокультурної ситуації*, в контексті якої в рамках масової культури заявила про себе музична естрада.

Почнемо з термінологічних визначень. Британський культуролог Р. Вільямс, підсумовуючи наявний у гуманітаристиці досвід дефініцій «масової культури», пропонує такі чотири її найбільш поширені визначення: 1) «те, що подобається великій кількості людей», 2) “низький різновид культури”, 3) “культурні твори, свідомо мета створення яких – дістати схвалення народу” і 4) “культура, яку люди створюють для самих себе”²².

Намітивши вище далеко не повний спектр можливих трактувань терміна «масова (популярна) культура», звернемося до цікавого для нас феномена з позицій *культуролога-спостерігача*, який фіксує факти, але утримується від їхніх однозначних оцінок.

Як впливає з числа наведених вище визначень, що видаються найбільш очевидними: масова культура – це культура «більшості», що протистоїть культурі «меншості», але це не «народна культура»; це – культура «маси», яка протиставляється культурі тих, хто до цієї «маси» не входить, тобто – «еліти».

Варто відразу ж заявити про необхідність якоїсь теоретичної стриманості в дуже важливій (з точки зору прояснення культурного смислу феномена музичної естради) справі з’ясування того, як співвідносяться три виокремлені типи культури в ХХ столітті. Оскільки «проблема взаємин у сучаснім духовнім житті та культуротворчій діяльності людей мови, творів і предметів народної, масової або популярної та елітарної культур – одна з найскладніших у філософії культури, в соціології культури, в культурології, мистецтвознавстві та естетиці»²³.

²¹ Шапинская Е. Н. Массовая культура в теоретических исследованиях / Е. Н. Шапинская // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акопян Карен Завенович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 59.

²² Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. — Х. : Акта, 2005. — С. 20.

²³ Киященко Н. И. Динамизм соотношения: народные массовые и элитарные культуры и искусство / Киященко Н. И. // Массовая культура и массовое искусство. «За»

З обережністю треба ставитись і до наявної в небагатій на вдумливі та об'єктивні дослідження вітчизняній літературі за темою масової культури ідеї навішування на неї ярлика «антикультури низу». Оскільки розподіл культури на масову й елітарну – це *щось більш значне*, ніж поділ усередині «культури» на культуру небагатьох обраних і культуру більшості, культуру «високу» і культуру «низьку» (такий поділ відомий в історії з найдавніших часів, і сучасність у цьому аж ніяк *не* оригінальна).

При обережному ж угляданні в історію появи масової культури, стає очевидним, що вона являє собою, перш за все, «своєрідний феномен соціальної диференціації *сучасної культури*. Хоча функціональні та формальні аналоги явищ масової культури зустрічаються в історії, починаючи з найдавніших цивілізацій, справжня масова культура зароджується тільки в Новий час у ході процесів індустріалізації та урбанізації, трансформації станових товариств у національні, становлення загальної грамотності населення, деградації багатьох форм традиційної повсякденної культури доіндустріального типу, розвитку технічних засобів тиражування і трансляції інформації і т. п.»²⁴.

Соціокультурні зміни другої половини XIX – поч. XX століття дійсно радикально змінили не просто якісь сегменти культури, а *весь культурний універсум*. «Виникнення великомасштабного і механізованого промислового виробництва, зростання густонаселених міст призвели до дестабілізації попередніх ціннісних структур, які об'єднували людей. Руйнування пов'язаної із землею сільської праці, сільської тісної спільноти, занепад релігії, секуляризація, пов'язана з вірою в науку, поширення механічної та відчуженої заводської праці, встановлення моделей життя у великому місті, відсутність моральної основи – все це лежить в основі масового суспільства і масової культури»²⁵.

и «против» / Акопян Карен Завернович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 16.

²⁴ Флиер А. Я. Массовая культура: Культурология. XX век: словарь / А. Я. Флиер. — СПб. : Унив. кн., 1997. — С. 265.

²⁵ Шапинская Е. Н. Массовая культура в теоретических исследованиях / Е. Н. Шапинская // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акопян Карен Завернович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 62–63.

Негативним моментом, яким одразу ж позначилося становлення нової форми культури, була *атомізація індивіда*: масове суспільство заявило про себе як суспільство, що складається з людей, пов'язаних подібно до атомів. У такому суспільстві «індивід стає відірваним від спільноти, в якій він може знайти свою ідентичність. Стався «спад у соціальних зв'язках та інститутах, які могли б допомогти індивіду (село, церква, сім'я). В результаті в масовому суспільстві люди атомізувалися соціально та морально»²⁶.

У той же час у результаті зазначених вище соціокультурних змін і появи масового суспільства відбулися зміни в культурному бутті людини, які цілком можна назвати позитивними у глобальному масштабі. Пов'язані ці зміни, в першу чергу, зі справжньою революцією в галузі перерозподілу в суспільстві в цілому включеності до *сфери праці, рекреації та дозвілля*. Як зазначає в цьому зв'язку сучасний американський культуролог Т. Кендо (аж ніяк не марксист за переконаннями), протягом усієї історії людства нечисленна еліта суспільства, звільнена від занять фізичною працею, «вилучала додатковий продукт у більшості населення, накопичувала багатства й отримувала дозвілля для заняття та розвитку високої культури, мистецтва. Формувався дозвільний клас, який культивував те, що засуджувалося більшістю населення – лінь і байдикування. З одного боку, лінь вважалася моральним злом, гріхом, з іншого – вона є причиною для вияву таких речей, як сплін, меланхолія, свобода творчості, споглядальність, які виступали необхідною умовою для заняття поетичною творчістю»²⁷.

Більшість трудового населення, вимушена в поті чола добувати собі хліб насущний, не мала можливості, бажання та часу займатися не те що високим мистецтвом, але хоч би яким мистецтвом у прин-

²⁶ Шапинская Е. Н. Массовая культура в теоретических исследованиях / Е. Н. Шапинская // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акопян Карен Завенович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 63.

²⁷ Кэндо Т. Досуг и популярная культура в динамике и развитии (реферативный обзор) / Т. Кэндо // Личность. Культура. Общество: науч.-практ. журн. — М., 2000. — Т. 2, вып. 1. — С. 283.

ципі: «неробочий, а точніше, вільний час цілком і повністю зумовлювався виробництвом або робочим часом. Його ледь вистачало на відновлення фізичних сил»²⁸.

В історії для більшості типів суспільства була характерна нерівність з точки зору розподілу багатства та вільного часу. Те й інше мала обрана меншість: «співвідношення 3:1 (тобто, троє працюють, аби звільнити одному час на заняття мистецтвами, політикою тощо – прим. Н. Д.) являє собою типову формулу розподілу праці в людському суспільстві»²⁹ з античності й майже до кінця XIX століття.

Поява масового суспільства та масової культури, епіцентром яких у XX столітті стала Америка, і орієнтованість американського соціуму на плекання *середнього класу* зламали усталені стереотипи у ставленні до праці, дозвілля та рекреації. Середній клас сформувався як клас людей, що вміли працювати й мали можливість і бажання відпочивати, цікавитися мистецтвом, хоча в останньому їх, на відміну від «еліти», приваблювала вже не тільки і не стільки «серйозність», скільки «розважальний момент». Слідом за відомим музикознавцем Т. Чередниченко ми вважаємо, що, засуджуючи гіпертрофовану «розважальність» популярного мистецтва, треба в той же час не забувати про її початково онтологічний, буттєвий для людини статус, адже «взагалі-то бавитися – значить бути»³⁰.

«Саме середній клас згодом відіграв головну роль у формуванні масової культури та суспільства дозвілля. Характерне тяжіння американців до плодів технічної цивілізації, винахідницький пафос і прагнення технізувати все і вся допомогли в короткі терміни створити матеріальні носії масової культури – радіо, телебачення, транснаціональні газетні імперії... пристрасть американців усе, до чого вони

²⁸ Хренов Н. Развлекательные функции телеэстрады / Н. Хренов // Телевизионная эстрада : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Варганов]. — М. : Искусство, 1981. — С. 28.

²⁹ Кэндо Т. Досуг и популярная культура в динамике и развитии (реферативный обзор) / Т. Кэндо // Личность. Культура. Общество : науч.-практ. журн. — М., 2000. — Т. 2, вып. 1. — С. 284.

³⁰ Чередниченко Т. В. Музыкальные увеселения: культура радости вчера и завтра / Т. В. Чередниченко // Новый мир. — 1994. — № 6. — С. 205.

дотикаються, перетворювати на вигідний бізнес, сприяли комерціалізації дозвілля»³¹.

Звісно, масова культура орієнтована, перш за все, на задоволення запитів та інтересів маси споживачів, якою нині є в першу чергу середній клас. Ця культура транслюється через канали мас-медіа, багатотиражні видання, рекламу тощо, вона пропонує величезній кількості людей ринково-орієнтовані стереотипи сприйняття світу, смакові переваги, моделі самооцінки та поведінки. Вона максимально демократична, як з точки зору свого змісту (все «розумне» і «елітарне» має бути подано так, щоб бути зрозумілим і цікавим масовому споживачеві), так і з точки зору форми (ток-шоу, глянцеві журнали, фаст-фуд, мода, реклама, Голлівуд і т. ін.).

Але не варто забувати, що «споживачі» масової культури – це живі люди. Що, як ми зазначали вище, опинившись у ситуації атомізації та ціннісної дезорієнтації, трансформували культуру і мистецтво таким чином, щоб мінімізувати ті серйозні стреси, що навалилися на людство, яке стало міським та індустріальним і пережило дві світові війни в ХХ столітті. Хоч як би суворо ми судили масову культуру і масове мистецтво за їхній «спрощенський» характер, вони, очевидно, виконали не тільки руйнівну, а й певну не до кінця поки що ясну терапевтичну роль в історії культури.

Музичне мистецтво естради, яке з самого початку було націлене на те, щоб «працювати для глядача, безпосередньо звертатися до глядача, спілкуватися з глядачем»³², із його неприйняттям принципу «четвертої стіни», по-своєму намагалося зняти ту відчуженість, яку породила людська «атомізація» в ХХ столітті. Мабуть, зовсім не випадково воно намагалося робити це через розважальний момент, адже «вже тільки масштаби сучасної естради дають привід для роздумів

³¹ Кэндо Т. Досуг и популярная культура в динамике и развитии (реферативный обзор) / Т. Кэндо // Личность. Культура. Общество : науч.-практ. журн. — М., 2000. — Т. 2, вып. 1. — С. 287.

³² Хренов Н. Развлекательные функции телеэстрады / Н. Хренов // Телевизионная эстрада : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Варганов]. — М. : Искусство, 1981. — С. 41.

над розвагою. Мистецтво виростає з розваги і виділяється в самостійну галузь, але розвага при цьому не зникає і не може зникнути, виявляючись у спорті, святах, видовищах, карнавалах і т. ін. Весь комплекс його виявів сприяє встановленню психологічної рівноваги, розрядці, зняттю перевтоми»³³.

Таким чином, у питанні про те, свідчить чи ні розквіт масової культури і популярність естради в ХХ столітті про загальну деградацію культури і мистецтва, думки дослідників «різко поляризуються»³⁴.

Відповідно, в наступному розділі цієї роботи, буде розглянуто дві співіснуючі сьогодні в літературі теоретичні моделі філософсько-естетичного осмислення проблеми масової культури та музичної естради – критична і апологетична.

Запитання для самоперевірки:

1. Назвіть етапи історичного розвитку музичного мистецтва естради в ХХ ст.

2. Як відбувається кореляція етапів розвитку масової культури з музичною естрадою?

3. Зробіть термінологічний аналіз слів «естрада», «естрадне мистецтво», «музичне мистецтво естради».

4. Яку назву має період історії музичного мистецтва естради з сер. ХІХ – поч. ХХ ст.

5. Охарактеризуйте історичний період музичного мистецтва естради – період «професіоналізації» (20–50-ті рр. ХХ ст.).

6. Охарактеризуйте період «епохи протесту і комерціалізації» (кінець 50-х – 80-ті рр. ХХ ст.).

7. Охарактеризуйте четвертий етап історичного розвитку музичної естради – «глобалізаційний» (90-ті рр. ХХ ст. – по теперішній час).

³³ Хренов Н. Развлекательные функции телеэстрады / Н. Хренов // Телевизионная эстрада : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Варганов]. — М. : Искусство, 1981. — С. 28.

³⁴ Варганов А. Эстрадное искусство как средство социальной регуляции / Анри Варганов // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. — М. : Искусство, 1988. — С. 54.

Завдання для самостійної роботи:

1. Динаміка становлення музичного мистецтва естради в системі масової культури як специфічного напрямку музичного мистецтва України.
2. Вплив масової культури на розвиток музичної естради України.
3. Зробіть соціокультурний аналіз музичного мистецтва естради в системі «масової культури» в нашій країні (з 1991 р. – по теперішній час).
4. Визначте проблеми та тенденції розвитку українського національного шоу-бізнесу.
5. Які характерні риси українського менеджменту шоу-бізнесу?

Глава 1.2. Моделі філософсько-естетичного осмислення феноменів масової культури та музичного мистецтва естради: критика і апологія

Аналіз вітчизняної та зарубіжної літератури, присвяченої проблематиці масової культури та масового мистецтва (*і музичного мистецтва естради, як його елемента*), свідчить про те, що в цій літературі заявила про себе досить стійка міждисциплінарна традиція *інтелектуальної критики* маскульту в усіх його можливих виявах і формах. Хоча з моменту появи цієї традиції в 20-х і 30-х роках ХХ століття і масова культура в цілому, і музична естрада, зокрема, пережили не одну зміну (як із формального, так і зі змістовного боку). Вихідні позиції серйозних критиків маскульту практично не змінювалися відтоді, а тільки доповнювалися і деталізувалися. З огляду на факт стабільності цієї критичної традиції в часі, ми вважаємо, що всередині неї міститься якесь смислове ядро, назване нами «*критичною*» моделлю вибудовування філософського і естетичного міркування про масову культуру та музичне мистецтво естради.

Окреслити основні контури такої, по суті, універсальної (або «позачасової») критичної моделі, ми спробуємо відштовхуючися від текстів іспанського філософа, історика мистецтва, публіциста і критика *Хосе Ортеги-і-Гассета (1883–1955)* і німецького філософа, соціолога і музикознавця *Теодора Адорно (1903–1969)*.

Відзначимо, що Х. Ортега-і-Гассет, якого з цілковитою підставою можна назвати класиком серед критиків масової культури і мистецтва, цікавий своїм досвідом філософського осмислення культурної революції, яка сталася з людством на початку ХХ століття внаслідок перетворення «мас» на фактор спрямування шляху розвитку культури та мистецтва. Погляди Теодора Адорно цікавитимуть нас як спроба вже не спеціального філософського міркування, а соціологічного та естетичного аналізу музичної естради (популярної або легкої музики) як елемента маскульту.

Отже, піонер у справі критики маскульту Х. Ортега-і-Гассет, констатує в праці «Повстання мас»³⁵ (1930), що вихід на історичну сцену «мас» (або «повстання мас» у його термінології) свідчить про наявність глибокої кризи в західній культурі. Суть цієї кризи в тому, що якщо раніше цінності культури створювались, оберігались і слугували на користь лише тим, хто міг їх гідно цінувати, то з 20-х років ХХ століття ці цінності, так само як і досягнення матеріальної культури й культурні, громадські та політичні центри, виявились у владі «натовпу» – маси споживацьки налаштованих людей, позбавлених високих моральних і естетичних принципів.

Х. Ортега-і-Гассет підкреслює, що масова свідомість і масова культура були відомі задовго до ХХ століття, а сама «маса» завжди становила невід'ємну частину населення будь-якої держави. Однак сучасний феномен масової людини володіє, на його думку, певною новизною внаслідок цілої низки причин, які в сукупності, характерній для сучасності, ніколи раніше не виступали.

По-перше, людина маси ніколи раніше не становила за своєю чисельністю такої великої групи, яка б реально була здатна чинити на соціальні процеси вельми помітний вплив. Крім того, такі групи раніше ніколи не були настільки характерно об'єднані, й це об'єднання ніколи раніше не формувалося свідомо й не підтримувалося потім спеціальними засобами.

³⁵ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // «Дегуманизация искусства» и другие работы: Эссе о литературе и искусстве : сборник / Х. Ортега-и-Гассет. — М., 1990. — С. 40–228.

По-друге, людина маси в суспільстві, яке було організовано з орієнтацією на певну систему цінностей і пріоритетів, була вбудована в певну соціальну «ієрархію статусів». Суспільство не тільки не робило ставку на смаки та настрої «людини-маси» (хоча, звичайно, завжди вміло їх використовувати і спрямовувати), але і як би, «соромлячись» їхньої неналежності, намагалось приховати або, принаймні, затушувати ті негативні сторони, які вирізняли свідомість і поведінку людини маси. Відповідно й елементи масової культури, які є в колишніх суспільствах, не були для них ні визначальними, ні культивованими.

У сучасному ж суспільстві, що організоване як принципово плюралістичне й орієнтоване на безцінність, людина маси не тільки не відчуває якоїсь своєї культурної «недостатності», але, навпаки, виявляється найбільш пристосованою та найбільш затребуваною сучасним укладом життя: «особливість нашого часу в тому, що пересічні душі, не обманюючись щодо власної пересічності, безбоязно стверджують своє право на неї та нав'язують її всім і всюди»³⁶.

Маси витісняють тих, хто раніше професійно і на високому рівні займався своєю справою, з усіх сфер культурного, соціального та політичного життя. Маси, яким демократія відкрила шлях до культури та достатку, вимагають наддемократії, наполягаючи на тому, щоб весь світ підлаштовувався під їхні посередні смаки, утилітарні інтереси та політично небезпечні переваги.

Як психологічний тип, людина маси характеризується легковажністю, самовпевненістю й безапеляційністю: вона вважає, що у неї все виходить, їй усе в світі зрозуміло і в усіх питаннях її судження є найкращим і вищим із можливих. Людина маси одночасно й інфантильна, і дика.

Негативно оцінюваної людині маси, на думку Ортеги-і-Гассета протистоїть у культурі ХХ століття якісно інший, «позитивний» тип людини еліти. Відповідно – «низькій» масовій культурі протиставляється «висока» елітарна культура. Намагаючись уникнути звинувачень в елітаризмі, Ортега підкреслює, що представник еліти, який

³⁶ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // «Дегуманизация искусства» и другие работы: Эссе о литературе и искусстве : сборник / Х. Ортега-и-Гассет. — М., 1990. — С. 45.

протистоїть людині маси, далекий від того, щоб зарозуміло нехтувати іншими, підносити себе над негідними його людьми. Людина еліти насправді відрізняється від людини маси великими моральними і духовними вимогами до самої себе, вона обирає життєвий шлях не як широку дорогу «для всіх», а свій власний, «вузький» шлях, що вимагає дисципліни духу. Належність до привілейованих класів – іще не гарант інтелектуальної суворості: серед тих, хто вважає себе елітою, зустрічаються і «псевдоінтелектуали», а серед робітників трапляються люди великої духовної сили.

Тільки інтелектуальна пильність духовної еліти Європи, до якої закликає Ортега-і-Гассет, може ще врятувати світову культуру від її захоплення та знищення «новими варварами», натовпом посередностей, якими є представники буржуазної за духом «масової культури».

Як би в продовження думок Ортеги-і-Гассета про культивування в рамках масової культури людини-посередності, не творця, а вульгарного споживача досягнень культури і благ цивілізації, Т. Адорно продовжує критику маскульту, переносючи її вістря в простір естрадної (популярної) музики.

Специфічними рисами цієї музики, що являє собою, з точки зору Адорно, єдино *об'єкт масового споживання*, є її «доступність, строкатість барв, почуття іронії та розумне утримання від усього, що може виявитися занадто складним у духовному або в чисто музичному відношенні... Практична застосовність такої музики – обслуговування клієнта. Вона управляє покупцем»³⁷.

У праці «Про популярну музику» Т. Адорно займається своєрідним «викриттям чар» музичної естради як соціологічного й разом з тим естетичного феномена. Його критичні зауваження стосуються трьох моментів. *По-перше*, Т. Адорно вказує на той факт, що естрадна музика «стандартизована» і при цьому, «стандартизація охоплює її як в цілому, так і в дрібних деталях»³⁸. Успішність музичної теми або

³⁷ Адорно Т. В. Введение в социологию музыки // Избранное: Социология музыки / Адорно Т. В. — СПб. : Унив. кн., 1998. — С. 46.

³⁸ Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. — Х. : Акта, 2005. — С. 150.

тексту моментально призводить до того, що її починають нещадно експлуатувати, і це триває доти, поки можна на ній хоч щось заробити. Саме таким чином «кристалізується стандарт». Конкретику такої пісні завжди можна замінити на інші деталі, оскільки на відміну від органічної структури «серйозної музики», де кожна деталь висловлює ціле, естрадна музика є механічною, адже кожен конкретний елемент можна перенести з однієї пісні в іншу і це зовсім не вплине на структуру в цілому.

Щоб зробити стандартизацію не настільки явною, музична індустрія нав'язує слухачеві популярної музики «псевдоіндивідуалізацію»: стандартизація пісень-хітів дозволяє контролювати споживачів, вибираючи за них, що їм слухати. З іншого боку, псевдоіндивідуалізація дозволяє контролювати споживачів, примушуючи їх забувати, що всю ту «жуйку», яку вони слухають, вони вже колись чули»³⁹.

Атомарною стандартною одиницею естради є «шлягер, який являє собою в достатній мірі еkleктичну і безлико-“космополітичну” пісню танцювального характеру, в основі якої лежить текст любовного змісту»⁴⁰.

По-друге, Т. Адорно вказує на те, що естрадна музика вимагає пасивного слухання. Справа в тому, що в умовах повсякденної рутинної праці, людині потрібно втікати від дійсності, й навіть не зважаючи на те, що така втеча отупляє, в людини залишається мало енергії для справжньої втечі – в автентичну (або, кажучи словами Ортеги – елітарну) культуру. Замість цього, людина намагається втекти від дійсності за допомогою таких форм як поп-музика – тобто форм, сприйняття яких завжди пасивне і завжди повторюється. Там, де «серйозна» музика (наприклад, Бетховен) будить уяву, пропонуючи перебування «в світі, яким він міг би бути», естрадна музика є «непродуктивним корелятом» життя в офісі або в фабричному цеху. “Напруга і нудьга”

³⁹ Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. — Х. : Акта, 2005. — 357 с.

⁴⁰ Акоюн К. З. Происхождение шлягера из духа фарса // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акоюн Карен Завенович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 259.

на роботі привчає людей утримуватися від докладання зусиль у вільний час»⁴¹.

Людина, якій відмовлено в розмаїтті відчуттів на роботі та яка надто виснажена для пошуку їх у вільний час, уподібнюється наркоману, бажає «стимуляторів», і естрадна музика задовольняє це бажання. «Стимуляції, які вона дає, відповідають неможливості докласти зусилля для пошуку чогось нового. Наслідком цього стає посилення почуття нудьги, і вирватися з цього кола неможливо. Неможливість втечі сприяє поширенню зневажливого ставлення до популярної естради – її слухають, не докладаючи до того майже ніяких зусиль. Уважне прослуховування популярного музичного твору такого роду призводить до спустошення і занурює слухача в царство неухважності й розслаблення»⁴².

Популярна естрада діє, таким чином, відповідно до примітивної діалектики: щоб сприйняти її необхідна неувага і розслабленість, а її споживання виховує в людині ці стани.

По-третє, Т. Адорно підкреслює ідеологічну роль популярної естради: естрадна музика діє як «громадський цемент». Її соціо-психологічна функція полягає в тому, щоб виховати у своїх споживачів «психічне пристосування» до потреб панівної владної структури. Це «пристосування» виявляється в двох основних соціо-психологічних різновидах поведінки мас: «ритмічно-покірному» і «емоційному». У першому випадку людина живе «в ритмі» своєї власної експлуатації та поневолення, у другому – занурюється в сентиментальну тугу, забуваючи про реальні умови існування⁴³.

Хоча модель критики маскульту з позицій, намічених у роботах Х. Ортеги-і-Гассета (є культура і мистецтво елітарне, високе, духовне, і є культура і мистецтво масове, неосвічене, бездуховне) і Т. Адорно (музична естрада – це низькопробний комерційний продукт, який,

⁴¹ Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. — Х. : Акта, 2005. — С. 151.

⁴² Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. — Х. : Акта, 2005. — С. 152.

⁴³ Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. — Х. : Акта, 2005. — С. 151.

проте, подають слухачеві як мистецтво найвищого гатунку) *популярна* серед сучасних дослідників культурного і музичного процесу в ХХ столітті, вона не є єдиною. Протистоїть цій «критичній моделі» пізніша за часом її появи «апологетична модель», тобто модель «виправдання», масової культури та естради, модель, у рамках якої останні наділяються власним культурним змістом і цінністю.

Як нами було зазначено вище, негативістська установка у ставленні до музичної естради оформилася в чіткі концептуальні рамки вже в 20–30-ті рр. ХХ століття, коли з'явилися теорії, що різко критикують масову культуру в цілому. Доповнимо сказане думкою, що критика маскульту з боку інтелектуалів і представників «високої» культури («еліти») оформилася в цей проміжок часу не тільки з причини культурного й естетичного шоку перед обличчям «повстання мас», а й унаслідок передчуття небезпеки, що її ніс у собі досвід маніпулювання свідомістю цих мас з боку тоталітарних режимів у Італії, Німеччині та СРСР, які перебували в той час на піку своєї могутності.

Саме в умовах підпорядкування всіх сфер культури, *в тому числі й мистецтва*, ідеологічному тоталітарному контролю, Х. Ортега-і-Гассет, Т. Адорно та багато інших теоретиків політично і культурно обґрунтували ідею збереження в чистоті «елітарної» культури та вимогу культивування вільного від тиску фашистських масових видовищ і комерційного кітчу «високого мистецтва».

Однак, після завершення Другої світової війни та пом'якшення політичного режиму в СРСР, коли загроза тоталітаризму здавалася в цілому перебореною, модерністські критика та побоювання з приводу руйнівного потенціалу масової культури і мистецтва поступово втрачають свою переконливість в очах усе більшого числа інтелектуалів.

«Переоцінка цінностей» і формування нової *«апологетичної»* моделі в просторі дискусії про масову культуру і музичну естраду почалося в той час, коли молодіжна контркультура кінця 60-х років зруйнувала опозицію елітарного та масового мистецтва.

Як відзначають сучасні американські культурологи Ч. Мукерджі і М. Шадсон в їхній праці 1990 р. «Новий погляд на популярну куль-

туру»⁴⁴, інтелектуальний рух, спрямованість якого була зумовлено загальним культурним підйомом 60-х років, призвели за останні двадцять років до перегляду уявлень про внутрікультурні межі. «Чіткий концептуальний вододіл між “високою” і популярно-масовою культурою було порушено. Літературна і художня критика почали усвідомлювати, як багато спільного мають висока і популярна культура як форми соціальної практики. Об’єктивістський, безоціночний підхід, застосований у сучасних соціальних науках, вплинув на спосіб мислення в гуманітарних дослідженнях. Вчені переконалися, що традиційний поділ на високу і масову культуру відображає більшою мірою політичні симпатії та домагання еліт, ніж інтелектуальні або естетичні відмінності. Вони звернули увагу на взаємодію високої та масової культур»⁴⁵.

Поступово, спочатку на Заході, а згодом і в працях вітчизняних дослідників, спрощене площинне бачення ієрархії «високих» і «низьких» жанрів змінилося більш диференційованою, багатовимірною картиною реальності; коли ясно розуміється, що протилежності «верху» і «низу» в культурі не абсолютні, а історично зумовлені, й головна увага звертається на пошук генетичних зв’язків зовні різнорідних форм, на виявлення базової соціальної та політичної стратифікації, що ховається за культурним «одягом».

Апологети масової культури і музичної естради вказують на те, що навіть, якщо ми збережемо протиставлення «високого» і «низького» в культурі та мистецтві як базисного, картина їхньої взаємодії бачиться сьогодні не статично, як раніше, а динамічно: масове та елітарне мистецтво перебувають як у відносинах антагонізму (протистояння), так і симбіозу (взаємовигідного співіснування) одне з одним: технічно забезпечений культ масового споживання відкрив доступ до ретрансляції досягнень високої культури в широкі верстви населення

⁴⁴ Мукерджи Ч. Новый взгляд на популярную культуру / Ч. Мукерджи, М. Шадсон // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против»/ Акопян Карен Завернович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 454–504.

⁴⁵ Мукерджи Ч. Новый взгляд на популярную культуру / Ч. Мукерджи, М. Шадсон // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против»/ Акопян Карен Завернович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 456.

(звукзапис класичних творів), і цей же культ, у принципі, не виключає індивідуальної творчості еліти, визнаючи за ним роль негласного «поводиря» культури.

Що стосується звинувачень у тому, що естрадна або популярна музика початково і незмінно є комерційним механізмом, який втягує сучасну людини в процес створення «псевдоіндивідуалізації» (про це говорив Адорно), то утримаємося відразу ж від однозначного визнання достовірності цієї тези: «будь-який наліт оцінковості в терміні “поп-музика” – неправомірним, бо “поп” – це не тільки комерційна халтура, але часто і високохудожні твори – будь то “Бітлз”, Стіві Уандер або Майлз Девіс»⁴⁶.

Більш того, як зазначає британський культуролог Дж. Сторі, треба бути ще більш обережним, роблячи такі твердження, *адже естрада аж ніяк не була і не є монолітною структурою*. Наприклад, «чи дійсно поняття “псевдоіндивідуалізація” пояснює появу рок-н-ролу 1956 року, вихід на світову сцену групи “Бітлз” 1962 року, появу музики контр-культури 1965 року? Чи пояснює воно “панк-революцію” 1967-го, поширення “Руху проти расизму” наприкінці 1970-х, виникнення стилів “ейсід-хаус” 1986-го та “індії-поп” 80-х, запанування рейву 90-х?»⁴⁷.

Можна також посперечатися з тезою Т. Адорно про «пасивність» споживача-слухача естрадної музики та про тотальне маніпулювання його свідомістю індустрією шоу-бізнесу: «велика частина експертів згодні з тим, що лише приблизно 10 % усіх випущених записів приносять прибуток. Крім цього, ще 10 % записів лише покривають вартість їхнього створення. Це означає, що приблизно 80 % записів призводить до втрати продюсерських грошей... 60 % випущених синглів ніхто ніколи не слухає. Хіба це може бути оцінено як свідчення успішності роботи всемогутньої індустрії, що легко маніпулює свідомістю споживачів? Скоріше це говорить про те, що індустрія культури від-

⁴⁶ Троицкий А. Поп-музыка // Поп-лексикон / Троицкий А. — М. : АСК-Интерпринт, 1990. — С. 31.

⁴⁷ Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. — Х. : Акта, 2005. — С. 152.

чайдушно намагається збути музику критично налаштованій публіці. Наведені цифри статистики свідчать про те, що споживання є істотно більш активним, ніж це здавалося Адорно»⁴⁸.

Нарешті, звинувачення в тому, що дійсно «справжня» музика — це обов'язково музика, яка не має відношення до естради, оскільки естрада і поп-музика, що звучить на ній, як жанр мистецтва розважального, несе в собі «небезпеку перебільшення ролі ігрового начала, порушення оптимального співвідношення між серйозним і несерйозним на користь останнього, перетворення музичного твору на фарс»⁴⁹ також критикується прихильниками «апологетичної» моделі.

Як зауважила в своїй статті ще 1990 року визнаний фахівець у галузі теорії естради Є. Уварова, позиція настороженого ставлення до ігрового початку та розважальності в мистецтві, подібна до зазначеної вище, глибоко вкорінена в «художній свідомості» деяких вітчизняних авторів. Дотепер для багатьох із них «у самому слові “розважальність” зберігається щось другосортне (так і хочеться додати до нього давній епітет “горезвісна”), про що не дуже прийнято говорити в інтелігентному товаристві»⁵⁰.

Більш того, для них «розважальність як би протистоїть духовності. І якщо раніше боротьба з розважальністю велася з позицій ортодоксальної ідеології, то тепер наступ розважального мистецтва розглядається як розростання бездуховності, як розгул інстинктів натовпу»⁵¹.

Сама Є. Уварова вважає, що боятися треба не розважальності самої по собі й не ігрового начала, а *непрофесіоналізму й безвідповідальності артистів*, які стали вільними від ідеологічного контролю: «треба сподіватися, що звільнення супроводжуватиметься зростан-

⁴⁸ Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. — Х. : Акта, 2005. — С. 153.

⁴⁹ Акоюн К. З. Происхождение шлягера из духа фарса // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акоюн Карен Заветович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 262.

⁵⁰ Уварова Е. Несколько слов о развлекательности // Совет. эстрада и цирк. — 1990. — № 12. — С. 2.

⁵¹ Уварова Е. Несколько слов о развлекательности // Совет. эстрада и цирк. — 1990. — № 12. — С. 2.

ням і зміцненням професіоналізму, почуття відповідальності перед глядачем, перед мистецтвом»⁵².

Ми вже цитували раніше слова музикознавця Т. Чередниченко про важливість розуміння функції розваги в бутті людини і людиною. Цей *буттєвий, онтологічний* зв'язок є принципово важливим для вибудовування апологетичної моделі в рамках теоретизування про музичну естраду. Так, Т. Чередниченко, розмірковуючи про сучасний «поворот до естради», про сучасну культуру радості вказує на те, що розважальність аж ніяк не обов'язково веде до перетворення всієї культури на фарс і її падіння в тотальну несерйозність. «Розвага завжди захоплює – в тому числі і в завтра, в тому числі й у відповідальне, серйозне завтра. Сьогоднішня культура радості (в глибині власної поверхні) обіцяє те ж, що християнство на зорі нашої ери: “несть ні елліна, ні іудея” – обраність усіх. Що ж, раптом справді забавам (недарма ж вони від “бути”) вдасться тепер (на ймовірному заході нашої ери?) Налаштувати реальність на “відати-відіти”, від яких – заповідь? Адже ковпак блазня символізує те ж саме, що і корона, – купол храму. Щоправда, в матеріалі нарочито німці: ганчірка з бубонцями – все ж таки не золото з діамантами. І хоча нині ми більше радіємо всіляким бубонцям, аніж як би неможливого небу в алмазах»⁵³.

На нашу думку, сказаного вище з приводу суперечливості позиції критиків музичного мистецтва естради цілком достатньо, щоб прислухатися до думки її апологетів, які вказують на те, що естрада вимагає культивування і турботи, професіоналізму й відповідальності, а не ігнорування факту її існування та залишення її на «волю хвиль» комерційної або ідеологічної стихій.

2001 року в Україні вийшов підручник для ВНЗ культури і мистецтв «Шоу-бізнес: теорія, історія, практика»⁵⁴, де автор теоре-

⁵² Уварова Е. Несколько слов о развлекательности // Совет. эстрада и цирк. — 1990. — № 12. — С. 4.

⁵³ Чередниченко Т. В. Музыкальные увеселения: культура радости вчера и завтра / Т. В. Чередниченко // Новый мир. — 1994. — № 6. — С. 216.

⁵⁴ Поплавський М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика : підручник для ВНЗ культури і мистецтв. — К. : КНУКіМ, 2001. — 560 с.

тик-практик М. Поплавський здійснює спробу визначити характерні риси українського менеджменту шоу-бізнесу. Запропонувавши періодизацію розвитку українського шоу-бізнесу, автор зробив аналіз його етапів, що дозволило визначити проблеми та тенденції розвитку українського національного шоу-бізнесу. Безумовно, шоу-бізнес суттєво впливає на розвиток культури в цілому, тому ми цілковито розділяємо думку М. Поплавського про необхідність наукових досліджень з розробкою концептуальних теоретичних моделей.

Отже, зважаючи на вищесказане, у завершальній частині першого розділу підручника буде досліджено культурний статус естрадного вокалу в західній і вітчизняній культурах у XX–XXI століттях, для чого нами буде проведено аналіз конкретних соціокультурних умов функціонування естрадного вокального виконавства в контексті євроатлантичної і вітчизняної культурних моделей XX–XXI століть.

Запитання для самоперевірки:

1. Назвіть існуючі моделі філософсько-естетичного осмислення феноменів масової культури і музичного мистецтва естради.
2. Музичне мистецтво естради на службі ідеології маскульту: критична модель.
3. Музичне мистецтво естради як інструмент соціалізації та культуртрегерства: апологетична модель.
4. Назвіть імена вчених-апологетів та критиків музичного мистецтва естради.

Глава 1.3. Культурний статус естрадного вокалу в західній і вітчизняній культурах XX–XXI століть

«Культура сучасного суспільства виникає і розвивається в певному соціокультурному контексті і відбиває особливості його як цілісної системи»

М. Поплавський⁵⁵

Визначення культурного статусу того чи іншого феномена, існування якого *de facto* має місце бути в контексті будь-якої культури, передбачає виявлення ціннісно-сміслових горизонтів, у рамках яких він отримує свою легітимність у цій культурі.

У західній (євро-атлантичній) культурі XX століття, для естрадного вокалу, розглянутого як *специфічного культурного феномена*, ціннісно-сміслові горизонти, що забезпечують легітимність і задають параметри до визначення його культурного статусу, сформовані двома потужними культурними силами – індустрією розваг і контр-культурою, що протистоїть цій індустрії.

Як абсолютно особлива форма *вокальної творчості*, мистецтво естрадного вокалу спочатку вибороло своє «місце під сонцем» у західній музичній культурі першої половини XX століття у процесі як змістовної, так і формально-технічної його демаркації з європейським народним і академічним вокальним мистецтвом. Друга, внутрішня демаркація мистецтва естрадного вокалу сталась у другій половині XX століття, коли під впливом широкомасштабних загальнокультурних змін усередині західної естради виник зухвалий самобутній рух – рок-музика. Цей рух спочатку протиставив старій комерційній розважальній естраді свої цінності, творчі норми та виконавські принципи, проте в подальшому, саме був значною мірою комерціалізований, ставши частиною системи глобального музичного шоу-бізнесу.

Аналіз вокальної *практики* видатних західних і вітчизняних естрадних виконавців XX століття ми здійснимо в наступному розділі підручника, зараз же, розвиваючи висловлену нами раніше тезу про

⁵⁵ Поплавський М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика : підручник для ВНЗ культури і мистецтв. — К. : КНУКіМ, 2001. — С. 6.

те, що музична естрада – це реабілітуючий розважальний різновид музичної культури епохи масового суспільства, проаналізуємо більш детально, яким чином у динаміці та розвитку євроатлантичної культури минулого століття співвідносились одне з одним індустрія розваг, естрадний вокал і музична контр-культура.

Епоха становлення масової культури кінця XIX – поч. XX століть, що позначилася демократизацією суспільного життя і зростанням числа людей, які мають можливість насолоджуватися благами цивілізації, привела до грандіозних змін у тих ролях, які мистецтво відігравало в соціумі. Серед найважливіших функцій мистецтва відтепер усе більш впевнено стала заявляти про себе *функція розважальна*, з'явилося *розважальне мистецтво* – естрада, яке стало відтепер розглядатися з одного боку – як інструмент соціального регулювання, а з іншого – як товар, що його можна створювати для того, аби потім вигідно продати. «Комерційний принцип у цих умовах набуває вирішального значення: неабияким успіхом починають користуватися ті твори (і, ширше, ті жанри мистецтва), які розраховані на масове функціонування. Виникають і стають усе поширенішими галузі художньої промисловості, продукти якої – грамплатівки, фільми, книги – створюються з відвертим прицілом на гранично високі тиражі»⁵⁶.

Таким чином, не дивно, що, відповідаючи на зміни в культурі, на необхідність зняття за допомогою розважального мистецтва соціального напруження, породженого століттям техніки і мас, «починаючи з XIX століття і музичне мистецтво європейованої музики все більшою мірою захоплює музика розважальна»⁵⁷.

Якщо початок XX століття майже повністю минув під знаком розважальної *європейської* музики – віденсько-паризької оперети і водевілю, то в повоєнні роки Першої світової війни, однією з головних

⁵⁶ Варганов А. Эстрадное искусство как средство социальной регуляции / Анри Варганов // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. — М. : Искусство, 1988. — С. 60.

⁵⁷ Акопян К. З. Происхождение шлягера из духа фарса // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акопян Карен Заветович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 281.

подій в естрадній музиці стало поширення джазу, семантика якого «безумовно зумовлена афро-американськими жанрами»⁵⁸.

Нова підвищена експресія джазу знімала втому Європи, яка переживала, кажучи словами німецького культурфілософа Освальда Арнольда Готфріда Шпенглера, час свого культурного занепаду. Джазова провокативність сприймалась «як природний, продиктований життям контраст до старої легкої музики з її вже (на новий смак) прісною, гладенькою ліричністю і старомодною кокетливістю»⁵⁹.

Що стосується «загальних інформаційно-оціночних чуттєво-емоційних аспектів американської музики, то характерними тут є протест проти манірної класики західноєвропейської музики, відмова від багатьох її смислів і цінностей (ускладненої смислової мови, релігійних ідей і гуманітарної тематики та ін.). Американська музика відзначається, з одного боку, утвердженням людської розкутості, іронічним ставленням до життя, емоційною експресивністю, яка доходить іноді до відвертої чуттєвості, з іншого – відчуттям безвиході, песимізмом, цинізмом і т. ін.»⁶⁰.

Джаз завжди викликав різні, часто протилежні, емоції та оцінки у найбільших теоретиків і музикантів, але, виходячи з того факту, що спочатку своїм основним матеріалом – шлягером, джаз був пов'язаний одним ланцюгом із комерційною музикою, «не викликає сумнівів той факт, що найсерйозніші “підозри” по відношенню до нього зумовлені органічно властивою цьому музичному жанру схильністю до перетворення на продукт ринкових відносин»⁶¹.

⁵⁸ Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблеми стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Олендарьов Вадим Миколайович; Київ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. — К., 1995. — С. 4.

⁵⁹ Житомирский Д. Музыка для миллионов (к методологии вопроса) / Д. Житомирский // «Поп-музыка». Взгляды и мнения : сб. ст. / [сост. Э. Фрадкин]. — Л. : Сов. композитор, 1977. — С. 57.

⁶⁰ Каяк А. Б. Методология исследований культурных обменов в музыкальном пространстве / А. Б. Каяк. — М. : Академ. Проект, 2006. — С. 147.

⁶¹ Акопян К. З. Происхождение шлягера из духа фарса // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акопян Карен Завернович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 283.

Безсумнівно, що вокал став одним із найважливіших засобів джазової виразності. Свідченням чого, наприклад, служить творчість трубача і співака Луїса Армстронга (Louis Armstrong). Його усміхнене обличчя український дослідник джазу В. Олендарьов визначає як «один із символів джазу»⁶², а Дж. Л. Колліер називає музиканта генієм, тобто Артистом, «чия творчість вища будь-якого аналізу»⁶³.

Видатний джазмен «створив своєрідний експресивний стиль гри на трубі і пов'язаний із ним стиль вокального виконавства»⁶⁴. За легендою, саме він увів у арсенал джазового виконавства прийом інструментального співу «скет» (від *scat*).

Слід також підкреслити, що історично специфіка джазового вокалу багато в чому зумовлюється його зв'язком із фольклором північноамериканських афроамериканців, тому для нього є характерним розширення виражальних засобів порівняно з традиційною європейською вокальною технікою. Аналітичні роздуми про залежність змін вокально-звукового ідеалу відповідно до еволюції джазових стилів подано в статті харківського музикознавця В. Омельченко⁶⁵.

Естрадно-джазовий вокал широко використовувався і в такому розважальному жанрі музично-драматичного мистецтва як мюзикл, що народився в 20–30-ті роки в Америці й потім поширився по Європі. Основна *формальна* ознака мюзиклу – «синкретичність музично-драматичної форми, народжена прагненням до створення видовища підвищеного емоційного впливу»⁶⁶.

⁶² Олендарьов В. М. До проблеми комічного в джазі / В. М. Олендарьов // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. ст. / Мелітоп. держ. пед. ун-т, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики. — Мелітополь, 2002. — Вип. 9 : Українське музикознавство на зламі століть. — С. 324.

⁶³ Колліер Дж. Л. Становление джаза: попул. ист. очерк: пер. с англ. / Джеймс Линкольн Колліер; предисл. и общ. ред. А. Медведева. — М. : Радуга, 1984. — С. 118.

⁶⁴ Музична естрада: словник / [уклад. В. М. Откидач]. — Х. : Харк. обл. центр нар. творчості, 2004. — С. 25.

⁶⁵ Омельченко В. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція / В. Омельченко // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2008. — Вип. 1/3. — С. 75–78.

⁶⁶ Бушуева С. Мюзикл / С. Бушуева // Искусство и массы в современном буржу-

У мюзиклі «є три види “мови” – побутової природний говір у діалогах і в рідкісних для мюзиклів монологів, мова вокальна і мова пластична»⁶⁷.

Кожним із видів цієї мови актор, який працює в жанрі мюзиклу, мусив володіти віртуозно, аби за допомогою драматичного дійства, що ставало «триликим», домагатися підвищеного емоційного співпереживання у глядача. «Безпосередній перехід від мови до музики, що як би вивільняє поезію, яка таїться на перетині двох стихій – драматичної і музичної, – став для масового глядача найбільш прийнятною формулою мистецтва»⁶⁸.

Мюзикл створювався американцями у прагненні знайти своє національне обличчя, і джаз (у його комерційному бродвейському варіанті), якраз і став одним із найсильніших засобів, що надавав цьому жанру характерного музичного колориту. Класичними ранніми мюзиклами вважаються «Oklahoma!» («Оклахома!», 1943), «My Fair Lady» («Моя прекрасна леді», 1956), «West Side Story» («Вестсайдська історія», 1957). У 60–70-ті роки автори і виконавці мюзиклів почали орієнтуватись у своїй творчості вже більше на рок-музику. Найбільш відомі рок-мюзикли «Hair» («Волосся»), «Jesus Christ Superstar» («Ісус Христос – Суперзірка») та ін. Прикметно, що головну вокальну партію Ісуса в «Суперзірці» виконав 1970 року вокаліст групи «Deep Purple» Ян Гіллан (Gillan) – один із кращих голосів хард-року.

Самобутньою *європейською* формою естрадного вокального виконавства, яка оформилася в 40-і роки ХХ століття, стала творчість *французьких співаків і шансоньє* з привнесеною ними на естраду *ін-*

азном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — М. : Сов. композитор, 1989. — С. 173.

⁶⁷ Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год : учеб. пособие по дисциплине «Музыка в аудиовизуал. искусствах» для студентов фак. экран. искусств / Л. Н. Березовчук; М-во образования Рос. Федерации, Федер. гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «С.-Петерб. гос. ун-т кино и телевидения», Каф. искусствознания. — СПб. : Изд-во СПбГУКИ, 2003. — С. 26.

⁶⁸ Бушуева С. Мюзикл / С. Бушуева // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — М. : Сов. композитор, 1989. — С. 173.

тимною, «що веде нас до глибинних витоків мистецтва»⁶⁹, манерою виконання вокальних номерів. У специфічній манері співу французьких шансоньє було дуже «мало спільного з традиційною вокальною школою»⁷⁰.

Для шансоньє не важливою була постановка голосу, але безмежно важливою передача в співі розмаїття барв, яким така багата палітра розмовних ритмів людського життя і спілкування. Популярність французької естради, що була розважальною і, в той же час, змушувала думати, багато в чому пояснюється її чутливістю до очікувань, зверненою до вокального мистецтва естради людиною середини століття: «пісня, здатна відгукнутися не тільки на біль і тугу, а й стати вісником надії, що ніколи не вмирає, знову стала особливо потрібною в роки війни і в наступні роки»⁷¹.

Лаяне критиками за комерціалізацію і розважальність естрадно-вокальне мистецтво показало ступінь своєї можливої глибини та серйозності в творчості таких майстрів естради як Едіт Піаф, Жильбер Беко, Морріс Шевальє, Шарль Азнавур та ін. Д. Житомирський так описує ефект перетворення «легкого» естрадного мистецтва на мистецтво велике: «в одухотворенім виконанні матеріал не тільки перетворюється, а й постійно виявляє зовсім інші грані. Стандартне стає індивідуалізованим. Сентиментальність витісняється серйозним і зосередженим вираженням особистого і сердечного. Прямолінійно чуттєве, епатуюче набуває стриманості й разом з тим наповненості. Властиве тільки таланту почуття міри звертає увагу вглиб, де вгадується істинно людське хвилювання, жага контакту і злиття в загальному романтично піднесеному відчутті життя»⁷².

⁶⁹ Житомирский Д. Музыка для миллионов (к методологии вопроса) / Д. Житомирский // «Поп-музыка». Взгляды и мнения : сб. ст. / [сост. Э. Фрадкин]. — Л. : Сов. композитор, 1977. — С. 63.

⁷⁰ Кадышев В. Искусство шансонье / В. Кадышев // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — М. : Сов. композитор, 1989. — С. 225.

⁷¹ Житомирский Д. Музыка для миллионов (к методологии вопроса) / Д. Житомирский // «Поп-музыка». Взгляды и мнения : сб. ст. / [сост. Э. Фрадкин]. — Л. : Сов. композитор, 1977. — С. 64.

⁷² Житомирский Д. Музыка для миллионов (к методологии вопроса) / Д. Жито-

Але, хоч як би був популярний у світових масштабах французький шансон, наприкінці 50-х – початку 60-х років, у музичній естраді Заходу він, як і джаз, значно маргіналізується, поступаючись місцем новому, гіперпопулярному насамперед у *молодіжному середовищі*, музичному напрямку – рок-музиці.

Можна з упевненістю стверджувати, що поява року позначила собою глобальний зсув у всій західній культурі, яка вийшла з періоду повоєнної невизначеності: розкол на культуру «старшого покоління» і «культуру молодих», яка протистоїть їй. Маргінальна в перші роки свого існування молодіжна *контр-культура* порівняно швидко і майже повсюдно змусила потіснитися культуру домінуючу. Музика в цей період, відповідаючи загальнокультурній тенденції, набуває особливого значення, поступово стаючи потужним фактором об'єднання молоді у протистоянні дорослому істеблішменту. Молодь протестувала проти багато чого: дискримінації за расовою і статевою ознакою, що практикується в рамках «патріархальної культурної моделі»; страху перед будь-якими змінами в культурі з боку статечних «батьків»; культу грошей і меркантилізму капіталістичної моралі тощо. «Новий напрямок відрізнявся від інших музичних напрямків наявністю електроінструментів зі специфічним звучанням, експресивною й агресивною манерою виконання, що спочатку буквально шокувало дорослих, особливо мам, які безуспішно намагалися захистити своїх дітей від жахливої, на їхній погляд, згубної музики, що аж ніяк не виховує високу моральність»⁷³.

Музично оформлений протест з боку «дітей» у відповідь породжували нерозуміння і навіть страх з боку «батьків». Як колись у 20-х джаз, в 50–60-ті роки влада намагалася забороняти рок-н-рол, а мистецтвознавці відмовлялися дивитися на рок-музику, як на естетично значущий феномен, і тим більше – нове слово в музичному мистецтві.

Дати однозначне визначення меж рок-музики неможливо, оскільки «рок-музика завжди існувала в розвитку і з кожним роком картина

мирский // «Поп-музыка». Взгляды и мнения : сб. ст. / [сост. Э. Фрадкин]. — Л. : Сов. композитор, 1977. — С. 54.

⁷³ Громов Д. Е. Творческий путь «Дип Перпл» / Д. Е. Громов. — Х. : Простор, 1992. — С. 5.

змінювалася»⁷⁴. Але, як зазначає в своєму теоретичному дослідженні феномена рок-музики відомий саксофоніст і композитор О. Козлов, при погляді на рок як на *особливий вид музичного мистецтва*, аналізувати слід, перш за все, майстерність. При такому підході рок-музика бачиться як певна зв'язна єдність, що виникає за наявності комплексу складових його елементів, таких як «віртуозна техніка, зіграність, уміння передати “драйв” (Drive), *особливе вокальне мистецтво* (курсив наш – прим. Н. Д.), майстерність імпровізації, володіння формою, наявність особливого “блюзового відчуття” (Blues Feeling)»⁷⁵.

«Особливе вокальне мистецтво» в рамках рок-музики, так само як і рок у цілому, розвивалося від початку в «протестному» по відношенню до класичного, так і до звичного для післявоєнної естради (комерційний джаз, шансон) вокалу, ключі. Основи нової вокально-виконавської техніки заклав безпосередньо «король рок-н-ролу» Елвіс Преслі (Elvis Presley). Характерний саунд композицій Преслі створювали разом «вибуховий неприборканий темперамент, гортаний із модуляціями і придиhamи голос, рвані ритми, невластива білій людині негритянська манера виконання»⁷⁶.

Слідом за Преслі та іншими зірками-одинаками рок-н-ролу (Чак Беррі [Berry], Літл Річард [Richard], Бадді Голлі [Holly]), на небосхилі західної рок-естради зійшла вже не одна зірка, а відразу ціле сузір'я – група «The Beatles» («Бітлз»), яка сама по собі була новим музичним напрямком, новим жанром і новим стилем виконання. «Бітлз» – це перший в історії естрадної музики гурт, який став колективним творцем, що об'єднав у рамках одного квартету виконавців, композиторів, поетів і аранжувальників.

Запозичуючи багато у своїх естрадних попередників, члени ліверпульської четвірки у своїй творчості «з'єднали, здавалося б, абсолютно різні види музики – поп і класику, причому, не просто приплюсовуючи одну до іншої, а домагаючись природного збагачення

⁷⁴ Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — С. 10.

⁷⁵ Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — С. 9–10.

⁷⁶ Громов Д. Е. Творческий путь «Дип Перпл» / Д. Е. Громов. — Х. : Простор, 1992. — С. 6.

поп-музики досягненнями класичної композиції та гармонії, способами інструментування та прийомами виконання»⁷⁷.

«Бітлз» (а також їхні колеги-суперники «Rolling Stones» [«Роллінг Стоунз»] та ін. групи) довели, що їхня музика може мати власну художню цінність, і вчинили цим справжню революцію в серцях та умах публіки і критиків.

Новий виток протистояння культури «батьків» і «дітей», і, відповідно, розвитку музичної контр-культури, дали події В'єтнамської війни. У рок-музиці пізніх 60-х і початку 70-х пронизливо і серйозно прозвучали вже не ноти відчайдушних рок-н-рольних веселощів пісень Преслі або ранніх «Бітлз», а бунт проти системи західного суспільства в цілому, звинувачення в лицемірстві щодо тих, хто керував цією системою. Так, наприклад, «молода співачка Дженіс Джоплін (Joplin) з *голосом, який продирав до кісток*, чітко давала зрозуміти всім, що кожен її виступ може виявитись останнім – настільки потужними і нещадними були її блюзи...»⁷⁸.

Схожий пафос життя і творчості «на останньому подиху» фізичних і психічних сил, проголошували в кінці 60-х групи «Doors» («Дорз») на чолі з Джимом Моррісоном (Morrison), «Jefferson Airplane» («Джефферсон Ейрплейн»), «Pink Floyd» («Пінк Флойд»), Джими Гендрікс (Jimi Hendrix) та ін.

Однак відносно зовнішнє благополуччя, усталене в західному суспільстві в середині і зміна поколінь наприкінці 70-х, змусило відчутися себе «батьками» вже самих творців рок-н-рольної контр-культури, позбавивши їх статусу законодавців музичного смаку. Після 1976 року все принципово нове, що з'явилось у рок-музиці, було пов'язане не стільки з розвитком колишніх музичних ідей, скільки із впровадженням музичної технології (зокрема – перехід від переважно сценічної роботи до зйомки відеокліпів) і впливом нових загально-естетичних концепцій та іміджів (панки, нові романтики, інфернали-металісти та ін.).

⁷⁷ Воробьева Т. А. История ансамбля «Битлз» / Т. А. Воробьева. — М. : Музыка, 1990. — С. 266.

⁷⁸ Бычков Е. Пинк Флойд / Е. Бычков. — Караганда : Изд-во Караганд. обкома компартии Казахстана, 1991. — С. 6.

У 80-х роках витіснення на Заході рок-музики в маргіналії музичного простору і музичного ринку йшло паралельно зі *значною плюралізацією цього простору та цього ринку*. Ця тенденція відповідала, в цілому, загальнокультурному посилюванню толерантної й еkleктичної культури *епохи постмодерну*. Серед нових явищ у музичній культурі тих років слід відзначити появу в ній африканської, за корінням, і ямайської, за походженням, музики *peri* (reggae), сукупності музичних течій, іменованих «*ноювою хвилею*» (New Wave), а також танцювальної музики в стилі *диско*. Особливим феноменом західної музичної культури 80-х і 90-х років став також демократичний, за ідейним пафосом, і досить аскетичний, з точки зору вокального виконавства й саунду, музичний стиль *реп*. Будучи початково створений у бідних негритянських кварталах Америки в рамках афро-американської субкультури хіп-хопу (як музика протесту чорних по відношенню до світу білого американського істеблїшменту), реп згодом сильно комерціалізувався і став позарасовим явищем у рамках глобальної музичної культури сучасності.

Примітно, що *фігура вокаліста в музиці 80-х і 90-х років повністю витіснила зі сцени образ віртуоза-інструменталїста*. Така тенденція змін у сфері музичної естради була «пов'язана зі зміною самого типу вокаліста на верхніх рівнях популярності. Щоб стати зіркою першої величини, вже недостатньо було мати талант співака та композитора, як Стіві Уандер... в суперзірки вийшли співаки-танцюристи, причому танцюристи високого класу – Майкл Джексон, Мадонна або Принц»⁷⁹.

Творчість Майкла Джексона, який почав першим знімати дорогі відеокліпи, також носить цілком знаковий характер з точки зору еволюції естради в 90-х роках. «Напрямок цієї еволюції очевидний: звук поступово відтісняється зображенням»⁸⁰.

Відзначимо, що чотирнадцятихвилинний відеокліп Джексона «Трилер», в якому, крім вокально-музичної складової, «було все –

⁷⁹ Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — С. 187.

⁸⁰ Шестаков Г. Три эстетика, три составные части поп-музыки / Г. Шестаков // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 8.

від спецефектів, які захоплювали дух, до приголомшливої хореографії»⁸¹, став своєрідним стандартом якості виконавської естрадно-вокальної майстерності в епоху високих технологій для естради 90-х і 2000-х років.

Ще однією зіркою першої величини по праву можна назвати соліста групи «Queen» Фредді Мерк'юрі (Mercury). «Музиканти групи істотно розширили межі рок-музики, включивши в неї елементи опери, танцю й театралізованої вистави»⁸², а сам Мерк'юрі довів, що бути професіоналом на естраді сьогодні – це значить бути не тільки талановитим актором і чарівною особистістю, а й яскравим шоуменом: «бездоганний вокал і незвичайна манера виступу – театральні пози, балетні стрибки й екстравагантні костюми – зробили Мерк'юрі одним із найяскравіших виконавців рок-музики»⁸³.

Говорячи про те, який же характер носила взаємодія комерційної та контр-культурної моделі легітимації західної естрадної музики й естрадного вокалу в другій половині ХХ століття, можна відзначити факт поступової асиміляції більшості нового, що народжувалось у надрах рок-музики комерційними інститутами шоу-бізнесу. Так, будь-яке явище, чи то рок-н-рол, фолк-рок, хард-рок, соул, фанк або техно-рок і т. п., стаючи майже відразу після своєї появи на конвеєр хіт-парадів, змінювало свою суть із наслідками, що звідси випливають. Популярність і багатство, слава і світова популярність нерідко призводили артистів до самовдоволення, втрати щирості й незалежності в творчості, до перетворення професіоналізму на ремісництво. Оскільки в сфері музичного бізнесу головним критерієм творчого успіху є комерційний успіх, то «рок-групи, які мимоволі потрапляли в хіт-парад, опинялися перед дилемою: або продовжувати працювати в колишньому ключі, але швидко застаріти, або почати підлаштову-

⁸¹ Исаева И. О. Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей : [самоучитель] / И. О. Исаева. — М. : АСТ : Астрель, 2007. — С. 42.

⁸² Исаева И. О. Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей : [самоучитель] / И. О. Исаева. — М. : АСТ : Астрель, 2007. — С. 62.

⁸³ Исаева И. О. Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей : [самоучитель] / И. О. Исаева. — М. : АСТ : Астрель, 2007. — С. 62.

ватися під вимоги штучно змінюваного попиту, щоб якомога довше втриматися на хвилі комерційного успіху»⁸⁴.

Таким чином, факт величезного впливу шоу-бізнесу на шляху розвитку західної естради в останню чверть ХХ століття важко заперечувати, проте все ж, не варто його абсолютизувати: як ми показали вище, комерція аж ніяк не тотально контролює процес музичної творчості й смаки слухачів. Вокальне мистецтво естради, чутливо реагуючи на зміни в політичній, технічній і музичній культурі Заходу, продемонструвало широкий спектр своїх виражальних і змістовних можливостей. Нині стає очевидним, що культурний статус естрадного вокалу визначають тільки розглянуті в комплексі *інтимний, визвольний, протестний і комерційний пафос* західної культури й естрадної музики як її складової.

Здійснивши вище дослідження шляхів розвитку естради та естрадного вокалу в просторі євроатлантичної музичної культури, ми далі вживатимемо аналіз культурного контексту і ціннісно-сміслових горизонтів, у рамках яких розвивалась естрада та вокальне виконавство в дореволюційній російській і постреволюційній радянській культурі.

Історія вітчизняної естради ХХ століття – це історія не менш драматична та не менш складна, ніж тогочасна історія естради західної. З одного боку, пройшовши на початку ХХ століття короткий період вільного розвитку, естрадна творчість у нас майже на 70 років дуже тісно «зрослося» з радянською культурою, будучи вимушеною підлаштовуватися під естетичні норми й ідеологічні вимоги офіційного мистецтва. З іншого боку, в рамках радянської естради завжди існував і *протестний рух проти офіціозу*, що розвивався спочатку у вигляді епізодичного «джазового опору» в рамках офіційної естради, а з кінця 60-х років – у вигляді андеграундної «радянської» рок-культури – вітчизняного варіанта західної «культури протесту».

Болючим нервом раннього етапу історії вітчизняної естради, віхою, що відокремлює «передестрадний» етап від етапу «професіоналізації» (див. нашу характеристику цих етапів у історії *сві-*

⁸⁴ Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — С. 184.

тової естради в главі 1.1 цієї роботи – прим. Н. Д.), є революція 1917 року.

Необхідно відзначити, що передреволюційні роки перших десятиліть ХХ століття позначилися нечуваним і повсюдним захопленням жителів великих міст Російської імперії естрадною піснею. З'явилися імена вокальних виконавців, що прогрімали на всю тодішню Росію, – *Варвара Панина, Анастасія Вьяльцева, Надія Плевицька*. «Славу цих співачок поширювала вже не тільки усна чутка, але й новітні засоби масової пропаганди – грамофон, щоденні газети, дешеві видання пісенників, навіть кінофільми... Розсадниками нового естрадного репертуару були вже не тільки багаті трактири та нічні кафешантани, а й найкращі в столицях зали благородних зібрань, а пізніше – європеїзовані театри-вар'єте, які висунули таких чисто салонних зірок, як Іза Кремер і Олександр Вертинський»⁸⁵.

Однак пролетарська революція і культурна політика, яку провадили її творці в 20-х – 30-х роках ХХ століття, стали причиною майже повного розриву радянської естради з виконавською школою дореволюційних класиків вокально-естрадного жанру, яких критикували за властиві їхньому репертуару та манері співу «інтимні інтонації», «жалісливий ліризм», а також чужі класовому пролетарському мистецтву «модерністські химери та вульгарну циганщину»⁸⁶.

Співаки, які бажали працювати на естраді в Радянській Росії, «були змушені рахуватися з вимогами будівників нової, соціалістичної культури. Вони покликані були *роз'яснювати обстановку, допомагати засвоювати закони політграмоти, брати участь у політичній боротьбі, просвіщати і тільки в останню чергу розважати*»⁸⁷ (курсив наш – прим. Н. Д.).

⁸⁵ Нестьев И. В. Звезды русской эстрады (Панина, Вьяльцева, Плевицкая). Очерки о русских эстрадных певицах начала XX века / И. В. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1970. — С. 9.

⁸⁶ Чернов А. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе / А. Чернов, М. Бялик. — М. : Искусство, 1971. — С. 66.

⁸⁷ Уварова Е. Д. Вместо предисловия // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. — М. : Искусство, 1988. — С. 7.

На естраді в цей час співаються «ті пісні, які з повною підставою можна назвати лірико-масовими: твори, в змісті яких своє, особисте, нерозривно пов'язане із загальним, громадянським»⁸⁸.

З іншого ж боку, можна констатувати, що в СРСР, де розроблялися «пролетарські» традиції музичного мистецтва естради, з'явилися і стали популярними в 20–30-ті роки також *форми естрадної творчості, аналогічні новим західним (джаз, мюзик-хол)*. Уже в 20-х роках у Країні Рад було організовано перші джаз-оркестри, найяскравішим серед яких був створений Л. Утьосовим «Теа-джаз». Звичайно, джаз в СРСР, і тим більше *джаз із елементами театрального мюзик-хольного дійства*, який представляв оркестр Утьосова, мусив уписуватися в офіційні стандарти «пролетарського мистецтва», що, очевидно, йому цілком вдавалось. Оскільки, навіть у 30-ті роки «розгул карального свавілля по відношенню до всіх соціальних верств населення, хоч як це дивно, сусідив із небувалим розквітом естрадної творчості, особливо в галузі модного тоді жанру пісенного джазу»⁸⁹.

Додамо, що успіху «легкої музики» в цей час сприяла також поява звукового музичного кіно. Класичний зразок вітчизняного кіномюзиклу є фільм «Веселі хлоп'ята» (музика І. Дунаєвського).

«Прихильність» влади до джазу в 20-ті та 30-ті роки можна пояснити віртуозним умінням керівників джаз-бендів *вписувати його в «формат» офіційного мистецтва, зберігаючи, в міру можливості, визвольний і розважальний музичний акцент джазу*. Фактично радянський джаз являв собою якесь небачене для Заходу поєднання «західної форми» і «радянського змісту»: «відмінність утьосовського театралізованого джазу від прикладів використання джазу в мюзик-хольних видовищах за кордоном – політична злободенність програми і, головне, постійний зв'язок із радянською піснею. Утьосов не просто виконував у своїх програмах широке коло пісень від патріотичних до ліричних і жартівливих, він був протягом усієї своєї

⁸⁸ Чернов А. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе / А. Чернов, М. Бялик. — М. : Искусство, 1971. — С. 74.

⁸⁹ Мангушев М. Дорожная пыль / М. Мангушев, Б. Котлярчук // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 2.

діяльності переконаним і пристрасним пропагандистом радянської пісні»⁹⁰.

Тотальний контроль над сферою художньої творчості з боку керівництва країни значно завадив розвитку як старих (вар'єте), так і нових (джаз) *інокультурних* форм естради. Радянська ідеологія відверто вимагала зробити мистецтво, і, перш за все, *мистецтво масове*, керованим рупором політичної (антизахідної) та ідеологічної (антибуржуазної) пропаганди. Не дивно, що в цей час театралізована форма джазу викликала гостру ідеологічну критику з боку Російської асоціації пролетарських музикантів (РАМП). Мотив цієї критики цілком зрозумілий і закономірний: в умовах боротьби з внутрішніми і зовнішніми «ворогами народу» інакше як із підозрою дивитися на джазову музику, що має іноземне, класово чуже, буржуазне походження, навряд чи було можливо і небезпечно.

Підсумовуючи вищесказане, можна з цілковитою підставою стверджувати, що простір цінностей і смислів, у горизонті яких легітимувало себе естрадне вокальне виконавство у вітчизняній музичній культурі раннього радянського періоду, сформовано, початково, з дуже сильною орієнтацією на відповідність критерієм *не розважально-комерційного інтересу*, як на заході, а *ідеологічного імперативу офіційної естетики пролетарської культури*. При цьому, «слід також визнати, що культура епохи соціалізму, будучи ідеологічно орієнтованою, все ж таки ні на йоту не втрачала своєї художності, в ряді випадків досягаючи вершин світової культури»⁹¹.

Всупереч несприятливим внутрішнім і зовнішнім обставинам 40-х років, у період Другої Світової війни та після неї музична естрада в СРСР пережила епоху дуже потужного піднесення, що пов'язано як із появою імен талановитих молодих виконавців естрадних пісень (К. Шульженко, Г. Виноградов, К. Джапарідзе, А. Погодін, І. Шмельов, М. Бернес та ін.), так і з високою художньою якістю виконуваних вокально-музичних творів. Одні з яких, наприклад, були про-

⁹⁰ Чернов А. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе / А. Чернов, М. Бялик. — М. : Искусство, 1971. — С. 119.

⁹¹ Почепцов Г. Г. Семиотика советской цивилизации // Семиотика / Г. Г. Почепцов. — М. : Рефл-бук : Ваклер, 2002. — С. 307.

йняті пафосом боротьби з ворогом і перемоги над ним («Священна війна» музика О. Александрова на поезію В. Лебедева-Кумача, 1941 р.), а інші – щирим ліризмом та «інтимністю» («Темна ніч» музика М. Богословського на поезію В. Агатова, 1943 р.). Слід відзначити той факт, що «наприкінці війни було зроблено перші кроки в бік злиття радянської та зарубіжної російськомовної пісенної естради. Повернувся з еміграції О. М. Вертинський, активно домагався повернення на Батьківщину П. К. Лещенко, в репертуарі радянських естрадних артистів почали виконуватися деякі твори О. Д. Строка»⁹².

Період як джазового, так і «нео-ліричного» естрадного буму закінчився 1948 року, коли на нараді діячів радянської музики сталінський «куратор» мистецтва А. Жданов піддав різкій критиці тих радянських композиторів і виконавців, які, за його словами, запозичили для своєї творчості елементи «судомної припадочної музики». Любителям джазу ставилася за провину підміна «справжньої» музики «неструнками і разом з тим гучними імпровізаціями», «сумбурним набором крикливих звукосполучень», «орієнтація на сучасну західну музику декадансу»⁹³.

Результат критики Жданова позначився на радянській естраді негайно: майже всі професійні джаз-оркестри припинили своє існування, а ті, які залишалися, зіткнулись із проблемою відсутності репертуару. Так, К. Шульженко «довелося розлучитися зі звичним джазовим супроводом і постати перед глядачем під фортепіанний акомпанемент або безликий інструментальний ансамбль випадкового складу. Запропонований їй для виконання в естрадних програмах московського “Ермітажу” 1948–1950 років репертуарний набір складався суцільно з наспіх заримованої та озвученої газетної риторики»⁹⁴.

Багато виконавців, як О. Вертинський і М. Бернес, зазнали в цей час осміяння в офіційних виданнях і ostrакізму в професійній сфе-

⁹² Мангушев М. Дорожная пыль / М. Мангушев, Б. Котлярчук // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 2.

⁹³ Мангушев М. Дорожная пыль / М. Мангушев, Б. Котлярчук // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 3.

⁹⁴ Мангушев М. Дорожная пыль / М. Мангушев, Б. Котлярчук // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 3.

рі. Прониклива й інтимна манера співу М. Бернеса не влаштувала офіційних критиків, які чекали від естради оспівування «героїчних діянь» радянської людини у відповідних інтонаціях. Не дивно, що в цей період у пресі писали: «виконання цього актора нічого спільного не має з нормальним людським співом, викликає протест у кожного слухача, що любить і цінує справжню музику... У цілковитій відповідності з розв'язною манерою “співу” перебуває і репертуар М. Бернеса, повністю складений із пісеньок антихудожнього напівблатного характеру»⁹⁵.

«Виправлення», а точніше, деформація радянської естради, в кінці 40-х і на початку 50-х років призвела до того, що «на концертах стало широко практикуватися виконання пісень гімнічного характеру, в яких переважало урочисте, патетичне начало. Вони постійно звучали по радіо, стали обов'язковим атрибутом усіх музичних програм. Зміст таких опусів ряснів оспівуваннями величі “вождя народів” та його “найближчих соратників”, які ведуть від “перемоги до перемоги”»⁹⁶.

Офіційно рекомендовані для радіотрансляцій і грамзапису твори «легких жанрів», які переважно склалися з пустопорожніх примітивів «у вигляді безтурботно-захоплених опереткових арій і якогось ембріонального різновиду пісеньок, винайдених кабінетними інтерпретаторами “теорії безконфліктності”. Герої таких пісенних експериментів були поглинені виключно виробничою сферою своїх інтересів, а інтимна сторона життя розглядалась як щось, не варте уваги»⁹⁷.

Незважаючи на такого роду тиск, традиційні (довоєнні) естрадно-вокальні жанри виявили стійкі ознаки свого виживання, чому значною мірою сприяло «контрафактне» (неофіційне та підпільне) тиражування записів старих майстрів естради.

⁹⁵ Мангушев М. Дорожная пыль / М. Мангушев, Б. Котлярчук // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 4.

⁹⁶ Мангушев М. Дорожная пыль / М. Мангушев, Б. Котлярчук // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 4.

⁹⁷ Мангушев М. Дорожная пыль / М. Мангушев, Б. Котлярчук // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 4.

Смерть Й. В. Сталіна позначила собою початок епохи політичної та культурної *«хрущовської відлиги»*, елементом якої, зокрема, стала і *реабілітація довоєнної радянської естради*. 1953 року у виконанні Клавдії Шульженко в ефірі державного радіо прозвучала кубинська пісня «Голубка», що містить «тангоподібні ознаки» і текст із прикметами заморської екзотики, а 1954 року почав перевидаватися в грамзапису популярний музично-пісенний репертуар 1930-х – 1940-х років. Естрада, представлена новими іменами таких виконавців, як *Майя Кристалінська, Едіта П'єха, Капа Лазаренко, Гелена Великанова і Ніна Дорда*, таким чином, отримала чергову спробу стати легітимною в радянській музичній культурі.

Найвідомішими українськими виконавцями естрадних пісень того періоду були *Дмитро Гнатюк, Микола Кондратюк, Валентина Купріна, Костянтин Огневий, Анатолій Мокренко, Олександр Таранець, Лариса Остапенко, Діана Петриненко, Юрій Богатиков, Юрій Гуляєв*, пізніше – *Раїса Кириченко* та інші. Треба зазначити, що більшість із цих співаків були академічними співаками з оперним спрямуванням.

Наказом Міністерства культури УРСР 1 грудня 1959 року в Києві створюється Укрконцерт – Українське гастрольно-концертне об'єднання (до цього з 1941 року існував відділ української естради при Українському комітеті у справах мистецтв, який із 1946 року мав назву «Укрестрада»), УГКО «Укрконцерт» займається плануванням і організацією гастролей українських театрів, естрадних і філармонічних колективів та окремих виконавців по УРСР та за її межами, а на території України — гастролерів із інших республік СРСР та інших країн світу.

У 50-ті – 60-ті роки корифеями української естрадної пісні стало перше покоління композиторів, серед яких були *Платон Майборода*, який справедливо вважається «батьком» української естради, *Олександр Білаш, Ігор Шамо, Анатолій Кос-Анатольський, Володимир Верменич, Андрій Штогаренко, Аркадій та Віталій Філіпенки, Юдіф Рожавська*. Сюди ж можна віднести творчість таких митців, як *Борис Буєвський, Анатолій Пашкевич, Степан Сабадаш, Костянтин Мясков, Климентій Домінчен* та ін. Пісні

створювалися в основному на вірші провідних на той час українських поетів – *Андрія Малишка, Дмитра Луценка, Михайла Ткача, Дмитра Павличка, Бориса Олійника, Миколи Сингаївського, Лади Реви, Олександра Богачука, Любові Забайти, Василя Юхимовича* та ін. Свою естрадну діяльність розпочав 1963 року *Мирослав Скорик*, який створив вокально-інструментальний оркестр «Веселі скрипки».

Найвідомішими піснями першого періоду української естради, які увійшли до Золотого фонду української естрадної пісні ХХ сторіччя були: пісня Степана Сабадаша на поезію Михайла Ткача «Марічка» (вперше «Марічку» виконав хор музичного училища, в якому на диригентсько-хоровому факультеті навчався молодий композитор Сабадаш, потім «Марічка» з 1954 р. увійшла до репертуару Дмитра Гнатюка); пісня Платона Майбороди на поезію Андрія Малишка «Пісня про рушник» (вперше пісня – гімн материнській любові прозвучала в музичному фільмі «Літа молодії» 1958 року режисера Олексія Мішуріна, її виконав Олександр Таранець); пісня Володимира Верменича на поезію Миколи Сингаївського «Чорнобривці» (першим виконавцем пісні 1960 року став Костянтин Огневий); пісня Олександра Білаша на поезію Дмитра Павличка «Два кольори» (1964 року перший виконавець пісні – Анатолій Мокренко), пісня-романс Василя Михайлюка на поезію Миколи Юрійчука «Черемшина» (вперше пісню виконав хор у Вашківцях у травні 1965 р., серед перших найвідоміших виконавців цієї пісні також Дмитро Гнатюк); пісня Юдіфі Рожавської на поезію Лади Рева «Летять, ніби чайки» (перший виконавець Дмитро Гнатюк 1965 року); пісня композитора Ігоря Шамо на поезію Дмитра Луценка «Києве мій» (перший виконавець Юрій Гуляєв 1962 року); пісня Бориса Бувєвського на поезію Василя Діденка «На долині туман» (перший виконавець Микола Кондратюк 1965 року), пісня-реквієм Анатолія Пашкевича на поезію Миколи Негоди «Степом, степом» (перша виконавиця Ольга Павловська 1966 року) та інші.

Тоді було створено ще багато пісень, які стали класикою жанру та й донині є окрасою репертуару сучасних співаків різних жанрів вокального виконавства. Для українських радянських пісень характерним є те, що вони виконувалися в основному під оркестровий супровід, також їх часто виконували великі хорові колективи. І дуже

зрозуміло, чому ці пісні мають таке довге життя, бо головними ознаками пісень того часу були ніжна і висока любовна лірика, любов до матері та до рідної землі.

У ці роки вже також відчувається значне посилення впливу джазу, який став офіційно визнаним мистецтвом (джаз-оркестри «Дніпро», «Зелений вогник», ансамблі «Свірчкове число», «Тріо Найдичів», «Арніка» та інш.).

Починаючи з 1957 року, який був роком проведення в Москві Міжнародного фестивалю молоді і студентів, на периферії радянської офіційної культури, а саме – в середовищі молоді, що захоплюється всім закордонним, іменованої «стилягами», став відомий популярний у цей час на Заході рок-н-рол. На початку 60-х років рок-н-рол, який відходив у минуле, змінив *twist*, що ще офіційно не дозволений до виконання з естради, але й став уже відомим не тільки серед стиляг і, на відміну від першого, «прижився надійно і надовго, як рідний. Усі популярні пісні, починаючи з “Пісні про Москву” і “Чорного kota”, популярні кінокомедії тих років типу “Кавказької полонянки” або “Операції И”, базувалися на ритмах твісту»⁹⁸.

На естраді початку 60-х, у рамках естрадних конкурсів, які стали регулярними і в самому СРСР, і в країнах соцтабору, прозвучали нові голоси «королеви радянського твісту» *Тамари Міансарової* (за версією польського журналу «Панорама» (у 1980-і роки) Т. Міансарова увійшла до четвірки найпопулярніших співаків за 25 років, цікаво, що разом з нею четвірку склали *Едіт Піаф*, *Карел Готт* і *Шарль Азнавур*), а також кумирів радянських вождів і народу *Мусліма Магомаєва та Йосипа Кобзона*.

З початком брежнєвської епохи «застою» у відповідь на загальне загострення зовнішньополітичної ситуації змінилась і внутрішня культурна політика в СРСР, зокрема, у ставленні до естради, – намітилося часткове повернення до сталінських методів ідеологічного контролю над нею. Елементом такого контролю була категорична заборона на допуск на естраду будь-яких форм західної музичної культури, які не пройшли суворої цензурної перевірки та стилістичної

⁹⁸ Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — С. 157.

«перековки» в соцреалістичний формат. Так, стиль *bit-bit* у виконанні «Бітлз» у СРСР був майже відразу визнаний ідеологічно неблагонадійним. Не в останню чергу причиною тому була його величезна популярність у покоління, що вирросло за часів «музичної відлиги».

«Бітломанія», яка охопила не тільки країни Заходу, але весь світ, виразилася в СРСР у формі створення по країні тисяч самодіяльних біт-груп, які «знімали» по слуху і виконували в міру таланту музику своїх кумирів. Що було дуже скоро упізнано ідеологічним апаратом ЦК КПРС як явище системно більш небезпечне, ніж попереднє захоплення молоді твістом.

Ревнителі «радянського способу життя» повели проти ідеологічно чужої «народної творчості» біт-груп (незабаром стали рок-групами, проповідниками ідеалів хіпі) масштабну та планомірну боротьбу. На перших «бітломанів» накинулися не тільки партапаратники, але й засоби масової інформації. Мало того, «більшість радянських людей старших поколінь і значна частина молоді, яка складається з ідейних комсомольців, конформістів і байдужих, негативно сприйняло проникнення до нас нової зарубіжної культури, цього комплексу музики, одягу, зачісок, поведінки, жаргону, танців і багато чого іншого»⁹⁹.

Однак навіть у ситуації, коли «всі, хто активно займався західною музикою, прирівнювалися до ідеологічних диверсантів, які нібито підривають радянську культуру зсередини»¹⁰⁰, інтерес до цієї музики не тільки не зникав, а навпаки, лише збільшувався з кожним днем, переходячи поступово в форму масового прихованого культурного протистояння радянській системі.

Таким чином, уже починаючи з середини 60-х років, естрадна музика в СРСР існувала і функціонувала як мінімум у двох іпостасях – *офіційна та андеграундна*, причому для кожної з них була характерна своя естетика та стиль вокального виконавства.

Звичайно, вітчизняний музичний андеграунд і андеграунд західний, будучи за формою дуже схожі, по суті, являли собою два різні музичні та культурні феномени. Як зазначив музичний критик

⁹⁹ Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — С. 159.

¹⁰⁰ Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — С. 8.

А. Троїцький, принциповою відмінністю вітчизняної рок-музики від західної були не тільки причини протестного пафосу, що переповнювали її (на Заході протестували проти релігії та сексуальної моралі, війни у В'єтнамі, істеблішменту та ін. В СРСР – проти тотальної несповоди), але і естетика, яка «у них» центрувалася на ритмі, «у нас» – на слові: «на початку сімдесятих років відбувалося відмежування нашого тодішнього рок-авангарду від моторної та ритмічної західної доктрини, поступове повсюдне розчинення його в стихії невеселої молодіжної рефлексії»¹⁰¹.

Необхідно відзначити і той факт, що естетика радянського музичного андеграунду, яка в різний час формувалася під впливом біту, хард-року, арт-року та інших західних стилів, не могла просто ігноруватись офіційною музичною культурою, модернізацію якої владі волею-неволею доводилося дозволяти, щоб хоча б зовні зберігати видимість динамізму та відкритості в рамках системи «радянської естради». Щоб мати «сучасний» вигляд і дати вихід молодіжній енергії, забезпечивши в той же час контроль над ситуацією, влада дозволила навіть існувати якимось сурогатам підпільних рок-груп – «вокально-інструментальним ансамблям» (ВІА), які офіційно могли створюватись і виступати при ЖЕКах, Будинках культури, концертних організаціях і т. ін.

ВІА, розквіт яких припадає на 70-ті роки, були значною мірою ангажовані офіційними структурами: вони всі підпорядковувалися вимозі Міністерства Культури СРСР – формувати 80 % репертуару з пісень радянських композиторів. Однак необхідно визнати і той факт, що на загальному тлі «типово радянського естрадного стилю ВІА з характерними нехитрими акордами, убогими аранжуваннями, відсутністю усялякого “драйву” і виконавської майстерності»¹⁰² існували й такі колективи, творчість яких навіть сьогодні може бути визнано взірцем справжнього вокального та інструментального мистецтва сво-

¹⁰¹ Троїцкий А. Приключения рок-н-ролла в стране большевиков / Троїцкий А. // Естрада без парада : [сб. ст. / сост. Т. П. Баженова; вступ. ст. Е. Уваровой]. — М. : Искусство, 1991. — С. 375.

¹⁰² Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — С. 162.

го часу («Поющие гитары», «Цветы», «Весёлые ребята», «Песняры», «Опера», «Кобза», «Світязь», «Оризонт», «Верасы» та ін.).

Паралельно з політкоректними ВІА в СРСР розвивалися форми музичної естради ближчі до андеграунду, але все ж таки з ним не тождні. До таких форм можна віднести творчість виконавців бардівської пісні, романсів і фольклору (Б. Окуджава, В. Висоцький, О. Розенбаум, Ж. Бічевська та ін.) і груп, які співають «власні пісні російською мовою, але зроблені так, що за змістом текстів і за манерою виконання ніхто б не звинуватив їх у причетності до ВІА»¹⁰³ («Машина времени» Андрія Макаревича, «Скоморохи» Олександра Градського та ін.).

Своєрідним і цілком вдалим досвідом творчої роботи на межі офіціозу й андеграунду, «дозволеного» і «забороненого» для радянської естради, можна визнати й інкультурацію наприкінці 70-х років у вітчизняну музичну культуру форм західних рок-мюзиклів. Першим таким досвідом була рок-опера Олексія Рибникова «Зірка і смерть Хоакіна Мур'єти» (1978), музика з якої стала моментально настільки популярною, що випущений 1977 року однойменний подвійний альбом виборов 1-ше місце в хіт-параді кращих радянських грамзаписів. 1981 року в театрі «Ленком» пройшла прем'єра іншої опери О. Рибникова – «“Юнона” і “Авось”», музична естетика якої була побудована на поєднанні «гримучої», з точки зору радянської цензури, суміші – англійського арт-року і російської православної молитви. Незважаючи на протистояння Мінкульту, музику з цієї рок-опери також було випущено на грамплатівці, яка очолила хіт-парад, а сама постановка йде в музичних театрах без перерви вже майже 30 років.

Що стосується традиційної радянської пісенної естради, то наприкінці 60-х – на початку 70-х років вона переживає пору свого розквіту, настільки явного, що «пісня стає чи не синонімом естрадного мистецтва»¹⁰⁴.

На естраді тих років відбулися помітні внутрішні зміни, пов'язані з тим, що почалася зміна покоління артистів, а «в самих піснях поча-

¹⁰³ Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — С. 165.

¹⁰⁴ Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. — М. : Искусство, 1980. — С. 76.

ла виразніше позначатися поляризація: з одного боку, пісні безтурботно-веселі, навіть буфонні; з іншого – гостродраматичні, трагедійні»¹⁰⁵.

Новими голосами радянської естради в 70-ті роки стали її майбутні «суперзірки» – Валентина Толкунова, Лев Лещенко, Юрій Антонов, Софія Ротару, Алла Пугачова.

На українській естраді в цей час яскравою зіркою спалахнув талант композитора-виконавця Володимира Івасюка. Пісня «Червона рута» (1970 р.) за своєю популярністю побила всі рекорди шлягерів і лунала звідусіль, бо мелодія пісні, в якій органічно поєдналися сучасні ритми з найкращими елементами народного українського співу, приголомшила слухачів своїм неординарним змістом.

Ідея написання пісні з'явилася у Івасюка ще 1967 р. після прочитання дореволюційної книги українських коломийок, видану ще 1906 р. українським етнографом, фольклористом В. Гнатюком.

В одному з віршів було згадано образ дивної квітки, яку шукає дівчина-гуцулка, бо квітка дарує щастя, багатство і допомагає подолати гіркоту розлуки. За легендою рута цвіте тільки один раз на рік, але тим, хто її побачить – вона дарує вічну любов. Як розповідають рідні, ця легенда відразу запала у душу композитору Володимирі Івасюку, і він почав шукати подробиці про міфічну квітку, задля цього багато мандрував селами, особливо гірськими, шукаючи ключ до розуміння поняття про цю містичну загадкову квітку. Згодом Володимир знайшов інші варіанти коломийки про червону руту та записав легенду про загадкове чар-зілля таємничої квітки, яке постає в народних переказах символом вічного та чистого кохання.

Прем'єра пісні, яку виконував сам автор із молодою вчителькою музики Оленою Кузнецовою, відбулася у прямому ефірі телепрограми «Камертон доброго настрою» 13 вересня 1970 року перед багатотисячним натовпом на Театральній площі Чернівців, із якої обласна телестудія транслювала пісні «Червона рута» і «Водограй» на всю Українську РСР.

¹⁰⁵ Троицкая Г. Эстрадный певец – телекамера – публика / Г. Троицкая // Телевизионная эстрада : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Вартанов]. — М. : Искусство, 1981. — С. 211.

1971 року «Червона рута» увійшла до двадцятки переможниць першої радянської «Пісні року», яких визначали за листами слухачів і глядачів. На сцені телевізійної студії «Останкіно» у фіналі телефестивалю «Пісня року-71» пісня пролунала у виконанні автора Володимира Івасюка та солістів ВІА «Смерічка» Назарія Яремчука і Василя Зінкевича. Назарій Яремчук згадує про той знаменний виступ: «Концертна студія «Останкіно», довгі миті хвилювання перед виступом. Нарешті початок. Фінал «Пісні-71» зібрав чимало зірок тодішньої естради: Магомаєв, Хіль, Кобзон, Зикіна, Кристалінська, молодий Лещенко. І троє хлопців із Буковини. Ми з Василем у стилізованому гуцульському одязі, а Володя в темно-синьому костюмі. Сяйво сліпучих прожекторів, телевізійні камери, величезний оркестр і сотні людей. Раптом – голос гобоя! І ми почали співати: «Ти признайся мені, звідки в тебе ті чари. Я без тебе всі дні у полоні печалі». Успіх був визначним. Нас декілька разів викликали на сцену. Володимиру вручили диплом лауреата». Ось так почалася переможна хода української естрадної пісні «Червона рута», яка виховувала любов до національної культури, почуття гордості й усвідомлення себе українцем. Пісня органічно увійшла до репертуару як солістів (В. Зінкевича, С. Ротару, Н. Яремчука), так і багатьох українських вокально-інструментальних ансамблів, зокрема, її включили в свій репертуар ВІА «Кобза», «Жива вода», «Опришки», «Ватра», «Краяни», «Світязь».

Невдовзі після цього пісня потрапила на перші місця популярності в багатьох країнах Східної Європи, а її ноти з'явилися в канадських, чехословацьких, румунських виданнях, виконувати її починають як радянські, так і зарубіжні естрадні колективи, наприклад: грузинський «Опера», білоруські «Пісняри», польський «NoToCo» та «Скальдови», угорець Янош Коош, болгарин Бісер Кіров.

1971 року в Яремчі було знято фільм «Червона рута». І це був перший український музичний фільм-мюзикл, який мав величезний успіх. У ньому прозвучали пісні українських композиторів Володимира Івасюка, Левка Дутковського, Мирослава Скорика, Валерія Громцева, Руслана Іщука. Викладачка Чернівецького культосвітнього училища Софія Ротару і соліст ВІА «Смерічка» Василь Зінкевич були головними героями цієї картини, яка розповідає

ла про історію ніжного й чистого кохання дівчини-гуцулки Оксани з Карпат і донецького хлопця – шахтаря Бориса, які познайомилися у поїзді «Донецьк–Верховина». Головні герої танцюють у дивовижних карпатських пейзажах та співають пісні Володимира Івасюка і Мирослава Скорика.

Того ж року чоловіком Ротару Анатолієм Євдокименком при Чернівецькій обласній філармонії був створений ВІА «Червона рута», і Софія Ротару вирушила в свої перші гастролі по СРСР у супроводі цього ансамблю.

Дивовижно для такої величезної країни як СРСР, але «Піснею року-72» стала також пісня Івасюка «Водограй». У чому ж такий феноменальний успіх пісень Володимира Івасюка??? Відповідь дає композитор Ігор Поклад, який вважає, що у 1960–1970-х роках українська пісня відрізнялася від російської тим, що вона була національною, близькою до народного джерела. Як приклад – твори Володимира Івасюка, які мали рідкісну українську інтонаційність і своєрідність. В. Івасюк став творцем пісень, що здобули широку популярність і любов слухачів, адже втілювали у собі елементи народного та духовного життя українців.

Тепер зрозуміло, чому твори буковинського композитора тріумфально перемагають на багатьох конкурсах у СРСР та за кордоном, і завдяки чому пісні Івасюка стали надзвичайно популярними в той час, що їх беруть до репертуару провідні естрадні співаки.

У 1973 і 1974 роках із піснею Володимира Івасюка «Водограй» Софія Ротару здобуває міжнародне визнання – перше місце на фестивалі «Золотий Орфей» у Бургасі та «Бурштиновий соловей» міжнародного Сопотського фестивалю в Польщі. 1977 року на Сопотському фестивалі у виконанні Софії Ротару знову прозвучить пісня Володимира Івасюка «У долі своя весна», яка принесла співачці перше місце. Того ж року вийшла платівка «Софія Ротару співає пісні Володимира Івасюка», за яку співачка отримала премію ЦК ВЛКСМ.

Цінним і важливим надбанням для нашої країни стала творчість тріо Мареничів, які зробили вагомий внесок у подальший розвиток української ліричної пісні. Колектив виконував пісні в народному стилі здебільшого українською мовою, що дозволило підняти українську

естрадную пісню в ті роки на якісно новий щабель. 1971 року група зайняла перше місце на огляді ВІА в Харкові. На телеекрани України «Тріо Мареничів» уперше потрапили 1978 року та з ефіру вже не зникли, і як про це кажуть журналісти – «почалася ера Мареничів». І це дійсно було так, бо вокальне тріо дуже швидко завоювало популярність спочатку в Україні, а потім і в усьому Радянському Союзі. Характерним є те, що в репертуарі групи були тільки україномовні пісні, як народні так і українських авторів.

Відносно української естради тієї епохи, то серед найпопулярніших виконавців цього періоду були *Василь Зінкевич і Назарій Яремчук, Софія Ротару і Ніна Матвієнко, Іван Попович і Віктор Шпортько, Ліна Прохорова і Тетяна Русова, Людмила Артеменко і Лідія Михайленко, Лідія Відаш, «Тріо Маренич»* (у складі: *Валерій Маренич, Антоніна Маренич (Сухорукова), Світлана Маренич (Сухорукова)*). У 80-ті роки на естраду приходять *Алла Кудлай, Віталій Білоножко, Іво Бобул, Лілія Сандулеса, Микола Гнатюк, Володимир Удовиченко та ін.*

Величезною популярністю у 1970–1980-ті також користувалися вокально-інструментальні ансамблі *«Смерічка», «Кобза», «Ватра», «Водограй», «Світязь», «Арніка», «Чарівні гітари», «Краяни», «Опришки».*

Окремо наголосимо на значущу роль у розвитку української музичної естради естрадно-симфонічного оркестру Укртелерадіо під керівництвом Ростислава Бабича, з яким у 70-х – 80-х записувалися майже всі відомі співаки. До оркестрової естради відносимо більшу частину творчості таких композиторів, як *Володимир Івасюк, Ігор Поклад, Іван Карабиць, Богдан Янівський, Вадим Льїн, Олександр Зуєв, Ростислав Бабич, Борис Монастирський, Олександр Осадчий*. Характерним є те, що кожен із українських композиторів мав свої, притаманні лише йому, характерні особливості пісенної спадщини.

Яскравою і самобутньою є пісенна творчість Івана Карабиця, який писав глибокі за українським національним змістом пісні. Найвідомішими поетами-піснярами у цей час були *Юрій Рибчинський, Володимир Кудрявцев, Вадим Крищенко, Андрій Демиденко,*

Ростислав Братунь, Анатолій Драгомирецький, Богдан Стельмах, Ігор Лазаревський, Віктор Герасимов, Олександр Вратарьов, Борис Олійник, Михайло Ткач та багато інших талановитих авторів.

У 1979 року сходиться зірка співака і композитора Миколи Мозгового. Спочатку як композитора, бо в 1979 році Софія Ротару заспівала його пісню «*Рідний край*». Потім, з переходом Мозгового до Укрконцерту, як співака. Характерно для його виконавської творчості, що він співає тільки власні пісні: «*Моя перша любов*», «*Дві качелі*», «*Вперше*», на вірші В. Кудрявцева «*Горянка*», на вірші Ю. Рибчинського «*Минає день, минає ніч*», на вірші В. Герасимова «*Зачаровані слова*» та багато чудових пісень, що лунають і сьогодні.

Серед найвідоміших українських пісень періоду 70-х – 80-х слід згадати такі, як «*Дикі гуси*», «*Чарівна скрипка*», «*А ми удвох*», «*Три дороги*», «*Канни*», «*Моя любов, моя земля*», «*Незрівнянний світ краси*», «*Гай, зелений гай*», «*Мій рідний край*», «*Стожари*», «*Смерекова хата*», пісні грека за національністю Івана Карабиця: «*Батьківський поріг*», «*Моя любов, моя земля*», «*Мадонна-Україна*», «*Де вітер землю голубить*».

Описуючи соціальні фактори, які вплинули на характер змін радянської музичної естради в 80-ті роки, відомий композитор Давид Тухманов вирізняє як найважливіше *диференціацію аудиторії*, що була слухачем естрадної музики, відзначаючи, що «раніше в масі своїй публіка була однорідною. Тепер вона розшарувалася за смаками. Це впливає і на практику»¹⁰⁶.

Дійсно, у 80-х роках у СРСР існувала естрадна музика, розрахована на найрізноманітніші музичні уподобання та смаки. Так, справді андеграундна рок-музика, пройшовши в 70-х роках через поневіряння свого становлення в боротьбі з системою, пережила епоху розквіту вже в середині 80-х років, коли режим значно пом'якшав і на сценах спочатку рок-клубів, а потім і стадіонів, з'явилися рок-групи «Акваріум», «ДДТ», «Кіно», «Аліса», «Телевізор», «Наутилус Помпілус», «Різні люди», «Арія» та ін.

¹⁰⁶ Дефіцит творчества : [інтерв'ю с Д. Тухмановым] // Информ.-музык. альм. для старшекласников. — 1989. — № 1. — С. 3.

Широко врізноманітнілась і офіційна вокальна естрада, яка лунала зі сцен концертних залів та екранів телевізорів і ставала все більш професійною. Символом цієї естради в 80-х стала Алла Пугачова, яка створила на сцені образ «жінки, яка співає». У ліричній героїні пісень Пугачової люди бачили жінку «навіжену, прекрасну в своєму бажанні бути сильною, залишаючись слабкою і беззахисною. Жінку, яка не може задовольнятися малим і погодиться на все, лише б бути поруч із коханим... Жінку, що усвідомлює, який прекрасний цей світ, цінне це життя, вірує в щастя, і несе це усвідомлення, це розуміння, цю віру глядачам»¹⁰⁷ [147, с. 169].

Конкурентом Алли Пугачової на роль «примадонни» радянської естради виступала Софія Ротару – символ епохи зародження сучасної української естрадної пісні, бо фірмовим знаком виконавського стилю співачки стало поєднання в репертуарі та манері виконання елементів народної (української, молдавської) музики та сучасних ритмів. Обидві співачки одними з перших у цеху вітчизняних естрадних виконавців зрозуміли, яку величезну роль в естрадній творчості відіграє професіоналізм не тільки у виконавській вокальній техніці, але і в справі створення особистого іміджу, індивідуальної міфології, епатажі публіки, що чекає від естрадного артиста, аби він її здивував і змусив захоплюватися.

Яскравим явищем на зоряному небосхилі радянської естради 80-х стала поява Валерія Леонтьєва – артиста, який першим змінив стереотип поведінки радянського естрадного виконавця на сцені. Говорячи про Леонтьєва, музичні критики відзначали, що його вільна і розкута манера виконання, що поєднує елементи естетики кабаре, цирку, має водночас риси психологічно поглибленої балади, що і дозволяє артисту швидко здобути мільйони прихильників по всій країні.

Тамара Гвердцители, свідчачи про характер змін, що відбуваються в самосвідомості пізньої радянської естради, також підкреслювала: « ... Сучасний естрадний співак обов'язково мусить бути артис-

¹⁰⁷ Скороходов Г. А. Звезды советской эстрады. Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни / Г. А. Скороходов. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 169.

том – рухомим, сценічним, чарівним і, звичайно ж, уміти танцювати. Згадаймо зірок світової естради – Лайзу Мінеллі, Майкла Джексона. Вони і прекрасно співають і чудово танцюють. Це професіонали найвищого класу. У них є чому повчитись. І я постійно вчуся»¹⁰⁸.

Варто згадати і про творчість Олександра Малініна, який уже в роки Перебудови в СРСР надав радянській естраді додаткового колориту синтезом російських національних пісенних традицій і фатальних ритмів і аранжувань. Як говорить про свою творчість сам виконавець: «народні пісні та романси я виконую нарівні з роком... я активно втручаюся в музичні форми, особливо старих народних пісень»¹⁰⁹.

У період 1988–1991 років, коли в СРСР поступово нівелювався ідеологічний контроль над культурою, а народ активно починав розчаровуватись у цінностях та ідеалах своїх батьків і дідів, естрада в двох її іпостасях – офіційній та андеграундній, практично зрівнялась у своєму статусі. На одних і тих же стадіонах, в одних і тих же концертних залах виступали і вчорашні безробітні та гнані рокери (які вже завели своїх комерційних менеджерів) і зірки урядових концертів (які таких менеджерів давно мали). Крім того, естраду тепер доповнили численні непрофесійні та напівпрофесійні групи, подібні до «Ласкового мая», й окремі виконавці, що з'явилися «з нізвідки» на хвилі захоплення Країною Рад, яка розпадалася, експортованим в неї групою «Modern Talking» євро-диско. Ці групи грали нехитру музику з трьох акордів, співали про банальні речі погано поставленими голосами й часто під фонограму, але при цьому користувалися великою популярністю у радянських тінейджерів і, зібравши вражаючі гонорари, відходили «в нікуди».

Фактично, епоха приналежності музичної естради до офіціозу або андеграунду себе вичерпала, основним критерієм прийнятності естрадного виконання став критерій швидкого комерційного успіху.

¹⁰⁸ Ермишев П. Тамара Гвердцители / П. Ермишев // Певцы советской эстрады : [сб. ст. / сост. М. В. Успенская]. — М. : Искусство, 1991. — Вып. 3. — С. 295.

¹⁰⁹ Секридова Т. Александр Малинин / Т. Секридова // Певцы советской эстрады : [сб. ст. / сост. М. В. Успенская]. — М. : Искусство, 1991. — Вып. 3. — С. 301.

Для більш поглибленого вивчення цих питань ви можете ознайомитися з критичним аналізом історико-теоретичних робіт, які висвітлюють еволюцію пісенних жанрів «так званого “радянського” періоду (1917–1991)»¹¹⁰ у статті В. Олендарьова «Пісенні жанри в уявленнях вітчизняних дослідників»¹¹¹; закономірності функціонування джазу в нашій країні висвітлені в його дисертаційному дослідженні «Вітчизняний джаз і проблеми стилю». Особливості функціонування естрадної пісні розкрив в книзі «Антологія сучасної української естради» М. Поплавський¹¹², а наукові дослідження тенденцій розвитку української естрадної пісні зробив М. Мозговий¹¹³.

24 серпня 1991 року Україна стала незалежною. Разом зі змінами в країні відбувалися метаморфози і в українській музиці. На початку 90-х зароджувалася вітчизняна естрада, яку згодом почали називати *шоу-бізнес*.

¹¹⁰ Олендарьов В. М. Пісенні жанри в уявленнях вітчизняних дослідників / В. М. Олендарьов // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : [зб. наук. ст.]. — К., 2006. — Вип. 1: Еволюційні процеси в музичному мистецтві: від минулого до майбутнього. — С. 102.

¹¹¹ Олендарьов В. М. Пісенні жанри в уявленнях вітчизняних дослідників / В. М. Олендарьов // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : [зб. наук. ст.]. — К., 2006. — Вип. 1: Еволюційні процеси в музичному мистецтві: від минулого до майбутнього. — С. 102–111.

¹¹² Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради / М. М. Поплавський. — К. : Преса України, 2004. — 415 с. : іл.

¹¹³ Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Мозговий Микола Петрович. — К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецт., 2007. — 19 с.

Глава 1.4. Витоки українського шоу-бізнесу: українська музична естрада як проблема національного самовизначення

«Ми мусимо навчитися чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими українцями, а українцями без офіціальних кордонів. І се почуття не повинно у нас бути голою фразою, а мусить вести за собою практичні консеквенції. Ми повинні – всі без виїмка – поперед усього пізнати ту свою Україну, всю в її етнографічних межах, у її теперішнім культурнім стані, познайомитися з її природними засобами та громадськими болячками і засвоїти собі те знання твердо, до тої міри, щоб ми боліли кождим її частковим, локальним болем і радувалися кождим хоч і як дрібним та частковим її успіхом, а головню, щоб ми розуміли всі прояви її життя, щоб почували себе справді, практично частиною його...»

Іван Франко¹¹⁴

Для Івана Франка проблема національного самовизначення поставала в особливому світлі. Враховуючи логіку подій тих далеких часів, ми можемо по-новому прочитати деякі вислови, які, безперечно, мають позачасовий характер. Усвідомивши силу та актуальність для сьогодення мудрих висловів великого Каменяра, з позицій національної самоідентифікації розглянемо українську музичну естраду, як базис для фундаменту системи соціокультурних координат, яка задає світоглядні та цілепокладаючі орієнтири для духовного розвитку нації.

Появу нової формації музикантів наприкінці 80-х років, чітко орієнтованих на ідеї національного відродження України, «стимулював потужний фестивальний рух «Червона рута», який зібрав під свої знамена національно свідому творчу інтелігенцію» і який **надав старт самобутньому українському стилю музичної естради**¹¹⁵ (курсив наш – прим. Н. Д.).

1989 рік для СРСР – це пік «перебудови», час грандіозних змін, коли події на очах починали виходити з-під контролю керівництва КПРС. Уже наступного 1990-го року країна відверто піде в рознос,

¹¹⁴ Франко І. «Одвертий лист до галицької української молоді», правопис збережено згідно з оригіналом.

¹¹⁵ Євтушенко О. Легенди химерного краю: українська рок-антологія / О. Євтушенко. — К. : Автограф, 2004. — С. 11.

але в 1989-му в Москві ще міркували про «демократичний соціалізм» і «плюралізм думок». Саме в той час 17–24 вересня 1989 року (через 10 років після смерті основоположника української естрадної музики Володимира Івасюка) відбувся перший Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики «*Червона рута-89*». Фестиваль, який став андеграундною революцією, вибухом, а згодом легендою у культурному житті України.

Тоді почалася нова історія, коли з підвалів вийшли музиканти і показали, що поза тодішньою офіційною естрадою в Україні існує і зовсім інша музика. До цього часу ніхто не знав про «*Братів Гадюкіних*», «*ВВ*», «*Кому вниз*», «*Сестричку Віку*». Вперше на великій сцені фестивалю була виконана пісня «Ще не вмерла України...», яка через два роки стане гімном незалежної України.

Один із організаторів фестивалю «Червона рута» композитор *Кирило Стеценко* якось зауважив, що 1989 року цей фестиваль провіщав незалежність нашої країни, тому тоді у Чернівцях не лише зазвучала україномовна пісня, заявили про себе українські музиканти, там сформувалося середовище людей, які згодом стали активними учасниками Революції на граніті, загалом протестного руху в Україні, люди, які формували громадську думку і творили українську культуру на початку 90-х років.

Фестиваль відкрив світу сучасну українську молодіжну культуру, привернув увагу до України, як незалежної демократичної держави. Концепцію фестивалю розробили *Іван Малкович*, *Тарас Мельник*, *Олег Репецький*, *Кирило Стеценко*, *Анатолій Калениченко*. Ідею фестивалю, присвяченого видатному буковинцеві, основоположнику української естрадної музики *Володимиру Івасюку*, підтримало чимало відомих митців, серед них *Дмитро Гнатюк*, *Василь Зінкевич*, *Дмитро Павличко*, *Ніна Матвієнко*, *Станіслав Тельнюк* та ін.

1989 року стартував фестиваль, який називають на честь символу української нації – «Червона рута». Символічно, що фестиваль вирішили провести саме у Чернівцях, де і народилася ця відома пісня Володимира Івасюка.

Першу в Україні антологію української рок-музики під назвою «Легенди химерного краю. Українська антологія» (2002 р.) уклав

Олександр Євтушенко – мистецтвознавець, арт-критик, музичний оглядач, продюсер, радіо- і телеведучий. Назву автором було запозичено з пісні Андрія Середи – лідера-вокаліста рок-групи «*Кому вниз*». У книзі викладено біографії культових рок-гуртів: «*Брати Гадюкіни*», «*Брати Карамазови*», «*Воплі Відоплясова*» *Олега Скрипки*, «*Кому вниз*», «*Плач Єремії*», «*Океан Ельзи*», «*Жаба в дирижаблі*», «*999*», «*Скрябін*», «*Мертвий півень*» та багатьох інших команд, які склали колективний портрет української рок-музики.

На першому фестивалі виступили як маловідомі тоді виконавці *Ірина Білик*, *Марія Бурмака*, *Василь Жданкін* (цікаво, що саме він виборов гран-прі фестивалю 1989 р. і на заключному концерті фестивалю «Червона Рута» вперше заспівав «Ще не вмерла України...» публічно), так і рок-гурти, що вже мали сталу популярність: «*Воплі Відоплясова*», «*Брати Гадюкіни*», «*Квартира № 50*», «*Зимовий сад*», «*Гуцули*», «*Кому вниз*», *Віка Врадій* (відома як «*Сестричка Віка*»), а також гордість усього тодішнього українського андеграунду *Андрій Миколайчук*.

Безсумнівно, фестивальний старт був дуже вдалим для виконавців: переможці посідали перші місця в усіх хіт-парадах. Ще вчора маловідомі музиканти ставали популярними кумирами української молоді кінця 80 – початку 90-х років.

Таким чином, як зазначає *Олександр Євтушенко*¹¹⁶, «на хвилі відродження у Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Києві та інших містах з'явилися досить самобутні гурти, які різко відрізнялися від безлічі інших і старанно копіювали західні стандарти. В цілому, початок 90-х це роки диференціації за стилями і напрямками. Роки напружених пошуків самих себе в світовому океані музики. А головне – *відбулося та-*

¹¹⁶ Олександр Євтушенко – відомий український мистецтвознавець, арт-критик, радіо- і телеведучий, редактор першої регулярної музичної газети «Аудіо-толока», альманаху «Рок-око», музичного журналу «Галас», а також ведучий музичної телепрограми «Тинди-Ринди», автор та ведучий радіопрограми «Рок української вдачі» (FM «Золоті ворота»), автор і виконавчий продюсер CD: «Легенди химерного краю» (2 CD); «Революція на граніті. Золоті рок-балади України»; «У майбутнє – без Чорнобиля. Золоті рок-балади України»; «Перлини сезону. Нова українська хвиля»; «Рок-екзистенція» (2 CD); глобальна серія «Українська колекція».

їнство самоіндетифікації рок-музиканта в площині рідних традицій, у межах своєї, рідної землі»¹¹⁷ (курсив наш – прим. Н. Д.).

З того часу фестиваль стає регулярним і відкриває нові імена українських виконавців. З причини відсутності в той час доступу на радіо і телебачення для молодих українських виконавців відомий фестиваль стає знаковим стартовим майданчиком для багатьох відомих сьогодні артистів. Так, на фестивалі 1991 року в Запоріжжі виступили *Андрій Кузьменко* (лідер-вокаліст групи «Скрябін»), рок-гурт «*Плач Єремії*», *Жанна Боднарук* та ін. «Червона Рута-93» у м. Донецьку відкрила *Олександра Пономарьова* та *Руслану Лижичко*. Через два роки у Криму на фестивалі «Червона рута-95» виступили *Ані Лорак*, *Наталя Могилевська*, *ЕЛ Кравчук*, *Марина Одольська*, *Катя Бужинська*. У Харкові 1997 року на сцені цього фестивалю стартували *Катя Chilly* (Катерина Кондратенко), гурти «*Танок на майдані Конго*» і «*Тартак*».

На сьогодні фестиваль «Червона рута» (*Ruta FEST*) – це постійно діючий всеукраїнський молодіжний фестиваль сучасної пісні та популярної музики, що проводиться раз на два роки. Конкурсні змагання проводяться у шести жанрах: український автентичний фольклор, популярна, танцювальна, акустична, експериментальна та рок-музика. У парні роки проводяться обласні відбіркові конкурси на всій території України. непарні роки відводяться на підготовку та проведення фінальних змагань фестивалю. Умовою конкурсу є обов'язкове виконання не менше двох новостворених музичних творів. Крім виконавського конкурсу, на фестивалі проводиться ще й конкурс на кращу пісню та кращий «шлягер» серед пісень. Саме завдяки цьому спеціально до кожного фестивалю, включаючи й обласні тури, створюється і виконується близько двох тисяч нових творів, а близько 300 з них звучать на заключних етапах, що безумовно *стимулює створення пісенного репертуару сучасної національної української музики*.

2019 року «Червона Рута» святкувала своє 30-річчя. Важко переоцінити внесок фестивалю в розвиток українських традицій через

¹¹⁷ Євтушенко О. Легенди химерного краю: українська рок-антологія / О. Євтушенко. — К. : Автограф, 2004. — С. 12.

їхню сучасну трансформацію, в підтримці новаторських пошуків, які не відриваються від національного ґрунту, та в переосмисленні досвіду світової сучасної музики на національному ґрунті. Здійснивши справжню революцію в українській культурі фестивальна «Червона рута» народила нову молодіжну музику, яка до цього не існувала.

Іншим такими майданчиком на той час стала перша в Україні музично-розмовна молодіжна FM-радіостанція «Промінь» (була відтворена 2 березня 1992 року і швидко завоювала популярність), на якій цілими днями крутили популярних у ті дні виконавців – *Іво Бобула*, «*Братів Карамазових*» (український рок-гурт, створений на початку 1990 року в місті Дніпропетровську), *Віктора Павлика* та інших. Крім знайомства із сучасною українською та зарубіжною естрадою, джазом та альтернативною музикою радіо, «Промінь» запропонував слухачам прилучатися до розмови у прямому ефірі на актуальні теми політики, економіки, культурно-мистецького життя.

У середині 90-х минулого століття на одному з українських телеканалів уперше виходить передача «*Територія А*», яка дає путівку в життя багатьом артистам і робить українську музику дійсно популярною в молодіжному середовищі. Її ведуча *Анжеліка Рудницька* щодня складає *хіт-парад*, у якому фігурують **виключно українські виконавці**.

Найбільш помітною українською співачкою того періоду прийнято вважати *Ірину Білик*. 1993 року вона бере участь у двох найпрестижніших фестивалях «Марія» (Трускавець) та Першому міжнародному фестивалі «Слов'янський базар» у Вітебську. 1995 року Білик вирушає у концертний тур «Нова», у рамках якого відбулося перше велике сольне шоу в Національному палаці «Україна». Деякі експерти навіть називають той тур **першим в історії української популярної музики**. Того ж року, за опитуванням журналістів «Мистецькі вершки року-95», *Ірина Білик* було названо найпомітнішою фігурою у сучасній українській музиці. 1996 року на честь п'ятиріччя Незалежності України співачка отримує звання заслуженої артистки України. У той час *Ірину Білик називають «українською Мадонною»* завдяки наявності великої кількості хітів, частій зміні іміджу та великому впливу на український шоу-бізнес.

Серед чоловіків у цей час сходить зірка *Олександра Пономарьова*. Через рік після дебюту на «Червоній Руті» співак бере участь у Міжнародному фестивалі мистецтв «Слов'янський базар» у Вітебську, на якому посідає друге місце. 1995 року Пономарьов отримав Гран-прі на Міжнародному конкурсі молодих виконавців сучасної української пісні імені Володимира Івасюка, який відбувався у Чернівцях. Успіх співака в ті роки був неймовірним – ***Олександр Пономарьов став першим секс-символом українського шоу-бізнесу.***

Стрімко розвивалась і естрадна кар'єра молоді співачки *Тайсії Повалій*, яка 1993 року здобула гран-прі у білоруському Вітебську на міжнародному фестивалі мистецтв «Слов'янський базар». І вже ***1994-го Тайсію Повалій назвали найкращою співачкою України.*** Наступного року Повалій випустила свій дебютний альбом «Панно кохання», а рік по тому, в березні 1996 року, отримала звання заслуженої артистки України.

Початок 2000-них років ознаменувався тим, що ***вперше українську естраду можна назвати шоу-бізнесом, бо її ознаками у цей час стали комерціалізація, поява яскравих образів, дорогих шоу і нестандартних підходів*** для завоювання серця слухача.

З 2002 році на телебаченні з'являється новий канал – «М1», який стає ***головним інформаційним джерелом музичного життя країни.*** Інші музичні канали – ***MTV-Україна, OTV, Entermusic*** також посприяли розкритті української естрадної музики і вивели її на новий рівень.

Як вважає українська дослідниця естрадного мистецтва, харківський музикознавець Т. Рябуха «одним із істотних моментів, які характеризують сучасний стан української пісенної естради (2010), є її універсалізація, виражена через розширення стилістичних і ментально-етнічних рамок: стилістика фанк у групах «*Sunsay*», «*Бумбокс*», «*Горячий Шоколад*»; панк-рок, представлений групами «*Борці*», «*Бреєм Стокер*», «*Тартак*», «*Тостер*», «*ТОЛ*», «*Doping*»; психodelік-рок – «*Океан Ельзи*», «*Воплі Відоплясова*», «*Скрябін*», «*С.К.А.Й.*», «*Друга ріка*», «*Плач Єремії*», «*Грін Греї*», «*Мандрю*», «*Табула Раса*», «*Вермут*», 166 «*Фантом*», *Med Heads, Marakesh*;

хіп-хоп і реп – *Tarantinos, Rose Legion, Andwert, Indigo, VISHNI, Megapolis230, D56, «20100», «По Ту Сторону»; Hot Point, BLACK COASt, Dress Code, LCA, J.S.T., J-Praddas, «Байконур», «Мікрошум», Fresh Air*; данс-поп стиль – *Kazaky, Quest Pistols*; вокальний джаз – (групи *Junglman, Yellow Shoes, Ja maika, Dislocados, Acoustik Quartet, ShockolaD, French Connection, Big Jump Band, «F-mpio», Mand Sound*; солісти – *Т. Боева, Ю. Рома, Р. Єгоров, О. Плакидюк, С. Панова, О. Войченко*)¹¹⁸.

Узагальнюючи напрями розвитку естрадної пісні в Україні останнього десятиліття, Т. Рябухою виділено стилістичні лінії сучасного українського сольного естрадного виконавства, які представлені п'ятьма напрямами¹¹⁹.

Перший напрям – естрадно-романсовий, його виконавці: *В. Гришко, О. Пономарьов, І. Білик, В. Козловський, С. Вакарчук, Т. Кароль*.

Другий напрям – поп-шлягерний – його виконавці: *Іван Дорн, С. Лобода, І. Білик, В. Брежнева, А. Вінницька, М. Барських, С. Ротару, З. Огневич, Руслана, А. Приходько, Алекса, Н. Мейхер, Альоша, Лама, О. Полякова, Н. Могилевська, А. Лорак, А. Сєдакова, А. Гроссу, Ассія Ахат, Sony, Tarabarova, Masha Go Ya, Lily, Гайтана, Д. Клімашенко, Є. Власова, К. Бужинська, М. Собко, Міла Німіч, П. Зібров, Т. Повалій, Еріка, Юлія Войс, Ж. Фокін*.

Третій напрям – естрадно-джазовий, його виконавці: *Джамала, Лаура Марті, Крістіна Марті*.

Четвертий напрям – фолк-естрадний, його виконавці: *Ілларія, Т. Матвієнко, Н. Матвієнко, Іванка Червінська та інші*.

П'ятий напрям – шансонна, його виконавці: *О. Вінник, І. Зінковська, В. Данилюк, Т. Дьяченко, С. Піскун, Є. Дашин, Д. Гольцов*.

Відомий естрадний виконавець *Потан (Олексій Андрійович Потаненко)* – автор-виконавець пісень, композитор, тренер

¹¹⁸ Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. канд. мистецтвознавства / Т. М. Рябуха. — Харків, 2017. — С. 165.

¹¹⁹ Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. канд. мистецтвознавства / Т. М. Рябуха. — Харків, 2017. — С. 166.

вокального шоу «Голос країни», учасник і продюсер таких культових музичних колективів, як «Потоп и Настя», «Время и Стекло», «Mozgi ENT» та ін. згадує про той час: «Була жменька першопрохідців, шалено закоханих у музику, які не отримували ані копійки з того скаженого обсягу грошей, який крутиться зараз у сучасному світовому шоу-бізнесі. Український шоу-бізнес розвивався паралельно з економікою нашої країни та економікою в цілому. Шоу-бізнес, як ніщо інше, пов'язаний з усіма тенденціями політичної та економічної моди у країні. Український шоу-бізнес десять років тому – це зародок, а зараз це – тінейджер, точно такий самий, як незалежна Україна»¹²⁰.

Таким чином, зі здобуттям незалежності в Україні активно почала розвиватися культурна сфера. Своя власна естрада, яка тепер має назву шоу-бізнес, в Україні пройшла шлях від хобі купки ентузіастів до світового визнання і прибуткової індустрії. Вітчизняні артисти відкривали нашу країну світові, завойовували популярність за кордоном, створювали міжнародний імідж України. Багато з тих, хто стояв біля витоків українського шоу-бізу досі на плаву і в топі, хтось уже давно відійшов од справ, але всі взяли участь у створенні та розвитку культурної сфери країни.

Поступово українським музикантам стало тісно всередині України, після чого почалась їхня «експансія» за кордон. Сучасна українська музика взагалі славиться різноманіттям виконавців та їхньою оригінальністю. Українська музика розвивається і готова радувати країну новими творами та перемогами.

§ 1.4.1. Глобалізаційний процес у системі музичної естради України

Аналіз культурного контексту, в рамках якого естрадне вокальне виконавство функціонує останнього десятиліття як у світі в цілому, так і в Україні, доречно починати з констатації того факту, що **сучасна**

¹²⁰ Досягнення України: чим може похвалитися сучасна українська музика / Iera Nitko [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://chicagorazom.com/dosyagnennya_ukr_muzyky/

музична культура – це культура епохи «глобалізації», що охоплює всі сторони та рівні людського буття. Суть процесу глобалізації в тому, що «сучасне людство вступає в епоху, коли культурно-цивілізаційна *адаптація* набирає нового вигляду: міжекономічні, міжкультурні та міжцивілізаційні відносини різко збільшуються та ущільнюються, що веде до необхідності глобального поділу праці, а також до універсалізації інформаційно-комунікативної мови»¹²¹.

Отже, глобалізація – «це неминуча фатальність нашого світу, незворотний процес, в рівній мірі й так само зачіпає кожну людину»¹²².

Музична культура сучасності, відображаючи на своєму рівні характер загальнокультурних процесів, що відбуваються сьогодні, «являє собою глобальну інформаційну поліструктурну систему, що включає в себе різні локаційні, історичні та соціальні культурні шари і сфери музичної діяльності, а також культуру сприйняття і передачі музичної інформації»¹²³.

При цьому специфічною рисою процесу глобалізації в сфері музичної культури є не тільки її *багатомірність*, але і незаперечний факт «*лідерства в міжкультурній взаємодії сучасної популярної музики, яка народжується в основному в США і в країнах Західної Європи*»¹²⁴.

Оскільки музична культура України, починаючи з 1991 року, поступово інтегрується в глобальну музичну культуру, вона не може не відчувати на собі дію як позитивних, так і негативних наслідків процесу музичної глобалізації. Для характеристики шляхів розвитку вокально-естрадного виконавського мистецтва в Україні в епоху глобалізації визначимо культурний контекст, у рамках якого воно розвивається у вітчизняній культурі.

¹²¹ Каяк А. Б. Методология исследований культурных обменов в музыкальном пространстве / А. Б. Каяк. — М. : Академ. Проект, 2006. — С. 163.

¹²² Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / Зигмунт Бауман ; [пер. с англ. Коробочкина М. Л.]. — М. : Весь Мир, 2004. — С. 9.

¹²³ Кузуб Т. И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре / Т. И. Кузуб // Изв. Урал. гос. ун-та. — 2006. — № 47. — С. 81.

¹²⁴ Каяк А. Б. Методология исследований культурных обменов в музыкальном пространстве / А. Б. Каяк. — М. : Академ. Проект, 2006. — С. 160.

Відзначимо, що в цілому «українська естрада протягом багатьох років була зорієнтована на російських виконавців і російського слухача і, за своєю суттю, копіювала музичні штампи, які здавалися найкращими. Тоді це була музична територія колишнього СРСР, закрита від згубного впливу Заходу та його музики»¹²⁵.

Незважаючи на те, що з 1991 року політична та культурна ситуація радикально змінилась, і багатьом стало зрозуміло, що естрадна пісня – «це державна програма нашої совісті»¹²⁶, вітчизняна естрада 90-х минулого століття, для якої нормою стала «фонограмна творчість», була радикально не схожа на професійну західну естраду, допуском на яку для артиста був не тільки сильний голос із великим діапазоном і красивим тембром, але й висока виконавська культура. Маскуючи низькі вокальні дані за атрибутикою яскравого шоу і візуальних спецефектів, російська, а слідом за нею і українська естрада, в своїй більшості, фактично відмовилася в 90-х роках як від старого радянського, так і від нового західного професійних стандартів.

Глобалізаційний процес у системі музичної естради характеризується поширенням єдиного професійного стандарту техніки співу, прийнятого західними виконавцями, на всі регіональні музичні культури. У цьому, власне, і криється як плюс, так і мінус нинішньої ситуації. Позитивний її момент полягає в тому, що вітчизняні артисти сьогодні вже не хочуть стояти на узбіччі світового музичного процесу, вони переймають досвід і принципи роботи у своїх західних колег. Мінус ситуації – в неминучій стандартизації виконавських прийомів, втраті національного колориту й самобутності у тих виконавців, які намагаються наслідувати західні зразки.

Як показує історія конкурсу пісенного «Євробачення» (Eurovision Song Contest – конкурс естрадної пісні серед країн-членів Європейського мовного союзу ЕВУ) нашої вітчизняній музичній естраді це цілком під силу. Наприклад, Україна є єдиною європей-

¹²⁵ Чайка О. Роздуми про сучасну українську естраду [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://ukrart.lviv.ua/musik1.html>.

¹²⁶ Сучасна українська пісня: прогноз 2000 : [інтерв'ю з В. Герасимовим] // Дніпро. — 1994. — № 9–10. — С. 164.

ською країною на «Євробаченні», яка завжди успішно проходила передфінальні відбори і завжди виступала у фіналі у роки своєї участі в конкурсі, тому що українська пісня еволюціонує в процесі розвитку українського естрадного мистецтва, відбиваючи ідеали і прагнення сучасної людини.

§ 1.4.2. Україна на пісенному конкурсі «Євробачення»

Конкурс «Євробачення» вперше провели 1956 року з метою об'єднання Європи після Другої світової війни. Нині він має глобальну аудиторію близько 200 мільйонів людей.

На 2019 рік було проведено 64 конкурси пісні Євробачення, а переможцями стали 67 пісень (1969 року переможцями стали представники відразу 4 країн: Іспанії, Великобританії, Франції та Нідерландів, бо вони набрали однакову кількість балів). Переможцем конкурсу оголошується пісня, яка набрала найбільшу кількість балів, відданих іншими країнами-учасницями Євробачення (на сьогодні діє мішана система голосування: 50 % журі, 50 % телеглядачі).

Для багатьох виконавців перемога на Євробаченні стала початком творчої кар'єри і вінцем популярності. Зокрема, світову популярність група АВВА отримала після перемоги 1974 року, а зіркова кар'єра співачки Селін Діон почала йти вгору до Олімпу слави саме після перемоги на конкурсі 1988 року, де канадська виконавиця представляла Швейцарську конфедерацію.

2003 року Україна вперше бере участь у цьому конкурсі. В Латвії на сцені Олімпійського комплексу «Сконто» виступив співак із фантастичним голосом *Олександр Пономарьов (Олександр Валерійович Пономарьов)* із композицією «*Hasta la Vista*». Цю пісню для *О. Пономарьова* написав ізраїльський композитор *Цвік Пік* (автор пісні «*Diva*», яка перемогла на «Євробаченні» 1998 року), але, на жаль, конкурсант від України посів лише 14 місце серед 26 учасників. Потрібно зауважити, що саме 2003 року деякі країни висловлювали своє невдоволення з приводу поганого телекомунікаційного зв'язку на конкурсі.

Сенсаційну перемогу співачки *Руслани (Руслана Степанівна Лижичко)* 2004 року зумовило гармонійне поєднання автентики

українського фольклору з потужною енергетикою *pop danse*-музики. *Руслана* «запалила» Євробачення-2004 піснею «*Wild Dances*», під час виконання якої весь світ почув справжні гуцульські трембіти і колоритні автентичні народні мотиви. Неповторний колорит і ритмічність карпатських коломибок репрезентували нашу країну українськими мелодіями й іскрометними національними танцями в сучасних етнічних формах, що підкорило Європу, та дозволило українській співачці виграти Євробачення 2004. Виступ *Руслани* з композицією «*Дикі танці*» (*Wild Dance*) було визнано критиками, професіоналами та глядачами одним із кращих з точки зору постановки шоу. 2006 року композицію «*Дикі танці*» визнали найкращою піснею «Євробачення». Альбом *Руслани* «*Дикі танці*», став першим 5-кратно платиновим альбомом в Україні, із загальним тиражем 0,5 мільйона примірників.

2005 року на конкурсі «Євробаченні», що проводився в Києві, Україну представляла «*Гринджоли*» (*гурт засновано 1997 року в Івано-Франківську*) з композицією «*Разом нас багато*», пісня зайняла 19-те місце з 24.

2006 року в Афінах молода українська співачка *Тіна Кароль* (*Тетяна Григорівна Ліберман*) із піснею «*Show Me Your Love*» за результатами конкурсу увійшла до десятки кращих естрадних виконавців Європи, посівши 7 місце.

Один із парадоксів на 52-му конкурсі «Євробачення-2007» в Гельсінкі, де брали участь співаки з 42-х європейських країн, є перемога *Верки Сердючки* (*Андрій Михайлович Данилко*) з піснею «*Dancing Lasha Tumbai*», що виконувалася кількома мовами. Відзначимо знаменним факт того, що фінські дизайнери зробили *Сердючку* головною героїнею колекції «Королева Євробачення». Яскрава нестандартна виконавська особистість *Андрія Данилка* та його героїні, веселой і гумористичної *Верки Сердючки*, викликала захоплення своєю максимальною акторською самовіддачею, харизматичним магнетизмом, безпосередністю, неординарним зовнішнім виглядом і позитивною енергетикою. Цей виступ 2007 року було названо найяскравішим за всю історію конкурсу. Незвичний образ артиста зі срібною зіркою на голові і ритмічна пісня «*Dancing Lasha Tumbai*» стрімко підкорили серця європейців, які масово віддали за представника України свої го-

лоси. За результатами шоу, *Верка Сердючка* зайняла почесне 2 місце, поступившись учасниці з Сербії. Триумф талановитого і харизматичного артиста *Андрія Данилка* доповнила премія Марселя Безансона¹²⁷ у категорії «Приз преси».

Блискучий виступ *Ані Лорак* (*Кароліна Мирославівна Кук*) з піснею «*Shady Lady*» (2 місце) 2008 р., безсумнівно, є кращим в усіх аспектах сучасного естрадного вокального виконавства (вокальна техніка, хореографія, пластика тіла, постановочне шоу і т. ін.).

2009 року з авторською піснею «*Vu My Valentine*» за Україну на 54-му пісенному конкурсі «Євробачення» у Москві виступила *Світлана Лобода* (*Світлана Сергіївна Лобода*) та посіла 12 місце.

Представницею України на 55-му пісенному конкурсі Євробачення, який проводили навесні 2010 року в місті Осло (Норвегія), була співачка *Альоша Alyosha* (*Олена Олександрівна Кучер-Тополя*). Співачка народилась у Запоріжжі через 2 тижні після вибуху на атомному реакторі у Чорнобилі. Її символічна пісня «*Sweet People*» розповідала про покоління людей, у житті яких відбилися наслідки Чорнобильської катастрофи. Для більшої наочності, зйомки презентаційного кліпу (режисер Віктор Скуратівський) відбувалися на місцях екологічних катастроф: заводі в Києві, де колись стався викид ртуті, а також у зоні чорнобильського відчуження. Знімальна група намагалася максимально реалістично відтворити картину: покинуте місто, де колись жили щасливі люди, перетворилося на руїни. Щоб максимально донести до людей серйозність екологічних проблем, було створено образ людства на порозі екологічної катастрофи. Відеоряд довершували кадри «Грінпіс», що висвітлюють головні екологічні проблеми сучасності – промислове знищення мешканців морів і океанів, вирубування лісів, забруднення довкілля.

¹²⁷ Премія Марселя Безансона – професійна відзнака для учасників пісенного конкурсу Євробачення. Премія нагороджується у трьох категоріях: приз преси – визначається за голосуванням акредитованих на конкурсі представників ЗМІ; мистецький приз – призначається за найвищі артистичні досягнення за голосуванням коментаторів (з 2010 року, а до того призначався за голосуванням попередніх переможців); приз композиторів – призначається журі із композиторів пісень-учасниць за найкращу та найоригінальнішу композицію.

Проникливий спів і глибокий зміст соціальної теми пісні із закликом берегти природу принесли Україні лише 10 місце на пісенному конкурсі.

2011 року до трійки лідерів максимально наблизилася *Міка Ньютон (Оксана Стефанівна Грицай)*, яка посіла 4 місце з піснею «Angel». Пісня супроводжувалася пісковою анімацією художниці *Ксенії Симонової* про історію дівчинки-сироти, яку охороняє Ангел. За оцінкою журналістів номер було названо як *найбільш гармонійний на пісенному конкурсі*.

2012 року в Баку Україну представляла *Гаймана (Гаймана-Лурдес Ессамі, Gaita-Lurdes Essami)* з піснею «Be My Guest», яка зайняла 15-те місце.

2013 року в Мальме (Швеція) на престижній сцені Євробачення виступила чудова співачка *Злата Огнєвіч (Інна Леонідівна Бордюг)* із мелодійною композицією авторів, які вже писали успішні твори на Євробачення для *Тіни Кароль, Ані Лорак* та інших закордонних співаків. Бездоганно і чуттєво співачка виконала пісню «Gravity» та виборола почесне 3 місце. Представницю України на 58-му пісенному конкурсі «Євробачення» визнали найкрасивішою серед усіх учасниць Євробачення 2013. Цікаво, що в номері співачки брав участь найвищий чоловік США українського походження (2 метри 35 сантиметрів) Ігор Вовковинський, який грав роль велетня з казкового лісу.

Марія Яремчук (Марія Назарівна Яремчук), донька легендарного українського співака *Назарія Яремчука*, презентувала Україну на 59-му пісенному конкурсі Євробачення-2014, що відбувся в Копенгагені (Данія), з піснею «Tick-Tock». Номер для шоу створив британський хореограф *Франциско Гомес*, який вирішив не залучати всіх 5 танцюристів, залишивши лише одного. І таке рішення, ймовірно, було правильним, адже європейці проголосували за *Марію Яремчук* і допомогли їй вибороти 6 місце.

2015 року країна вперше відмовилася від участі в конкурсі, за заявою Першого національного каналу України – через нестабільну фінансову та політичну ситуацію в країні, але для української естрадної пісні зірковим стає 61-й пісенний конкурс Євробачення-2016, який відбувся у шведській столиці Стокгольмі. Переможницею ста-

ла *Джамала* (*Сусана Алімівна Джамаладінова*) з авторською пісню, яку присвячено подіям минулого: в пісні «1944» співачка розповіла про трагічну історію кримських татар. Використавши в музиці народні мотиви, співачка передала весь біль кримськотатарського народу і підкорила глядачів емоційним виступом. Текст пісні доповнювався видовищним відеорядом, де в кульмінаційний момент позаду співачки з'явилося дерево, що є символічним відображенням зв'язку з предками.

Після перемоги на пісенному конкурсі співачка *Джамала* підписала контракт із «Universal Music Group», який 10 червня видає її альбом «1944» спочатку в Європі, а через місяць 10 липня – у США.

Представником України на Євробаченні-2017 в Києві з пісню «*Time*» був рок-гурт *O. Torvald* (гурт утворено 2005 року в Полтаві). Виступивши в фіналі, гурт посів 24 місце з 26, що стало найгіршим досягненням України на Євробаченні.

У Лісабоні Україну на пісенному конкурсі Євробачення-2018 представляв 21-річний *Melovin* (*Костянтин Миколайович Бочаров*). Під час виступу з пісню «*Under The Ladder*» артист перетворився на вампіра і показав ефектне *fire show*. Відповідно до системи голосування на Євробаченні, за результатами складання суми балів від журі і від глядачів, *Melovin* посів 17 місце. Постановником його номера став відомий хореограф *Костянтин Томільченко*, який ставив конкурсний номер *Джамали* 2016 року.

На жаль, 2019 року переможниця національного відбору *Mariv* (*Ганна Борисівна Корсун*), а також групи «*Freedom-jazz girls band*» і «*Kazka*», що посіли в національному відборі відповідно друге і третє місця, відмовилися брати участь в конкурсі. У зв'язку з цим Національна громадська телерадіокомпанія України ухвалила рішення відмовитися від участі в конкурсі.

Зведена інформація участі представників України в пісенному конкурсі «Євробачення» за роками 2003–2019 в табл. 1.1.

Як ми бачимо з таблиці 1.1, що за 16 років участі в конкурсі Україна здобула дві сенсаційні перемоги, два других місця та гідні позиції в десятці лідерів. Цей результат доводить, що наша вокальна естрада гідно репрезентує в Європі народ України.

Таблиця 1.1.

Рік участі	Ім'я співака	Назва пісні	Зайняте місце
2003	<i>Олександр Пономарев</i>	<i>Hasta la Vista, Baby</i>	14 місце
2004	<i>Руслана</i>	<i>Wild Dances</i>	1 місце
2005	<i>Гринджоли</i>	<i>Разом нас базато</i>	19 місце
2006	<i>Тіна Кароль</i>	<i>Show Me Your Love</i>	7 місце
2007	<i>Верка Сердючка</i>	<i>Dancing Lasha Tumbai</i>	2 місце
2008	<i>Ані Лорак</i>	<i>Shady Lady</i>	2 місце
2009	<i>Світлана Лобода</i>	<i>Be My Valentine! (Anti-Crisis Girl)</i>	12 місце
2010	<i>Alyosha</i>	<i>Sweet People</i>	10 місце
2011	<i>Міка Ньютон</i>	<i>Angel</i>	4 місце
2012	<i>Гайтана</i>	<i>Be My Guest</i>	15 місце
2013	<i>Злата Огневич</i>	<i>Gravity</i>	3 місце
2014	<i>Марія Яремчук</i>	<i>Tick-Tock</i>	6 місце
2016	<i>Джамала</i>	<i>1944</i>	1 місце
2017	<i>O. Torvald</i>	<i>Time</i>	24 місце
2018	<i>Melovin</i>	<i>Under the Ladder</i>	17 місце

Відомий співак, лідер українського рок-гурту «Океан Ельзи», композитор, громадський діяч *Станіслав Вакарчук* (*Святослав Іванович Вакарчук*) наголошує: «Я хотів би, щоб в Україні була своя власна, справді потужна, сильна масова культура. А щоб при цьому не страждав ринок і комерція, ми, виконавці, мусимо зробити українську музику конкурентно-спроможною й професійною»¹²⁸, і зазначає, що задля вирішення цих питань «необхідно влаштувати справжній конструктивний діалог між усіма, хто мав би забезпечувати функціонування та існування нормальної української масової культури. Це і виконавці, і люди, причетні до шоу-бізнесу, програмні директори радіостанцій і телекомпаній, продюсери та, безперечно, влада»¹²⁹.

¹²⁸ Сучасний стан і перспективи розвитку українського шоу-бізнесу [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/11233/>.

¹²⁹ Сучасний стан і перспективи розвитку українського шоу-бізнесу [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/11233/>.

Тому дуже тішить, що «однією з істотних стилістичних прикмет сучасної вітчизняної пісенної естради є прагнення її представників до оригінальності й неповторності, що відображено, зокрема в творчості таких слобожанських груп, як *Pur:Pur* (індіпоп-група, солістка і автор музики і текстів пісень *Н. Сміріна*) і *SunSay* (стилістика ф'южн – «суміш» фанку, регі, альтернативного року і хіп-хопу, соліст *А. Запорожець*)»¹³⁰ та інш.

Висновки до РОЗДІЛУ 1

Матеріал, поданий у першому розділі підручника, дозволяє зробити такі висновки:

1. Було встановлено, що вибудовування коректного музикознавчого дискурсу на теми «естрадної музики» й «естрадного вокалу» є можливим лише при досягненні ясності щодо значення базових для цього дискурсу термінів і категорій. Серед таких було позначено терміни «естрада», «естрадне мистецтво» і «музичне мистецтво естради».

2. На основі аналізу літератури, присвяченої проблемам теорії та історії естради, було показано, що музичне мистецтво естради є специфічною формою музичного мистецтва та являє собою самобутній художній і культурний феномен, в якому органічно поєднані масова культура і музичне мистецтво. Оскільки функціонування музичної естради пов'язане з виникненням і розвитком масової культури, його специфічні особливості необхідно трактувати не тільки в музикознавчому, але і в культурологічному ключі.

3. Було визначено, що масова культура, в контексті якої маніфестувало себе музичне мистецтво естради, являє собою своєрідний феномен соціальної диференціації сучасної культури, який заявив про себе вперше в ході модернізаційних процесів Новітнього часу.

Появу естрадного мистецтва зумовили такі історичні чинники: зростання населення міст і соціального напруження; поява середнього класу, що призвело до змін у сфері співвідношення трудової

¹³⁰ Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. канд. мистецтвознавства / Т. М. Рябуха. — Харків, 2017. — С. 185.

та дозвільно-рекреаційної діяльності у маси населення наприкінці XIX сторіччя.

4. Було виокремлено й описано чотири етапи розвитку музичного мистецтва естради, що корелюють із етапами розвитку масової культури в XIX–XXI століттях: «*передестрадний*» етап (сер. XIX – поч. XX ст.); етап «*професіоналізації*» (20–50-ті рр. XX ст.); «*Епоха протесту і комерціалізації*» (кінець 50-х – 80-ті рр. XX ст.); I «*глобалізаційний*» етап (90-ті рр. XX ст. – теперішній час).

Було показано, що протягом ста з гаком років музичне мистецтво естради перейшло з розряду культурних маргіналій у розряд домінуючих форм музично-естетичної взаємодії людини зі світом.

5. У першому розділі було розглянуто моделі філософсько-естетичного осмислення феноменів масової культури та музичної естради, які існують у сучасній критичній літературі. Було встановлено, що в рамках *критичної моделі*, репрезентованої в першій половині XX століття в роботах Х. Ортеги-і-Гассета та Т. Адорно, масова культура та музична естрада дістають різко негативну оцінку як форми «низької культури», позбавлені глибинного сенсу й онтологічної цінності. Критику викликає, перш за все, їх розважальний пафос і ангажованість інтересами бізнесу, що атомізують і обезглузджують людину. Було показано, що в рамках *апологетичної моделі*, репрезентованої в працях ряду культурологів і музикознавців *кінця XX століття*, масова культура та мистецтво естради звільняються від таких негативних конотацій. Це стає можливим у зв'язку з усвідомленням факту абсолютної протилежності «верху» і «низу» в культурі, виявлення базової соціальної та політичної стратифікації, що ховається за культурними «одягом», а також демонстрації помилковості соціологічних припущень авторів критичної теорії, щодо ступеня впливу ринкових інтересів на музичні уподобання суспільства.

6. На підставі дослідження конкретних соціокультурних умов функціонування естрадного вокального виконавства в контексті євроатлантичної музичної культури, було встановлено, що ціннісно-сміслові горизонти, які задають параметри до визначення його культурного статусу, сформовано двома потужними культурними силами – індустрією розваг і контр-культурою, що протистоїть цій індустрії.

7. Культурний статус естрадного вокального виконавства в контексті радянської естради визначався приналежністю або до ангажованої ідеологічними вимогами Пролеткульту офіційної естради, або до протестних рухів проти офіціозу, які представляли «джазовий опір» і андеграундна радянська рок-музика.

8. Було показано, що останнього десятиліття фундаментальним культурним фактором, який визначає характер функціонування та шляхи розвитку музичної культури і естрадного вокалу як у світі в цілому, так і в Україні, є глобалізаційні процеси міжцивілізаційної взаємодії, які охоплюють усі сторони та рівні людського буття.

9. Як показала історія, постійно діючий всеукраїнський молодіжний фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута» (RutaFEST) у підсумку відкрив більше половини нинішніх популярних артистів країни, виконавши своє надзавдання – створити сучасну національну конкурентоспроможну на міжнародній арені й водночас глибоко національну українську масову музику.

10. Відповіддю на виклик музичної глобалізації з боку української естради має стати синтез сучасних вимог до вокального виконавства та пошуку нових форм і горизонтів творчості, що зберігають зв'язок із національною культурою України.

11. Участь вітчизняних виконавців у міжнародному телевізійному музичному проєкті «Євробачення», який відображає панораму музично-вокальної та естрадної культури Європи, показує, що, спираючись на національну самобутність, наша вокальна естрада гідно репрезентує в Європі один із наймузичніших і найспівучіших народів світу – народ України.

Запитання для самоперевірки:

1. Естрадний вокал на Заході: у просторі взаємодії індустрії розваг і контр-культури.

2. Історико-культурні відмінності розвитку музичної естради на Заході та в СРСР.

3. Вплив глобалізаційного процесу на естрадно-вокальне виконавство в Україні.

4. Проаналізуйте, які фактори визначають характер і шляхи розвитку музичної культури естради в нашій країні.

5. Вокальне мистецтво естради в ХХІ сторіччі: глобальний і український культурний контексти.

6. Становлення та розвиток естрадного музичного мистецтва в Україні: історико-культурний екскурс.

Завдання для самостійної роботи:

Спираючись на архівні матеріали унікального некомерційного інтернет-арт-проекту – «Золотий фонд української естради»¹³¹, виконайте завдання:

1. Прослухайте аудіо- та відеоархів і зробіть короткий аналіз творчості співаків, які починали у 50-ті – 60-ті роки і стояли біля витоків української радянської естради: *Дмитро Гнатюк, Микола Кондратюк, Анатолій Мокренко, Костянтин Огневий, Валентина Купріна, Олександр Таранець, Лариса Остапенко.*

2. Прослухайте аудіо- та відеоархів і зробіть короткий аналіз творчості співаків, які розпочинали у 70-ті роки: *Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, Софія Ротару, Ліна Прохорова, Людмила Артеменко, Віктор Шпортюк, Лідія Відаш, Іван Попович, Тарас Петриненко, Лідія Михайленко.* Доповніть цей перелік.

3. Прослухайте аудіо- та відеоархів і зробіть короткий аналіз творчості співаків, які стали популярними у 80-і роки: *Микола Мозговий, Микола Гнатюк, Іво Бобул, Лілія Сандулеса, Оксана Білозір, Алла Кудлай, Віталій Білоножко, Володимир Удовиченко, Ніна Шестакова, Надія Шестак* та ін.

4. Прослухайте аудіо- та відеоархів і зробіть короткий аналіз творчості співаків, розквіт популярності яких припав на 90-ті роки:

¹³¹ «Золотий фонд української естради» заснований 2011 року з подвижницької ініціативи запорізького історика та колекціонера – музикознавця Ігоря Калиниченка, який дбайливо зібрав на цьому сайті аудіо- та відеоархів українського музичного мистецтва естради різних років ХХ століття. Цей сайт – банк доступних оцифрованих записів та інформації про творців української естради – співаків, груп, гуртів та ансамблів, а також композиторів і поетів-піснярів. За роки існування сайт розрісся до великого архіву, в якому, окрім музики, є багато статей, фотографій та нот.

В'ячеслав Хурсенко, Олександр Василенко, Алла Кобилянська, Михайло Попелюк, Іван Мацялко, Анатолій Сердюк, Анжела Вербицька, Степан Гіга, Павло Зібров, Анатолій Матвійчук та ін.

5. Доповніть список найвідоміших виконавців української естради (станом на кінець 90-х): *Василь Зінкевич, Павло Двірський, Раїса Кириченко, Алла Кудлай, Оксана Білозір, Іво Бобул, Лілія Сандулеса, Віталій Білоножко, Павло Зібров, Іван Мацялко, Ніна Шестакова, Надія Шестак, Анатолій Матвійчук, В'ячеслав Хурсенко; гурти «Соколи», «Дзвони»; дует «Світязь», тріо «Либідь».*

6. Прослухайте аудіо- та відеоархів і зробіть короткий аналіз творчості співаків, які поєднували естраду з роботою у фольклорних колективах: *Раїса Кириченко, Ніна Матвієнко, Ольга Павловська, Володимир Турець, Олег Дорош та ін.*

7. Прослухайте аудіо- та відеоархів і зробіть короткий аналіз творчості естрадних співаків української діаспори: *Антін Дербіш, Квітка Цісик, Ігор Шанковський.* Доповніть перелік.

8. Складіть таблицю рейтингу популярності сучасних естрадних українських співаків.

РОЗДІЛ 2

ПЕРСОНАЛОГІЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: АНАЛІЗ ФЕНОМЕНА ОСОБИСТОСТІ НА ЕСТРАДІ

Здобуйте знання, теоретичне й практичне, гартуйте свою волю, виробляйте себе на серйозних, свідомих і статечних мужів, повних любові до свого народу і здібних виявляти ту любов не потоками шумних фраз, а невтомною, тихого працею.

Таких мужів потребує кожда нація і кожда історична доба...

І. Франко¹³²

Народжене в надрах масової культури вокальне мистецтво естради аж ніяк не є, в основі своїй, носієм знеособлюючого начала, але навпаки – воно перейняте пафосом особистісного самовираження. Вивчення й аналіз творчості видатних естрадних співаків має не тільки ілюстративне, а й методологічне значення, як для розробки теорії мистецтва естрадного співу, так і для практики вокальної педагогіки, націленої на оптимізацію та удосконалення підготовки професійних вокалістів-естрадників. Тим самим створюються передумови наукової рефлексії про тенденції професіоналізації вокально-естрадного мистецтва (у другій половині ХХ і ХХІ ст.).

*Завданням цього розділу є вироблення алгоритму аналізу вокального виконавства в аспекті феноменології творчості. Інакше кажучи, предметом наукового інтересу стане конкретний досвід індивідуальної творчості видатних естрадних співаків, який яскраво підтверджує гіпотезу про те, що **справжній артист естради – це не ремісник, а справжній художник.***

Необхідно зрозуміти сутність виникнення феномена співака на естраді, знайти загальні закономірності процесу розвитку музичного мистецтва естради, щоб максимально використовувати здобуті знання в становленні сучасного вітчизняного вокально-естрадного мистецтва. Узагальнення досвіду тих, хто всією своєю творчістю засвід-

¹³² Франко І. «Одвертий лист до галицької української молоді», правопис збережено згідно з оригіналом.

чили, що на естраді не тільки можлива, але і необхідна присутність особистості виконавець, допоможе відповісти на питання: до чого потрібно прагнути в навчанні вокального естрадного виконавства і на що орієнтуватися в естрадній практиці.

Глава 2.1. Алгоритм аналізу феномена творчої особистості естрадного співака

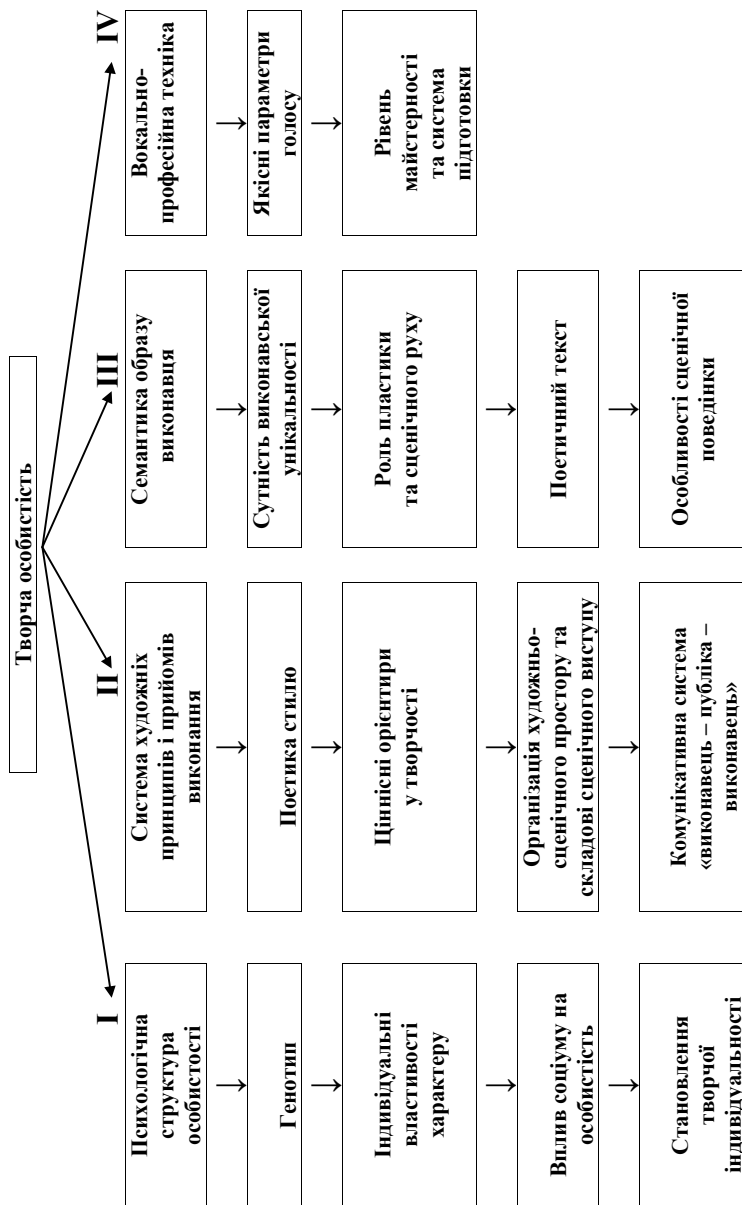
Пропонований аналіз «персонологічного» виміру естрадно-вокального виконавства буде здійснено в два послідовних етапи. На першому етапі позначимо *категоріальну сітку* і структурний алгоритм аналізу *феномена творчої особистості естрадного виконавця*. На другому – проаналізуємо творчі індивідуальності видатних артистичних особистостей, які входять до «пантеону» зірок світової та вітчизняної естради.

Відзначимо попередньо, що, вживаючи в подальшому аналізі словосполучення «творча особистість», слід пам'ятати про багатогранність і складність досліджуваного феномена. Адже «творча особистість» – це *людська особистість*, яка присвятила себе мистецтву, а остання, як відзначають фахівці «не може бути повністю схоплена у визначенні, тому що в ній багато таємничого»¹³³ [26 с. 40]. Інакше кажучи, «творча особистість» – це збірна категорія, яку ми використовуємо для того, щоб мати можливість максимально об'ємно і всебічно охарактеризувати сутність унікального творчого *Я* естрадного співака.

Які ж магістральні напрямки дослідження феномена, що нас цікавить? Позначимо чотири *базові рівні (зрізи) аналізу* під номерами «I» – «II» – «III» – «IV», які різнобічно характеризують феномен творчої особистості естрадного вокаліста. До числа цих рівнів слід віднести такі позиції: I) психологічна структура особистості; II) система художніх принципів і прийомів виконання; III) семантика образу виконання; IV) вокально-професійна техніка (*див.* схему-алгоритм 2.1).

¹³³ Вальверде К. Философская антропология = Antropología filosófica / Карлос Вальверде ; [пер. с исп. Г. Вдовина]. — М. : Христиан. Россия, 2000. — С. 40.

2.1. Схеми-алгоритм персонологічного аналізу феномена особистості естрадного співака



Перейдемо до поетапного опису алгоритму аналізу творчої особистості естрадного вокаліста з урахуванням системної характеристики його складових частин).

Аналіз психологічної структури особистості вокаліста естради передбачає акцентуацію уваги дослідника на суб'єктивних і об'єктивних факторах, на інтеріорних і екстеріорних умовах, які спільно задають неповторність індивідуально-психологічній конфігурації внутрішнього *Я* виконавця, формуючи його унікальну артистичну особистість.

Генотип – це комплекс вроджених природних властивостей і якостей індивіда, що виявляється в рисах темпераменту та характеру, рівні його перцептивних здібностей та інтелекту. Фактично, психологічний «генотип» – це багато в чому та неповторна душевна мелодія, яку кожна людина носить із собою, адже як зазначив відомий психолог С. Рубінштейн, «кожна більш-менш яскрава особистість має свій більш-менш яскраво виражений емоційний лад і стиль, свою палітру почуття, в яких переважно вона сприймає світ»¹³⁴.

Індивідуальні властивості характеру. Безперечно, у глядачів складається певний сценічний образ співака. Але ж за ним завжди людська сутність виконавця: духовний світ, громадянська позиція, світовідчуття, його культура, талант. Тому, як зазначив Д. Мечик «образ, що складається у враженнях глядачів, не є плодом вимислу або знахідки актора, а висловлює його сутність, його індивідуальність»¹³⁵.

Вплив соціуму на особистість. Творче самовираження особистості співака визначають і «становлять ті умови, в яких ця особистість зростала та розвивалася: що людина бачила, чула, яким впливам піддавалася»¹³⁶. Оскільки кожен виконавець є з самого початку свого творчого шляху фігурою публічною, то, сформований певним соціумом, він і репрезентує себе певному соціуму. Вплив соціуму на

¹³⁴ Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. — М. : Учпедгиз, 1946. — С. 489.

¹³⁵ Мечик Д. Индивидуальность на эстраде / Д. Мечик // Мастера эстрады : сб. очерков. — М. : Искусство, 1964. — С. 175.

¹³⁶ Яковлева А. С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А. С. Яковлева. — М. : ИнформБюро, 2007. — С. 360.

особистість виконавця може бути різним – як таким, що придушє творчий розвиток артиста (наприклад, ідеологічний контроль, комерційні зобов'язання і т. ін.). Так і таким, що сприяє його самореалізації та вдосконаленню.

Становлення творчої індивідуальності. Оскільки «естрадний артист творить “із себе” «його доля, його любов, його втрати, його життєва боротьба, вся складна система його взаємин із іншими людьми – все це, пройшовши процес душевної кристалізація, входить у живу плоть його номера»¹³⁷. Тому важливо розглянути біографію виконавця в контексті становлення творчої особистості, виявити ті біографічні факти, які визначили сутність його творчості, вплинули на формування унікальних властивостей виконавства.

Аналіз біографічних даних дозволить пояснити, зрозуміти і пов'язати життєві моменти з творчими етапами становлення майстра для більш повного сприйняття феномена особистості конкретного виконавця. Адже на естраді завжди існує «залежність між тим, як людина живе, і тим, що вона на естраді зображує»¹³⁸.

Реалізація творчого *Я* вокаліста підпорядковується внутрішнім духовним інтенціям і художнім принципам, яких свідомо чи інтуїтивно додержується співак у вокальному виконавстві. Що становить систему художніх принципів і прийомів виконання? Перш за все, спектр ціннісних установок, жанрових уподобань, стилістики й естетичних смаків виконавця, модель його комунікації з глядачем, а також методи та принципи його роботи з естрадним простором і різноманітними сценічними складовими естрадного виступу.

Поетика виконавського стилю базується на вмінні особистості акцентувати сильні сторони своїх художніх обдаровань, на здатності зберігати «ядро» особистісної чарівності – харизму. І при цьому не впадати в «художню стагнацію», завдяки вільному освоєнню арсеналу різноманітних художніх форм і виконавських прийомів.

¹³⁷ Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. — М. : Искусство, 1980. — С. 228.

¹³⁸ Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. — М. : Искусство, 1980. — С. 52.

Наявність *ціннісних орієнтирів* у творчості, тобто усвідомлення виконавцем важливості співвіднесення своєї діяльності з системою того, «що становить для нас значимість у моральному, естетичному та пізнавальному відношенні»¹³⁹ має надзвичайне значення для буття творчої особистості. Вокаліст-естрадник постійно стикається у своєму творчому житті з ситуаціями, по відношенню до яких необхідний вибір чіткої й однозначної позиції, що неможливо без наявності базових ціннісних орієнтирів. Ось чому аналіз ціннісних установок, на які в своїй творчості спирається виконавець, дозволить виявити специфіку його творчої особистості в динаміці її розвитку.

Організація художньо-сценічного простору та складові сценічного виступу. Естрадний виступ «вписано» в абсолютно певний художньо-сценічний простір, ефективність якого визначається ступенем кореляції між оформленням сцени і творчим посилом виконавця, формою та змістом вокально-музичної композиції. Розгляду сценічних умов естрадного виступу присвячено дослідження вітчизняного мистецтвознавця В. Олендаряова¹⁴⁰.

Комунікативна система «виконавець – публіка – виконавець». Атмосфера естрадного концерту сприяє появі зовсім особливого ступеня близькості між виконавцем і глядачем. Живий контакт естрадного виконавця з публікою в рамках одного просторово-часового середовища зумовлює чітку залежність під час концерту не тільки прямого «виконавець – слухач», а й зворотного зв'язку «слухач – виконавець». Безсумнівно, такий зворотний зв'язок у жанрах вокального естрадного мистецтва будується на «визнанні публікою виконавця авторитетним лідером у спілкуванні»¹⁴¹, «здатного змусити себе слухати, підкоритися собі на час виступу»¹⁴². Тому систему прямого та зворотного

¹³⁹ Ценности: краткий религиозно-философ. слов / [авт. сост. Л. И. Василенко]. — М. : Истина и Жизнь, 2000. — С. 237.

¹⁴⁰ Олендарьов В. М. До питання про театральність пісенної естради / В. М. Олендарьов // Українське музикознавство : зб. наук. ст. — К. : Муз. Україна, 2002. — Вип. 31. — С. 103–116.

¹⁴¹ Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — С. 170.

¹⁴² Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — С. 111.

зв'язку глядачів-слухачів із вокальним виконавцем слід розглядати як один із критеріїв оцінки творчої індивідуальності.

При аналізі творчого *Я* виконавця видається необхідним приділити першочергову увагу семантиці образу виконання на естраді – тим принципам, спираючись на які виконавець формує свій пісенний репертуар, добираючи у відповідності з цим сценографію та прийоми виконавства.

Сутність виконавської унікальності. Як підкреслюють майстри сцени, на естраді «індивідуальність – це найцінніший для нас вияв таланту і майстерності»¹⁴³; більш того, несхожість, розмаїття творчих індивідуальностей тих, кого ми називаємо майстрами естради, є «найважливішою рисою естрадного мистецтва»¹⁴⁴.

Естрада як синтетичний вид мистецтва дає можливість співакові максимально повно використовувати найбільш «сильні» сторони його мистецького хисту, дозволяючи вибудовувати сценічний образ навколо якоїсь «родзинки». Знаходження такої «родзинки» є однією з головних умов успіху естрадного виступу.

Роль пластики та сценічного руху. Пластика тіла та міміка є важливими художньо-виражальними засобами, за допомогою яких естрадний виконавець вибудовує свій сценічний образ, проясняючи при цьому семантику виконуваної ним вокально-музичної композиції. Кожен виконавець виробляє свою «мову тіла» і «пластичне аранжування» конкретної пісні.

Поетичний текст естрадної пісні є одним із основних чинників, які зумовлюють пошуки конкретного способу виконання. Співак, будучи інтерпретатором пісенного тексту, має робочим матеріалом сюжет, ритмічно оформлений, утілений у виразні поетичні образи та метафори, передбачає в своїй структурі наявність смислових і емоційних кульмінацій. Мистецтво співака полягає в тому, щоб знайти адекватні модули музично-вокального оформлення поетичного тексту.

¹⁴³ Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. — М. : Искусство, 1980. — С. 67.

¹⁴⁴ Эрисман Г. Французская песня / Ги Эрисман ; [пер. с фр. А. Гальперина и Т. Сикорской]. — М. : Сов. композитор, 1974. — С. 122.

Особливості сценічної поведінки. Естрада – це мистецтво візуальне, націлене на слухача, який одночасно є глядачем. При аналізі семантики образу виконання необхідно звертати увагу на те, як вокаліст репрезентує себе публіці на рівні зовнішнього іміджу, сценічного образу: які сценічні костюми та аксесуари він використовує? наскільки гармонійно та природно вдається йому поєднувати візуальні ефекти та інші складові естрадного виступу?

Особливості сценічної поведінки на естраді задані тим фактом, що естрада, як мистецтво актуальне, живе і таке, що розвивається, має однією зі своїх характеристик установку на принципову свободу артиста у виборі ним моделі сценічної поведінки.

Аналізуючи творчість естрадного співака, особливу увагу необхідно приділити **вокально-професійній техніці**, визначивши якісні параметри голосу виконавця, систему його вокальної підготовки, використання ексклюзивних прийомів співу (якщо такі є).

Якісні параметри голосу естрадного співака, крім звуковисотного діапазону, тембрального забарвлення, вокально-технічних прийомів, характеризуються і наявністю оригінальної, характерної, легко впізнаваної манери співу. Як підкреслює вітчизняний фахівець доктор мистецтвознавства Н. Гребенюк, «... уявлення про характер і якість звучання голосу, про знаходження потрібного тембру і динаміки вокального твору асоціюється у вокаліста, в свою чергу, з уявленням про те, який прийом необхідний у тому чи іншому випадку, як знайти необхідну якість звучання, які використовувати вокально-виконавські та вокально-технічні засоби, щоб передати художній образ, який виник в уяві»¹⁴⁵. Це висловлювання в цьому випадку має відношення до вокального виконавства академічних співаків, але воно співзвучне і сфері естрадного.

Рівень майстерності та система підготовки. «Пантеон» видатних виконавців вокального мистецтва естради включає особистості з різним рівнем вокальної підготовки: від співаків, які не мають

¹⁴⁵ Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія / Н. Є. Гребенюк. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. — С. 168.

професійної вокальної освіти, до тих, хто закінчив вищі музичні заклади по класу вокалу.

Таким чином, ця позиція вказує на роль професійного навчання в комплексній характеристиці творчості естрадного співака. Крім того, це дозволить виявити історичну динаміку розвитку професійної освіти в цій сфері.

Глава 2.2. Аналітичні портрети майстрів вокальної естради

Після теоретичного моделювання концептуальних категорій аналізу пропонується апробація запропонованого алгоритму на конкретному матеріалі, яким є життя і творчість видатних естрадних співаків.

§ 2.2.1. Едіт Піаф – геній французької естради

Серед персоналій естрадних виконавців, творчість яких мало величезне значення для становлення та розвитку вокальної естради в XX столітті, одне з найпочесніших місць належить великій Едіт Піаф (*Édith Giovanna Gassion*) (1915–1963) – співачці, чий голос багато років був «голосом самої Франції, що співав правду про себе»¹⁴⁶.

Генотип. Едіт Піаф являє собою зразок психологічно складної й цікавої особистості, що має сильний характер, шалений темперамент і гостре мислення. Сила характеру Піаф як творчої особистості виражалася в її самостійності, впевненості в собі, вмінні ставити завдання та приймати рішення, не здаючись і не відступаючи від своїх творчих принципів у ситуаціях, коли обставини складаються найнесприятливішим чином.

Індивідуальні властивості характеру. «Едіт завжди така владна, твердо знає, що їй треба»¹⁴⁷. У своїй творчості Піаф була абсолютно відверта зі слухачем – вона співала тільки про те, що сама пережила

¹⁴⁶ Лапин К. Из самых низов (Эдит Пиаф) / К. Лапин // Театр. жизнь. — 1971. — № 8. — С. 26.

¹⁴⁷ Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 225.

та відчула, і тому спектр того, на що відгукувалася Піаф у своїх піснях, цілком може слугувати основою для характеристики її людської особистості. Перш за все, вона співала про любов у всіх її відтінках і станах, вона співала про злість і ненависть, про радість і страждання, про життя і смерть.

Піаф була безмежно щедра в усьому: і гроші, і душу вона віддавала без залишку тим, хто її оточував, щоправда, натомість вона вимагала від інших беззастережної вірності собі. Її дорікали за марнотратство, говорили, що даремно не економить ні сил, ні грошей, але вона, сміючись, відповідала, що той, хто скупий на монети, скупий і на почуття¹⁴⁸.

Її неординарна людська сутність поєднувала, здавалося б, несумісні якості: «натхненність і дикість, велич і невгамовність, людяність і нерозсудливість, експресію і безвольність, силу почуттів і схильність до нібито солодких життєвим видінь»¹⁴⁹.

На прикладі біографії Едіт Піаф добре видно, яким чином соціум впливає на становлення творчої особистості. Її юність пройшла під знаком злиднів та поневірянь, боротьби за шматок хліба і дах над головою. Плоть від плоті паризьких бідних кварталів вона навчилася виживати на вулицях завдяки своєму голосу. Саме неординарне поєднання «вуличної дикості» з прекрасними вокальними даними привернуло до неї увагу публіки паризьких кабаре і відкрило дорогу на «велику» естраду. Зміна соціального статусу вплинуло на розвиток особистості співачки: завдяки спілкуванню з цвітом французької музичної та поетичної еліти, Піаф поступово долучалася до високої культури, розвиваючи літературний і художній смак. Надалі, ставши першим голосом Франції, Піаф успішно поєднувала в своєму виконавському мистецтві як досвід протистояння агресивному соціальному середовищу, так і чутливість до цінностей високої культури.

¹⁴⁸ Кончаловская Н. Эдит Пиаф. Песня собранная в кулак / Н. Кончаловская. — К. : Муз. Україна, 1988. — 93 с.

¹⁴⁹ Масол Л. Едіт Піаф – королева пісні / Л. Масол // Художня культура світу: Європейський регіон : навч. посіб. / [сост. Митропольська Н. С. та ін.]; ред. Н. В. Лєнова. — К. : Вища шк., 2001. — С. 75.

Становлення творчої індивідуальності Едіт Піаф відбувалося на вулицях бідних кварталів Парижа. Зміни в житті бродячої співачки, що співає про нехитрі радощі та пристрасті простого народу, настають у той момент, коли зупинений на паризькому бульварі силою голосу співачки власник кабаре «Жерніс» Луї Лепле вивів її від злиднів вулиці на професійну естраду.

Перший вихід співачки на професійну сцену дуже точно характеризує її творчість у цілому. Як пише С. Берто, при першому виході Піаф на професійну сцену «публіка була вражена і приголомшена. Люди були зворушені цим дівчиськом, яке співало їм про бідність, співало про правду. І слова говорили про це слабкіше, ніж голос»¹⁵⁰.

Едіт, вийшовши на сцену, зазнала страху: в безглуздій чорній сукні, з жалюгідною зачіскою і яскраво нафарбованими губами вона була схожа на мавпочку із зоопарку. Байдужа поведінка публіки викликала шквал обурення в душі юної співачки, і вона відчайдушно і чуттєво заспівала: «В нас, в дівчат шалапутних, ні кола ні двора, в легковажних, непутніх, ех, в кишені діра. От би добре дівчиську провести вечорок. От би добре дівчиська приголубив дружок...»¹⁵¹.

Поступово гамір у в залі стих, і було чути тільки глибокий, хвилюючий, наповнений драматизмом голос дебютантки. Невигадлива вулична пісня закінчилася – буря оплесків була реакцією досвідченої публіки. І вона буде завжди супроводжувати співачку все її життя.

Піаф поступово відвикає від вуличної відчайдушності й опановує ази культури за допомогою поета Р. Ассо. Він вчить майбутню велику співачку писати, читати, говорити, поводитися в товаристві, розуміти поезію, живопис, театр. Ассо залучив до співпраці з Піаф відомого композитора М. Моно і написав для неї на основі її власних розповідей низку текстів пісень: «Mon légionnaire» («Мій легіонер»), «Le grand voyage du pauvre nègre» («Велика подорож бідного негра»), «C'est lui que mon cœur a choisi» («Це його обрало моє серце»), «Paris-Méditerranée»

¹⁵⁰ Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 50.

¹⁵¹ Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 49.

(«Париж – Середземномор'я») та ін., що стали хітами. І, зрештою, саме Ассо влаштував їй можливість виступити на сцені прославленого паризького мюзик-холу «АВС» 1937 року, де Піаф виконала нові пісні. Багатотисячний зал ревів від захоплення, а преса написала наступного дня, що на сцені «АВС» народилася велика співачка Франції.

Під час Другої світової війни Піаф, перебуваючи в окупованому Парижі, продовжує наполегливо працювати над своїм репертуаром, співпрацюючи з такими поетами, як Конте, Вокер, Рівгош, Емер. В період німецької окупації співачка своїми піснями, грошима та зв'язками допомагала французькому Опору. Її голос уособлював незломлену фашизмом Францію.

Після війни Піаф багато концертує не тільки по французьких містах, а й по всій Європі, а з 1947 року ще й по США. Американська преса анонсувала її як «Сару Бернар Пісні»¹⁵². З часу першого концерту Едіт у США її слава стає світовою.

На жаль для співачки, саме на період її американського триумфу, на 1949 рік, доводиться велике горе в її житті – трагічно гине кохання всього її життя М. Сердан. Вона втратила не тільки коханого чоловіка, але і себе. У Едіт Піаф починається депресія, з якої вона намагається вийти за допомогою алкоголю. Тільки робота, що вимагає дисципліни, рятує співачку від жаху самотності.

Всім, і друзям і недоброзичливцям, здається, що Піаф так ніколи і не вийде з алкогольного, а потім і наркотичного полону, в який вона сама себе поступово віддає. Однак 1955 року Піаф знову з'явилася на сцені в залі «Олімпії». Її голос звучить як ніколи потужно і свіжо, а «нові пісні 'Padam... padam' ('Падам... падам') і 'Пісня бідного Жана' знову змушують плакати, як це часто буває на її концертах, і аплодувати до болю в долонях»¹⁵³.

Роки з кінця 50-х до 1963 – це низка героїчних зусиль, які робить Едіт Піаф, аби не тільки співати, а й жити. 1959 року вона вже настіль-

¹⁵² Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 176.

¹⁵³ Бутковская Т. Великая Пиаф / Т. Бутковская // Музык. жизнь. — 1986. — № 1. — С. 23.

ки слабка, що непритомніє на сцені під час концертів у Нью-Йорку та Стокгольмі. 1961 року з пут найжорстокішого нападу недуги її рятує написана Ш. Дюмоном пісня «Non, je ne regrette rien» («Ні, я не шкодую ні про що»). З цією піснею співачка востаннє виходить на сцену «Олімпії» 1963 року, підводячи підсумок свого сповненого страждань, але щедрою на дарунки долі життя.

Поетика виконавського стилю Піаф відображала цілісність її натури, що виявлялося в узгодженості форми та змісту всіх елементів її сценічного образу, який, як правило, будувався на ототожненні героїні пісень із самою Піаф. Вона ідеально володіла мовою та манерами свого сценічного персонажа – закоханої жінки – пристрасної, відчайдушної, безстрашної.

В основі виконавського стилю Піаф лежав принцип «динамічної простоти», який передбачав прийняття людини такою, якою вона є. У відповідність із цим принципом, Піаф дуже стримано ставилася до костюма (строга чорна сукня), косметиці («Обличчя має бути оголеним. Я віддаю його публіці, як коханому») і аксесуарам, рухам по сцені, світловим і звуковим ефектам.

Співачка завжди була вірна собі у виборі сюжету, підкреслюючи, що пісня про щасливе кохання – це вже не Піаф. Піднявши вуличну пісню до рівня інтересів фешенебельної публіки, вона перетворила «бродячу лірику» на трагічну баладу. «З приходом Едіт Піаф висока трагедія знову вийшла на естраду, бо там, де з'являлася ця маленька жінка в чорній сукні та стоптаних туфлях, сукня ставала тогою трагічної героїні, а туфлі котурнами»¹⁵⁴.

Ціннісні орієнтири у творчості. Основною цінністю, якій було просякнуте творчість Едіт Піаф, була любов. Сила цієї любові підвищувала слухачів до якогось універсального горизонту переживання людяності в чистому вигляді, змушуючи цінувати крихкість і ніжність людських відносин. Вона співала про себе, будучи однією з багатьох. Її найвідоміші пісні: «Справа піде!», «Milord» («Мілорд»),

¹⁵⁴ Кадышев В. Искусство шансонье / В. Кадышев // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — М. : Сов. композитор, 1989. — С. 229.

«Інкогніто», «Клоун», «Le vagabond» («Бродяга») та ін. – про нещасливих, але сильних духом людей, які не здаються людям, про таких, як вона сама. Переймаючись змістом цих пісень, вона привласнювала їх собі, своєму іміджу – маленького, сіренького, але гордого і незалежного «паризького горобчика».

Організація художньо-сценічного простору. Едіт Піаф була з ряду тих співаків, які досить стримано ставилися до елементів видовищності в оформленні сценічного простору. Ніщо не мусило відволікати слухача від змісту пісень Піаф і містерії, створеної музикою та її голосом. Вона вважала за краще виступати в сольних концертах на тлі або однотонної завіси, або однотонних декорацій, які мають скоріше формальний, ніж смисловий характер. «Здалеку я мала вигляд чорно-білої фотографії»¹⁵⁵, – говорила про себе Піаф.

Комунікативна система «виконавець – публіка – виконавець». Головним для Піаф у відносинах між нею та публікою була щирість. Піаф хотіла співати так, аби люди вірили в те, що у виконавця, який співає про кохання, все всередині розривається та кричить, і це не гра, а життя, як воно є. Едіт Піаф володіла містичною силою влади над слухачами. Марлен Дітріх після концерту сказала їй: «Від вас, такої тендітною зовні, виходить... сила»¹⁵⁶. І дійсно, одним рухом маленької руки співачка могла заспокоїти скажених від захвату глядачів.

Публіка обожнювала свого «горобчика» завжди, і навіть тоді, коли смертельно хвора співачка виходила на сцену нетверезою ходою та тремтячим голосом співала про любов. І ніщо не могло відібрати в неї любов і захоплення її слухачів, її велич і титул першої співачки Франції.

Сутність виконавської унікальності. Багато з тих, хто бачив і чув концертні виступи Піаф, зізнавалися: щось, чого вони були свідком, досить важко описати словами. Непоказна і навіть убога маленька жінка, яка виходить на сцену, не викликала своєю появою передчуття чогось

¹⁵⁵ Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 174.

¹⁵⁶ Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 177.

незвичайного, скоріше навпаки – зовнішній вигляд Піаф розчаровував. Але коли вона починала співати, її «убогість» раптово зникала, і всіх «ошелешувало силою, яка виривалася з цього крихітного тіла»¹⁵⁷.

Ця «сила» і є родзинкою її виконавської унікальності, що має в своїй основі абсолютно специфічну природу. Справа в тому, що коли Піаф співала зі сцени, глядач чув не просто слова та музику, а відчував якийсь метафізичний контакт із якоюсь глибинною суттю світу, яка вище слів і музики. Здатність сприймати і передавати таку «музику сфер» Едіт набула, мабуть, іще в дитинстві, коли пережила досвід тимчасової сліпоти, завдяки якому вона отримала можливість осягати світ в тій його *потаємній глибині*, яка виявляється набагато глибше від меж автоматичного раціонального сприйняття. Сліпа маленька дівчинка «жила в темряві, в нічному світі»¹⁵⁸, і саме тоді *музика* стала тим способом спілкування, який у наступні роки дозволив Піаф бути дивовижно справжньою та глибокою в творчості. «Я завжди вважала, що цей період життя в темряві дав мені здатність відчувати не так, як інші люди. Значно пізніше, коли мені хотілось як слід зрозуміти, почути, «побачити» пісню, я заплющувала очі. Я їх заплющувала й тоді, коли хотіла «забрати пісню» з глибини мого ества або мені потрібно було, щоб голос зазвучав як би здалеку», – розповідала Піаф¹⁵⁹.

Роль пластики та сценічного руху. Едіт Піаф сповідувала принцип природності й простоти в творчості. Міміка та жести приходили до неї під час виступу, будучи органічним вираженням драматургії тексту, висловлюючи біль і радість любові, страждання й тугу розлуки. Блідий колір обличчя, тонкі дуги брів, яскраві губи, приклеєний до чола чубчик і руки, що розкривають потаємний сенс пісень, – усе це надавало глибокого сенсу виступу.

Піаф надзвичайно вимогливо ставилася до *поетичного тексту*. Пісня для неї завжди була розповіддю, який мав бути зрозумілим

¹⁵⁷ Кокто Ж. Я работаю с Эдит Пиаф / Ж. Кокто // Музык. жизнь. — 2005. — № 12. — С. 36.

¹⁵⁸ Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 15.

¹⁵⁹ Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 16.

і переконливим для публіки, і тому в ньому не мусило бути неясних метафор, випадкових образів, двозначностей. До текстів пісень співачка ставилася дуже прискіпливо. «Пісня – це розповідь, – говорила вона, – публіка має в неї вірити. Для публіки я втілюю любов. У мене все має розриватися всередині та кричати – такий мій образ. Моя публіка не думає, вона як під ложечку отримує те, про що я співаю»¹⁶⁰.

Особливості сценічної поведінки. Піаф блискуче володіла вмінням миттєво перевтілюватися, передаючи слухачеві характер сценічного героя. Про це свідчать захоплені відгуки і критиків, і глядачів, які в один голос говорили про те, що на їхніх очах на сцені відбувалося *диво перетворення*: «Едіт після перших же нот стала красунею... І з кожною новою піснею красуня змінювалася. Вона була ніжною і задумливою, грізною і веселою, іронічною і трагічною»¹⁶¹.

Едіт Піаф протягом усієї своєї творчої кар'єри дуже серйозно підходила до продумування та втілення своїх сценічних виступів. Не тільки сам спів, а й вихід на сцену, рухи, жести, паузи відбирались і відпрацьовувались у ході репетиційної роботи.

Виступи Піаф будувались просто й ефектно: співачка виходила на сцену в чорній сукні й співала, освітлена променем прожектора. «Вона вибрала чорний колір не тому, що його любила, а тому, що на сцені себе бачила тільки в чорному»¹⁶².

Руки, притиснуті до стегон і голос, «що несе страждання, вібруючий якимось дивним хвилюванням, який ллється як скарга, здіймається, падає знесилений, ковтає ридання, стогне і рветься вгору»¹⁶³ – такими були складові виступу Піаф.

Якісні параметри голосу. Про чарівний природний голос Піаф, у якому «звучить майже нелюдський трагізм, пристрасть, жага до

¹⁶⁰ Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 125.

¹⁶¹ Кончаловская Н. Эдит Пиаф. Песня собранная в кулак / Н. Кончаловская. — К. : Муз. Україна, 1988. — С. 3.

¹⁶² Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 48.

¹⁶³ Эрисман Г. Французская песня / Ги Эрисман ; [пер. с фр. А. Гальперина и Т. Сикорской]. — М. : Сов. композитор, 1974. — С. 118.

життя, страждання, веселощі, туга, надія»¹⁶⁴ із захопленням писали і пишуть усі, хто його чув. Піаф була *геніальною співачкою*, майстром естрадної містерії, яка об'єднувала сцену і зал щоразу, коли її «могутній низький голос то сперечався з оркестром, то енергійно зливався з ним»¹⁶⁵. Маючи від природи поставлений голос із красивим, насиченим обертонами тембром, співачка вражає нас і прекрасною вокальною технікою.

Рівень майстерності й система підготовки. Едіт Піаф не мала професійної вокальної підготовки. «Моя консерваторія – вулиця. Мій розум – інтуїція»¹⁶⁶ – говорила вона зазвичай тим, хто намагався пояснити їй, як «правильно» треба співати або вести себе на естраді. Сповідуючи принципи професійного «інтуїтивізму», співачка вважала за краще брати «уроки майстерності», спостерігаючи виконання інших майстрів сцени.

Едіт Піаф була природженою трагічною актрисою. Ніколи не навчаючись драматичного мистецтва, вона була рівною за талантом великим акторам. За словами Ф. Шаляпіна, «в усякому мистецтві найважливішими є почуття і дух – те слово, яким пророку було велено запалювати серця людей»¹⁶⁷.

Резюме. Творчість великої естрадної співачки Едіт Піаф справило значний вплив не тільки на розвиток французької пісенної естради, але і на розвиток світової музичної культури ХХ століття в цілому. Ідеально поєднуючи в творчості талант драматичної актриси і співачки, Піаф підняла пісню на рівень високого мистецтва, показавши, що естрада може бути мистецтвом не тільки розважальним, але й мистецтвом трагічним, мистецтвом, яке своєю власною мовою здатне говорити на теми справжньої любові та сенсу життя.

¹⁶⁴ Нателла Т. Парижские воспоминания / Т. Нателла // Театр. — 1991. — № 3. — С. 69.

¹⁶⁵ Смирнова Н. Завещание Эдит Пиаф / Н. Смирнова // Совет. эстрада и цирк. — 1966. — № 2. — С. 28.

¹⁶⁶ Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — С. 126.

¹⁶⁷ Шаляпин Ф. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах / Фёдор Шаляпин. — М. : Гелеос, 2005. — С. 76.

Роль виконавського мистецтва Едіт Піаф у світовій культурі унікальна. Ніхто ні до неї, ні після неї не співав із такою дивовижною міццю так по «трагічному і очисному»¹⁶⁸. Все її життя – це страждання і любов. Вона вміла відчувати біль і геніально висловлювати її голосом.

§ 2.2.2. *Клавдія Шульженко – співачка радості й життя*

При аналізі творчого *Я* великої вітчизняної естрадної співачки Клавдії Іванівни Шульженко слід прислухатися до тих слів, які було сказано про неї Галиною Вишневською, що запропонувала, на наш погляд, вдалу «порівняльну» перспективу для оцінки масштабів генія Шульженко. Так, говорячи про те, що Шульженко створила «свій власний стиль і панувала на естраді десятки років», Вишневська додає, що за ступенем таланту Шульженко можна порівняти тільки з одним представником світу естради – великою Едіт Піаф, хоча «за характером обдаровання вони абсолютно різні: в Піаф – надломленість, трагічний надрив, у Шульженко – м'яка ліричність, світла жіночність. Після її співу хотілося жити»¹⁶⁹.

Генотип. Порівнюючи трагічний посыл творчості Піаф і оптимістичний, життєстверджуючий пафос творчості Шульженко, слід визнати, що радість і ліризм пісень Шульженко задано як радянськими реаліями, в яких вона сформувалася, так і особливостями її індивідуального характеру та темпераменту.

Характер бійця, налаштованого на перемогу, який Шульженко виявляла на естраді, доповнювався яскравим, вибуховим темпераментом, в якому переважали оптимізм, енергія та динаміка, де не було місця тузі та сльозам.

Індивідуальні властивості характеру. Шульженко була не тільки великою співачкою, а й неповторною, талановитою драматичною ак-

¹⁶⁸ Кадышев В. Искусство шансонье / В. Кадышев // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — М. : Сов. композитор, 1989. — С. 230.

¹⁶⁹ Антоненко А. Эстрадная царица песни / А. Антоненко // День. — 2006. — 22 берез. (№ 46).

трисою і легендарної жінкою, Особистістю і Майстром. Вона знала собі ціну і як особистість, і як артист, і не боялася показати це оточенню, що, звичайно ж, часом приводило до конфліктних ситуацій. Не боячись скандалів, але часом навіть створюючи їх, Клавдія Шульженко в той же час уміла любити, вміла бути другом і працювати в колективі. Так, у роки Другої Світової війни вона виявила себе як чуйна, ніжна і відповідальна людина, самовіддано виступаючи зі своїм оркестром на фронті й у тилу, відгукуючись своїми піснями на зверненні до неї серця цілого народу. Після війни, ставши справді народною артисткою, вона залишилася відкритою для простих людей. Її відчуття такту, міри, чарівність дозволили співакці тривалі роки залишатися народною улюбленицею.

Вплив соціуму на особистість. Шульженко розпочала свій творчий шлях на естраді в той час, коли радянська країна та її народ переживали пору ентузіазму й оптимізму, впевненості у правильності свого історичного шляху. Молодь із покоління Шульженко вірила в те, що саме вона відповідальна за долю країни та світу, і саме ця культурна та психологічна установка була сприйнята К. Шульженко як спонукальний мотив для її творчості на естраді. Сучасний герой, про якого вона співала в своїх ранніх піснях, які відразу ставали популярними, «був свій, жив, працював, відчував, як мільйонна армія його трудових молодих сучасників, що точно знали: «вони народилися, щоб казку зробити реальністю»¹⁷⁰.

Передвоєнні та воєнні роки посідають особливе місце у творчості співачки: під час Другої Світової війни надзвичайно затребуваною виявилася інтимно-лірична пісня, яку Шульженко виконувала з величезним чарівністю та ширістю.

Після війни вплив соціуму на творчість Шульженко можна бачити в тих оцінках, які вона дає ліричній пісні: «Я хотіла в своїх піснях говорити про іншу любов – любов до того місця, де народився і виріс, любов до матері, любов до друзів, які є поруч або живуть далеко, але завжди залишаються близькими, так би мовити, братами по духу, лю-

¹⁷⁰ Василина І. Клавдія Шульженко / І. Василина. — М. : Искусство, 1979. — С. 32.

бов до Батьківщини – країни, яка виховала тебе, з якою ти пов'язаний назавжди єдиними помислами, одним життям»¹⁷¹.

Становлення творчої індивідуальності. Клавдія Іванівна Шульженко народилася в Харкові 1906 року. Її батько, який працював бухгалтером в управлінні залізниці, був непоганим виконавцем романсів і, за свідченням самої Клавдії Іванівни, з самого дитинства красивий грудний баритон батька приводив у невимовний захват слухачів, саме це і привернуло до занять співом і музикою дівчинку. Однак стати співачкою Шульженко спочатку все ж не збиралася, оскільки крім співу, в дитинстві у неї було захоплення і набагато більш сильне – театр. Беручи участь спочатку в дворових, потім гімназійних театральних постановках, Клавдія твердо мала намір стати актрисою драматичного театру. Саме тому 1923 року, маючи за плечима всього шістьнадцять років, дівчина зважилася пройти перегляд (який перетворився на прослуховування) у режисера Харківського театру драми М. М. Синельникова.

У театрі її «вокальний і чисто естрадний дар був не тільки відразу ж помічено, але і всіляко підтримано»¹⁷². Більш того, недовго пробувши артисткою театральної масовки і хору, Клавдія незабаром отримала перший власний номер у постановці «Страта» про життя кафешантанних акторів, де вона виконала романс «Снився мені сад». Після вдалого дебюту Синельников порадив молодій актрисі вже «всерйоз зайнятися співом, ніколи не забуваючи, що пісню можна грати як роль у спектаклі, а іноді як спектакль, в якому всі ролі віддано одному виконавцю»¹⁷³. З цього моменту вектор розвитку кар'єри Шульженко остаточно і рішуче зміщується в бік естрадного мистецтва.

У неї з'являється свій власний репертуар, «родзинками» якого стали *перші пісні*, присвячені побуту людей, які з оптимізмом будова-

¹⁷¹ Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М. : Молодая гвардия, 1985. — С. 60–61.

¹⁷² Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М. : Молодая гвардия, 1985. — С. 9.

¹⁷³ Скороходов Г. А. Звезды советской эстрады. Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни / Г. А. Скороходов. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 46.

ли Радянську державу – «Пісня про цегельний заводі» і «Шахта № 3», виконані 1924 року.

Навесні 1928 року Шульженко переїжджає з Харкова до Ленінграда, де співачка бере участь у концерті в Маріїнському театрі. В результаті – успіх у публіки і запрошення в трупі Ленінградського музик-холу. Гастролі по країні з новим репертуаром революційних, жанрових і ліричних пісень, «який підкуповував новизною і злагоженістю дня»¹⁷⁴ – таким був для Шульженко початок 30-х років. Однак старт великий естрадної кар'єри Шульженко позначився і різкою критикою її творчості з боку ідеологів із «РАПМу» («Російської асоціації пролетарських музикантів»), де «будь-яку лірику взагалі не визнавали, вважали її непотрібною, шкідливою, чужою істинно пролетарській культурі»¹⁷⁵.

Намагаючись відповісти на критику розширенням репертуару та поліпшенням його якості, співачка включає в програму своїх виступів народні пісні. Вона бере участь у театральних постановках; знімається в кіно («Хто твій друг?» М. Авербаха, «На відпочинку» Е. Йогансона); випускає свою першу грамплатівку («Пісні Тоні» з фільму «На відпочинку»).

1937 року Шульженко стає солісткою джаз-оркестру під керівництвом Я. Б. Скоморовського; в її репертуарі з'являються нові ліричні пісні.

1939 року К. Шульженко стає лауреатом Першого Всесоюзного конкурсу артистів естради. П'ять її пісень записуються і тиражуються на всю країну, а в січні 1940 року, в Ленінграді, організовується «джаз-оркестр, програми якого, на відміну від виступів колективу Я. Скоморовського, будуються тільки на піснях, виконуваних Шульженко»¹⁷⁶. Разом із чоловіком В. Кораллі К. Шульженко створює

¹⁷⁴ Василина И. Клавдия Шульженко / И. Василина. — М. : Искусство, 1979. — С. 39

¹⁷⁵ Василина И. Клавдия Шульженко / И. Василина. — М. : Искусство, 1979. — С. 37.

¹⁷⁶ Скороходов Г. А. Звезды советской эстрады. Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни / Г. А. Скороходов. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 54.

театралізовану програму з елементами «радіоконферанса» і жартівливими піснями, з якої оркестр гастролює по містах СРСР.

На гастролях у Єревані співачку застало оголошення про початок війни. Шульженко добровільно вступає до лав діючої армії, відкриваючи фронтову сторінку своєї біографії. Саме у воєнні роки, коли були створено та заспівано легендарні пісні «*Синий платочек*», «*Давай закурим*», «*На рейде*» та ін., К. Шульженко стає в повному розумінні улюбленою всім народом, який у годину страждань і боротьби почув у її піснях «саме ту лірику, яка виявилася необхідною в ті дні людині як повітря, як хліб»¹⁷⁷.

За величезний внесок у перемогу над фашизмом, який зробила своєю творчістю К. Шульженко, давши величезну кількість концертів у блокадному Ленінграді, на передовій і в тилу, 1945 року їй було присвоєно звання Заслуженої артистки республіки.

У 60-х роках К. Шульженко відмовилася від багатьох пісень, які, на думку співачки, не відповідали її віку, і знову звернулася до репертуару військових років. 1971 року К. Шульженко було присвоєно почесне звання народної артистки СРСР.

Поетика виконавського стилю. Шульженко по праву посідає в історії вітчизняної естради особливе місце. Її спів – особливий вид музичної мови, в якому однаково значущі й мелодійний малюнок, і поетичний текст. Стиль Шульженко – це єдність репертуару, образу та душі.

Ціннісні орієнтири у творчості. Творче кредо Шульженко, багато в чому, всупереч розхожій думці, полягало в тому, що вона стверджувала наявність ціннісного виміру в естрадній пісні. Вона співала про дружбу, щирість, довіру, оптимізм, громадянськість, патріотизм, про важку жіночу долю, про велику людську любов, про вірність і страждання, про найміцнішу пам'ять – пам'ять серця, стверджуючи необхідність усвідомлення виконавцем серйозності своєї справи.

Організація художньо-сценічного простору. Ставлення Клавдії Іванівни до організації сценічного простору визначалося тим

¹⁷⁷ Василина І. Клавдія Шульженко / І. Василина. — М. : Искусство, 1979. — С. 68.

фактом, що для неї оформлення сцени не було *принципово* важливим моментом виступу. До війни Шульженко виступала з джаз-оркестром на яскраво оформлених сценах вар'єте і кінотеатрів. Під час війни, виступаючи перед захисниками ленінградської «дороги життя», вона «співала в нашвидкуруч збитих сараях, іноді – в наметах, які тріпотіли на вітрі, а часто – просто на льоду, припорошеному снігом»¹⁷⁸.

Співала вона і в тилу, «в цехах і підвалах оборонних заводів, а одного разу навіть у величезній остиглій печі для випалювання цегли – тут на час концерту помістились і глядачі і артисти»¹⁷⁹.

Після війни, виступаючи і на сценах театрів естради, і в заводських клубах, і в Кремлівській колонній залі, Шульженко зберігала свою установку на пріоритет вокальної й акторської складової своїх виступів, які вміло поєднувалися з будь-яким сценічним простором, на якому їй доводилося виступати.

Складовими сценічного виступу Шульженко були не тільки виконання вокального номера, але і акторське «програвання» цього номера співачкою, яка завжди декларувала, що «основа основ» для естрадного виконавця – це акторське ставлення до твору. «Пісню необхідно грати, як грають спектакль»¹⁸⁰ – стверджувала вона.

Комунікативна система «виконавець – публіка – виконавець». Шульженко цінувала і поважала свого слухача, прагнучи бути з ним максимально щирою в своїй творчості, стверджуючи, що «пісня вимагає щирого серця без залишку. Або вона залишить слухача байдужим»¹⁸¹. Специфікою творчого спілкування Клавдії Іванівни з публікою був, з одного боку, її демократизм, а з іншого – особисте ставлення до кожного глядача. Вона любила співати для будь-якої аудиторії, вважала «своїм» слухача будь-якої професії. За словами співачки, вона

¹⁷⁸ Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М. : Молодая гвардия, 1985. — С. 97.

¹⁷⁹ Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М. : Молодая гвардия, 1985. — С. 101.

¹⁸⁰ Василина И. Клавдия Шульженко / И. Василина. — М. : Искусство, 1979. — С. 28.

¹⁸¹ Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М. : Молодая гвардия, 1985. — С. 9.

приходила до глядача на відверту розмову, на сповідь і завжди вірила, що він її почує. Вона співала «не для» глядацької маси, «а для кожного слухача окремо, звертаючись до нього як до незнайомого друга»¹⁸².

Сутність виконавської унікальності К. Шульженко полягала в притаманному їй, як естрадному виконавцю, умінні драматично «грати» пісню на сцені, передавати інтонаціями й тембром голосу зміст пісні та характер персонажів. Кумиром радянської естради Шульженко було визнано багато в чому за те, що вона «завжди прагнула співати про великі почуття, світлу любов, яка, якщо і залишається без взаємності, то не спустошує людину, а наповнює усвідомленням багатства її душі»¹⁸³. Оптимізм був у крові актриси, становлячи характерну рису її мистецтва, забарвленого в ліричні, м'які та задушевні тони без краплі манірності й песимізму. Навіть при скромних вокальних здібностях Шульженко з легкістю вдавалося створювати на концертах особливу атмосферу інтимності й довіри, що незмінно скоряло глядачів.

Роль пластики та сценічного руху. К. Шульженко ніколи не покидало відчуття міри у всьому, що вона робила на сцені. Прекрасні виразні руки, багата міміка – все відображало властивий їй внутрішній, душевний рух. Усе в її виконанні було щире і пережите, природно виконане і розумно розраховане. Творчо підходячи до вирішення свого сценічного образу при виконанні кожного номера, К. Шульженко часом використовувала у виступах елементи пантоміми, як це було в пісні «Давай закурим...», коли вона ввела в приспів цієї пісні пантомімічну паузу, в якій імітувала точні рухи бувалого курця.

Семантика поетичних текстів, виконуваних Шульженко, була надзвичайно насиченою та яскравою. Вона завжди підкреслювала, що пісенний текст мусить мати «глибокий зміст, справжні почуття, значні образи. Не буде цього – не врятує найкраща музика»¹⁸⁴.

¹⁸² Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М. : Молодая гвардия, 1985. — С. 210.

¹⁸³ Василина И. Клавдия Шульженко / И. Василина. — М. : Искусство, 1979. — С. 52.

¹⁸⁴ Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М. : Молодая гвардия, 1985. — С. 157.

Для зірки радянської естради важливим було вести зі слухачем розмову, довіритися пісні, а сама пісня могла при цьому бути різною і за змістом, і за настроєм. Відповідно, співачка виконувала і пісні-танці, і романси, і балади, і музичні розповіді, і пісенні цикли. При цьому в кожній пісні виникав певний сценічний образ, кожна пісня була завершеним твором, зі своїм вступом, розвитком і фіналом.

Особливості сценічної поведінки. Співачка дуже поважала публіку, що не могло не позначитися на її відношенні до сценічного образу. Так, на фронті її попросили надіти цивільний одяг, бажаючи бачити в ній жінку, а не бійця. І саме сукня стала елементом її сценічного образу фронткових років. Прагнучи до максимальної виразності виконання, К. Шульженко нерідко вдавалася до зовнішніх виявів сценічного образу: наприклад, користувалася флотською безкозиркою, синьою хусточкою, віялом: «атрибути допомагають розкрити характер героїні, повніше передати зміну її настроїв, а іноді точно позначити місце дії»¹⁸⁵.

Те, що Шульженко прийшла на естраду з театру, вплинуло на її сценічну поведінку. Так, вона могла включати в свій номер не тільки пантоміму, але і музичні програти на кастаньєтах («Простая девчонка»), або на бубні («Тарантеллы»). Одним зі «знакових» елементів сценічного виступу співачки був також її фірмовий («шульженківський») уклін наприкінці програми, коли вона вклоняючись торкається руками сцени.

Якісні параметри голосу. Голос у Клавдії Іванівни був невеликий, але дуже приємного тембру. Вона ніби не співала, а легко і вільно наспівувала. Така манера і стала її «родзинкою» в очах численної аудиторії. Говорячи про специфіку вокальних даних співачки, Л. Полюта зазначає, що її стилістична виконавська «родзинка» була сформована «завдяки своїй особливій напіврозмовній-напів-вокальній манері виконання, близької манері» *diseuses*, «а також наявності художнього смаку і такту»¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М. : Молодая гвардия, 1985. — С. 125.

¹⁸⁶ Полюта Л. Повторение пройденного. Музыка на эстраде / Л. Полюта // Эстрада без парада : [сб. ст. / сост. Т. П. Баженова; вступ. ст. Е. Уваровой]. — М. : Искусство, 1991. — С. 147.

Рівень майстерності і система підготовки. К. Шульженко не була підготовленою професійною вокалісткою, хоча елементи базової вокальної освіти вона все ж мала. На початку свого творчого шляху вона займалася вокалом з професором харківської консерваторії Чемізовим. Пізніше зростанню її професійної майстерності сприяли виступи в концертах-дивертисментах і творча діяльність у складі різних професійних музичних колективів. А. Пугачова не раз зізнавалася, що вважає К. Шульженко своїм учителем.

Резюме: Підводячи підсумок аналізу творчої особистості Клавдії Іванівни Шульженко, варто зазначити, що її роль в історії вітчизняної естради і радянської та української культури справді унікальна і величезна. Саме Клавдія Іванівна стала символом естради в нашій країні, коли в умовах зневажливого ставлення до естрадного мистецтва відстоювала його право на існування і самобутність. Саме її талант, чарівність, світлий ліризм і радість її пісень слугували орієнтиром для радянської естради другої половини ХХ століття.

2.2.3. Мадонна – ідол масової культури

Творче життя на естраді у кожного артиста триває стільки, скільки йому вдається бути цікавим для публіки, дивуючи і викликаючи живий відгук на свою творчість. Естрадне довголіття – це справжнє мистецтво, яким володіють тільки майстри сцени, творчі особистості, що не дають часу перемогти себе, але навпаки – підпорядковують час собі, стають «своїми» для нових поколінь слухачів. Одна з таких небагатьох зірок-довгожителів західної естради – американська естрадна суперзірка Мадонна (*Madonna Louise Ciccone*). Нижче ми проаналізуємо творчу особистість Мадонни з метою виявити ті суб'єктивні та об'єктивні фактори, які дозволили їй не тільки стати естрадною суперзіркою, але й утримувати це звання багато десятиліть.

Генотип. Мадонна являє собою тип особистості з надзвичайно акцентуованою тенденцією до домінування, сильною волею, високими «бійцівськими якостями» характеру. В її душі немає місця сентиментальності й трагізму, однак при цьому, вона має надзвичайно розвинену жіночу інтуїцію та чарівність, темперамент і харизму.

Індивідуальні властивості характеру. Всі, хто знав Мадонну, працював із нею, лаяв її або хвалив, завжди відзначали, що вона є особистістю, нехай часто і неприємною в спілкуванні, але все ж самобутньою і неповторною. Як свідчить біограф Мадонни Р. Тарабореллі, «величезне честолюбство, прагнення будь-що-будь домогтися успіху були у неї в крові. Саме вони визначали її життя»¹⁸⁷.

І саме вони визначали та визначають весь лад особистості співачки. І біограф, і сама співачка підкреслюють владність, агресивність, навіть корисливість як ті людські якості, якими Мадонна воліла пишатися. Декларуючи, що у своєму творчому житті вона всього досягла сама, Мадонна вважає, що вона має право бути такою, якою вона хоче, вказуючи критикам на те, що вона і в житті, і в творчості уникає лицемірства і двозначності. Звичайно, Мадонні не чужі і позитивні людські почуття. Особливо це стало явним в останні роки, після народження у співачки спочатку дочки, а потім сина. У Мадонни відбулася радикальна переоцінка життєвих орієнтирів: від епатажу – до скромності, від егоїзму – до філантропії, від розбещеності – до сімейних цінностей.

Вплив соціуму на особистість. Найбільш явно вплив соціуму на становлення її творчої особистості Мадонни виявився в тому, що як свідомо, так і несвідомо, вона реалізувала в своєму житті й у своїй творчості головний соціокультурний міф чи установку американської культури – ідею «*self made man*» – «людини, яка сама зробила себе». Всупереч невисокому соціальному статусу та відсутності видатних вокальних здібностей, Мадонна, завдяки власним працьовитості й наполегливості, стала своєрідним зразком реалізованої «американської мрії» – еталоном зірки естради, символом життєвого успіху для західної молоді 80–90-х років.

Становлення творчої індивідуальності. Мадонна Луїза Чікконе (Madonna Louise Veronica Ciccone) народилася 16 серпня 1958 року в Бей-Сіті (Мічиган, США) у релігійній і багатодітній італо-канадській родині. Її мати рано померла від раку, а батько одружився з ін-

¹⁸⁷ Тарабореллі Р. Мадонна / Р. Тарабореллі ; [пер. с англ. Т. Новикова]. — М. : Эксмо, 2006. — С. 16.

шою жінкою, що, за словами Мадонни, стало травмою, що зробила жорстоким її характер, зробила її витривалою до ударів долі, нерідко на шляху того, хто прагне домогтися всього в житті самотужки.

Творчість дуже рано стала тією віддушиною, в якій ображена на «зраду» батька, норовиста і свавільна дівчинка почала бачити сенс свого життя. Спочатку вимушено беручи участь у шкільних театральних постановках, в 14-річному віці Мадонна серйозно захопилася танцями, які «стали для неї формою протесту проти батьківської опіки»¹⁸⁸.

Танці цілком захоплюють Мадонну і в школі, і в університеті, з якого після півтора років навчання вона йде, бажаючи почати нове життя танцівницею в Нью-Йорку. Уроки хореографії та випадкові заробітки протягом двох років закінчуються несподіваною поїздкою молодій танцівниці до Парижа для участі в шоу диско-співача П. Фернадеса. Саме в Парижі двадцятирічна Мадонна пробує себе не тільки як танцівниця, але і як вокалістка, в амплу якої вона намагається вживатися свідомо і після повернення в Нью-Йорк, працюючи в складі своєї першої групи «Breakfast Club».

З виходом 1982 року синглу «Everybody» починається триумфальне сходження Мадонни до вершин естради. Дебютний альбом Мадонни виходить 1983 року. Пісня «Holiday», представлена диску, входить до кращої двадцятки американських синглів, а наступного року – до кращої десятки європейських.

1984 року Мадонна випускає другий альбом «Like A Virgin», а 1986 – третій – «True Blue», композиції з яких також посідають місця в різних хіт-парадах. У період із 1985 по 1987 роки Мадонна стає вже світовою зіркою. Тоді ж починається і кінокар'єра Мадонни («Dick Tracy», «Evita» та ін.).

Незважаючи на успіх живих концертів, альбом «Erotica», випущений 1992 року, позначив спад інтересу до її творчості у публіки: вперше альбом Мадонни не дістався першого місця в хіт-парадах. Усвідомивши, що імідж агресивного та розкутої дівчини вже не ціка-

¹⁸⁸ Тараборелли Р. Мадонна / Р. Тараборелли ; [пер. с англ. Т. Новикова]. — М. : Эксмо, 2006. — С. 36.

вий публіці, в середині 90-х Мадонна радикально його змінює, знаходить новий звук і розширює межі своїх музичних горизонтів, що дозволяє їй із успіхом продовжувати концертну та студійну роботу і в XXI столітті (альбоми «Music» (2000), «American Life» (2003), «Confessions on a Dance Floor» (2005)).

Поетику стилю Мадонни найзручніше охарактеризувати, згадавши про те, що її часто називають своєрідним «музичним хамелеоном», маючи на увазі, що як хамелеон, співачка безліч разів змінювала свій музичний «колір», завжди примудряючись іти в ногу з часом і навіть випереджаючи його. Виконавський стиль Мадонни полягає не тільки в мінливості, але і в яскравій образності й епатажності: за десятиліття виступів на сцені вона пройшла шлях від навіженого, кричущо одягненого та розфарбованого нью-йоркського вуличного дівчиська до вишукано-скромної дами вищого світу, від проповідниці сексуальної свободи, до мислителя-метафізика.

Ціннісні орієнтири у творчості Мадонни постійно змінюються. Якщо в ранні роки свого творчого шляху Мадонна виступала розвінчувачем цінностей патріархального суспільства, критиком релігії, пропагандистом відвертої чуттєвості, то в останнє десятиліття в її творчості відбулася різка переорієнтація з цінностей «тілесних», матеріальних на цінності духовні. Мадонна сьогодні засуджує насильство та нескромність на естраді (Брітні Спірс), виступає з благодійними концертами на користь хворих і нужденних, пише казки для дітей, визнаючи, що не все, що вона робила на сцені в молодості, оцінюється нею позитивно сьогодні.

Організація художньо-сценічного простору на концертах Мадонни завжди підпорядкована конкретній смисловій ідеї як кожного номера окремо, так і концерту в цілому. Оскільки Мадонна відноситься до числа танцюючих вокалістів, які прагнуть до видовищності естрадного шоу, до використання при оформленні сценічного простору ефектних декорацій, світлових ефектів і засобів мультимедіа, кожен її виступ носить індивідуальний, неповторний характер.

Комунікативна система «виконавець – публіка – виконавець» для Мадонни завжди була системою динамічною та вимагає постійного регулювання. Мадонна намагається захопити глядача за собою си-

лою своєї харизми, провокативністю, упевненістю в собі. «Музика Мадонни адресується буквально кожному. Отож її приймають білі підлітки з передмість, у ній є ритм-енд-блюз, такий милий серцю міських дітей, в тому числі і чорних»¹⁸⁹. Поважаючи свою публіку, Мадонна завжди прагне досконалості. Вона стежить за уподобаннями глядачів, пристосовуючись до їх запитів, змінюючись відповідно до них.

Сутність виконавської унікальності. Мадонна вирізнялася з ряду інших виконавців «головним чином за рахунок вражаючої майстерності поєднувати на концертах» живий «вокал із безперервним, складним і синхронним рухом у складі групи професійних акторів»¹⁹⁰.

Творчість Мадонни може слугувати ілюстрацією того, яке величезне значення для сценічної долі виконавця має не тільки талант, але і його творчий імідж – мистецтво грамотно і цікаво *подати* себе публіці, використовуючи всі можливі засоби: «все в Мадонні було вивірено до дрібниць – і вигляд, і одкровення в пресі, і провокуючі витівки – все було сплановано і продумано»¹⁹¹.

Роль пластики та сценічного руху. Мадонна прекрасно володіє пластикою тіла, маючи чудову координацію рухів, що дозволяє їй у будь-який момент сценічного виступу передавати свої почуття та переживання публіці. Хореографічне, акробатичне та мімічне аранжування пісенних композицій, виконаних Мадонною за два десятки років виступів на сцені, практично невичерпне. Таким чином, Мадонна є представником таких співаків-танцюристів, чия «поведінка на сцені має майже знаковий характер, який сприймається як символ різних епох – попередньої (друга третина ХХ ст.) і нинішньої (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)»¹⁹².

¹⁸⁹ Тараборелли Р. Мадонна / Р. Тараборелли ; [пер. с англ. Т. Новикова]. — М. : Ексмо, 2006. — С. 256.

¹⁹⁰ Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — С. 187.

¹⁹¹ Исаева И. О. Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей : [самоучитель] / И. О. Исаева. — М. : АСТ : Астрель, 2007. — С. 65.

¹⁹² Олендарьов В. М. До питання про театральність пісенної естради / В. М. Олендарьов // Українське музикознавство : зб. наук. ст. — К. : Муз. Україна, 2002. — Вип. 31. — С. 108.

Поетичний текст. Примітно, що улюбленою темою пісень Мадонни на всіх етапах її творчого шляху була і є «тема незатребуваної любові»¹⁹³. У 80-х роках Мадонна говорила про цю любов мовою відвертою та провокаційною, нерідко вульгарною. Однак, чуйно реагуючи на зміни настроїв у суспільстві, яке втомилося від насильства й агресії, Мадонна нині вже не шокує глядача відвертими текстами пісень і зухвалою поведінкою на сцені. Вона прагне, щоб її музика виконувала свого роду терапевтичний ефект, гармонізувала соціум за допомогою ліричного та навіть метафізичного наповнення пісень.

Особливості сценічної поведінки. Співачка могла бути на сцені білявою дівою (копіюючи імідж Мерилін Монро) або перевтілюватися в жагучу брюнетку готичного стилю, а потім знову в платинову блондинку. Настільки ж легко вона використовувала для створення щоразу нового свого сценічного образу різні атрибути: «Як тільки Мадонна вирішила використовувати електронну музику, вона не посоромилася запозичити й зовнішні атрибути, придумані виконавцями, які працювали в цьому стилі. До таких атрибутів відносився одяг від дорогих модельєрів, хутряні шуби до землі, золото і діаманти»¹⁹⁴. Однак для Мадонни всі ці атрибути були тільки сценічним реквізитом, а не чимось серйозним, як для їх «винахідників»: Мадонна була і залишається вельми іронічною у використанні різних символів, предметів, прикрас та одягу при конструюванні свого сценічного образу.

Щоб залишитися на хвилі популярності, Мадонна постійно працювала над створенням іміджу, що запам'ятовується публіці. Вона привертала увагу до себе часом досить провокаційними методами, наприклад, поєднуючи при виконанні пісень пофарбовані в еротичні тони руху з демонстрацією релігійної символіки. На сцені Мадонна завжди перебуває в русі, виконуючи складні хореографічні та акробатичні елементи в оточенні групи танцюристів, які супроводжують усі її виступи.

¹⁹³ Тараборелли Р. Мадонна / Р. Тараборелли ; [пер. с англ. Т. Новикова]. — М. : Эксмо, 2006. — С. 297.

¹⁹⁴ Тараборелли Р. Мадонна / Р. Тараборелли ; [пер. с англ. Т. Новикова]. — М. : Эксмо, 2006. — С. 407.

Якісні параметри голосу Мадонни не раз ставали предметом критики з боку антагоністів її творчості, оскільки параметри ці були явно середнього рівня. Однак, незважаючи на цей факт, Мадонна все ж зуміла згодом опанувати своїм голосом як інструментом, який дав їй можливість висловлювати широкий діапазон думок і почуттів.

Рівень майстерності і система підготовки. Мадонна почала співати досить пізно, без будь-якої підготовки. Однак, компенсуючи недоліки вокалу хореографією, Мадонна все ж переконала публіку в тому, що вона справжня артистка. Тільки 1996 року, при підготовці до зйомки фільму «Евіта», де Мадонна мусила виконати складні вокальні партії, вона серйозно зайнялася вокальною підготовкою: «Мадонна стала співати діафрагмою, а не горлом. Раніше її голос звучав слабо і високо, тепер, її голос набув глибини, багатства й театральності»¹⁹⁵.

Резюме. Мадонна – це своєрідний революціонер на естраді, артист, який змінив на рубежі тисячоліть уявлення про саму суть вокально-естрадного мистецтва. Її творчість показала, що естрадний вокаліст мусить бути не тільки професійним співаком, але і професійним танцюристом, майстром, котрий уміє працювати в різних музичних стилях, шоуменом і менеджером, а також знавцем відео-і піар-технологій. За словами критиків, Мадонна сильно вплинула на свідомість своїх шанувальників, ставши ідолом для цілого покоління дівчат і об'єктом обожнювання для юнаків¹⁹⁶.

Книга рекордів Гіннеса офіційно визнала Мадонну найуспішнішою виконавицею в історії популярної музики. Змінюючи правила гри в шоу-бізнесі, вона завжди розмовляла зі своєю публікою про те, про що ніколи би не наважилися інші. Як результат – журнал «Time» вніс її до списку 25 жінок XX століття, що володіють найбільшою владою.

¹⁹⁵ Тараборелли Р. Мадонна / Р. Тараборелли ; [пер. с англ. Т. Новикова]. — М. : Ексмо, 2006. — С. 311.

¹⁹⁶ Тараборелли Р. Мадонна / Р. Тараборелли ; [пер. с англ. Т. Новикова]. — М. : Ексмо, 2006. — С. 290.

Висновки до РОЗДІЛУ 2

Підсумовуючи викладене в цьому розділі, необхідно зробити наступні висновки:

1. Було позначено універсальний алгоритм для аналізу творчої особистості видатного естрадного виконавця, продемонстровано ефективність роботи з ним шляхом системного аналізу творчих особистостей Едіт Піаф, Клавдії Шульженко і Мадонни.

Було виділено й описано чотири базові зрізи для аналізу феномена творчої особистості естрадного вокаліста: I) психологічна структура особистості; II) система художніх принципів і прийомів виконання; III) семантика образу виконання; IV) вокальні дані. В рамках кожного зазначеного напрямку аналізу було виділено ряд тематичних підпунктів, які деталізують базову розбивку.

2. Аналіз творчої особистості Едіт Піаф дозволив зробити висновок про те, саме завдяки майстерності французької співачки, естраду було осмислено в середині ХХ століття як мистецтво *не тільки розважальне, а й трагічне*, що має унікальну мову для репрезентації тих тем і проблем, які традиційно хвилювали високу культуру та класичне мистецтво: тем справжньої любові, пошуку сенсу життя, втрат і радостей, які супроводжують людину.

3. Було встановлено, що багато в чому завдяки силі творчої особистості Клавдії Шульженко, професійне вокально-естрадне мистецтво в нашій країні *здобуло можливість свого існування* поряд із традиційним, класичним вокальним мистецтвом. Було відзначено символічну та фактичну роль К. Шульженко як наставника радянських естрадних співаків другої половини ХХ століття.

4. На прикладі творчості Мадонни було зроблено висновок про те, що американська зірка естради заявила про себе як творча особистість, яка революціонізувала уявлення про те, що означає бути професіоналом естради в сучасному світі. Амбіційність Мадонни, що «з нуля» створила з себе суперзірку естради, було визначено як ментальну установку, культивування якої *певною мірою* дисциплінує артиста естради, допомагаючи йому грамотно вибудовувати професійну кар'єру в умовах сучасної ринкової культури.

5. Було зазначено, що в професійній підготовці артиста естради нині не можна зосереджуватися лише на одній вокальній складовій майстерності. Нині вкрай необхідно, щоб артист знав про досягнення майстрів естради минулого, про ті проблеми, які перед ними ставив час. Майстерність естради нині – це і професійне володіння основами хореографії, і вміння створювати та змінювати свій імідж, гнучко і динамічно реагувати на зміни музичних стилів, і володіння професійними знаннями в галузі менеджменту й медіа-технологій.

Запитання для самоперевірки:

1. Сутність виникнення феномена видатного співака на естраді.
2. Проаналізуйте вимоги до популярності естрадних співаків різних країн. Доведіть на прикладах.
3. Назвіть структурні елементи алгоритму аналізу творчої особистості.
4. Внесок Едіт Піаф у світову музичну культуру.
5. Внесок видатної вітчизняної співачки К. Шульженко у розвиток вітчизняної виконавської культури.
6. Якими є умови до становлення професійної кар'єри естрадного співака в умовах сучасної ринкової культури? Обґрунтуйте.

Завдання для самостійної роботи:

1. Які позиції в алгоритмі аналізу творчої особистості видатного естрадного співака, на вашу думку, може бути розширена додатково? Аргументуйте.
2. Зробіть реферат за темою «Видатні представники вітчизняного та світового вокального мистецтва естради» (*персоналії за власним вибором*).
3. Аналіз творчості видатного українського співака (*персоналії за власним вибором*).

РОЗДІЛ 3

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ

Справжньої теорії співацького голосу не існує і, щоб її створити, необхідно докладно вивчити співацький голос, застосовуючи сучасні методи акустики та фізіології. Необхідно знайти зв'язок роботи голосового апарату з акустичним ефектом, і на основі цього спробувати створити теорію співацького голосу.

С. Ржевкін

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

Епіграфом до другого розділу підручника не випадково вибрано вислів одного з основоположників акустичної науки про голос доктора фізико-математичних наук професора С. Ржевкіна¹⁹⁷, бо в цьому вислові – настанова до створення сучасної **методології** вітчизняної школи естрадно-джазового співу, де саме в союзі вокального мистецтва та науки слід шукати шлях створення цілісної теорії як методології виконавського мистецтва естрадного співака.

Мета музичного мистецтва – це передача емоційної інформації. Ця особлива мета породжує й особливі засоби. В основі мистецтва, хоч яким складним воно не є, мають місце природні акустико-фізі-

¹⁹⁷ Ржевкін С. Н. Слух и речь в свете современных физических исследований / С. Н. Ржевкин. — М. ; Л., 1936. — 311 с.

ологічні особливості, закони та принципи. В нашому випадку вони продиктовані необхідністю передачі емоційної семантики за допомогою голосу людини. У співі голосовий апарат є «живим музичним інструментом», який підпорядковано не тільки музичним, але й акустико-фізіологічним законам. Тому співакові, щоб досконало володіти цим музичним інструментом, потрібно знати його основні природно-технічні властивості.

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

Все вищезазначене виростає в комплексну вокально-педагогічну, виконавську та науково-теоретичну проблему. Вона, у свою чергу, свідчить про гостру **необхідність створення цілісної теорії та методології естрадного співу з використанням новітніх наукових експериментально-теоретичних даних**. Звідси *мета* третього розділу підручника: проаналізувати розрив, що склався між теорією та практикою співацького мистецтва в аспекті специфіки естрадного вокалу. Одержані дані ляжуть в основу побудови науково обґрунтованих методів розвитку голосу естрадного співака.

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

Глава 3.1. Наукові концепції діяльності голосового апарату в співі: дослідження акустико-фізіологічних явищ

Співак більш ніж будь-хто потребує знання фізичної природи свого інструмента: адже музикантам дається вже готовий музичний інструмент, а вокаліст мусить самостійно його створити. У зв'язку з цим однією з умов успішної виконавської діяльності співака є знання головних акустико-фізіологічних закономірностей, що лежать в основі діяльності голосового апарату як «живого музичного інструмента». *Знання природно-фізичного механізму голосоутворення* необхідні співаку не тільки для того, щоб розвивати і вдосконалювати виконавські якості свого голосу, але й для того, щоб згодом використовувати свої знання та досвід у вокально-педагогічній діяльності, що, поза сумнівом, дуже важливо *для становлення та розвитку вітчизняної школи естрадного співу.*

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

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

Пояснення механізму голосоутворення стало можливим у середині XIX століття у зв'язку з розвитком акустико-фізіологічних методів дослідження. 1855 року знаменитий вокальний педагог М. Гарсія (1805–1908) винайшов ларингоскоп¹⁹⁸ (існують іще дискусійні версії щодо автора винаходу цього пристрою). Винахід ларингоскопа дозволив спостерігати роботу голосових зв'язок при фонації, що дозволило вченому пояснити процес формування звука, утворюваного дихальним апаратом при фонації, як результат коливань голосових зв'язок (складок)¹⁹⁹ при проходженні через їх зімкнуті краї струменя пові-

¹⁹⁸ Ларингоскоп – медичний прилад для дослідження гортані, що складається з круглого дзеркальця діаметром від 1 до 4 мм, прикріпленого під кутом 120–125° до прямого металевого стержня.

¹⁹⁹ Зауважимо, що у вокальній педагогіці зустрічаються два терміни, що позна-

тря. Наукові праці М. Гарсія «Нотатки про людський голос» (1840) і «Повний трактат про мистецтво співу» (1847) лягли в основу *міоеластичної* (або м'язово-еластичної) теорії фонації.

Відповідно до цієї теорії фонація має такий механізм: «голосові зв'язки коливаються пасивно, як пружні перетинки, і частота їх коливань визначається еластичними властивостями тканин голосових зв'язок. Еластичні властивості голосових зв'язок, а отже, і частота їх коливань, залежать насамперед від ступеня натягу зв'язок»²⁰⁰.

Процес голосоутворення в світлі цієї теорії уявляється чисто периферійним явищем, а роль центральної нервової системи в процесі фонації або співацького звукоутворення відповідно до цієї теорії зводилася, в основному, «до ролі регулятора м'язових напружень у гортані та регулятора підзв'язкового тиску повітря»²⁰¹. Зауважимо, що цілий ряд чинників у співацькій практиці був нез'ясовний з погляду міоеластичної теорії (недоліки цієї теорії докладно аналізує Р. Юссон²⁰²).

На протипагу міоеластичної теорії як «заперечення і антитеза чисто механічної теорії фонації»²⁰³ французьким дослідником Раулем Юссоном було висунуто нейрохронаксічну теорію фонації. Використовуючи нові для його часу методи електрофізіології та спираючись на велику кількість експериментальних робіт, Юссон висунув цілу низку серйозних контраргументів, із яких випливало, що коливання зв'язок мають церебральну (мозкову), а не периферичну природу.

чають одне й те ж явище: складка і зв'язка. Якщо перший використовується частіше в медичній термінології, то другий – у вокальній практиці.

²⁰⁰ Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. — Л. : Наука, 1977. — С. 93.

²⁰¹ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974.

²⁰² Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — 252 с.

²⁰³ Назаренко Н. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения / Н. Назаренко. — М. : Музгиз, 1963. — С. 9.

Основний зміст нейрохронаксичної теорії голосоутворення²⁰⁴ зводиться до таких моментів:

1) діяльність голосових зв'язок має церебральну природу (як і всі м'язи, голосові зв'язки рухаються під впливом імпульсів, які виникають у корі головного мозку та досягають гортані по зворотному нерву);

2) висота звука відповідає частоті коливань зв'язок і залежить від частоти електричних потенціалів дії зворотного нерва;

3) діапазон та реєстри співацького голосу визначаються ступенем збудливості зворотного нерва та м'язів гортані;

4) частота коливань голосових зв'язок не залежить від повітряного тиску, який створюється в легенях.

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

Проте більшість учених зустріла нейрохронаксичну теорію *негативно*. Ними також було проведено цілий ряд досліджень з метою її спростування (Фант²⁰⁵, Саундберг, Чаплін, Морозов²⁰⁶, Сорокін²⁰⁷ та ін.).

Головний аргумент супротивників Р. Юссона полягав у тому, що будь-яка нервово-м'язова система має границю частоти скорочень, обмежену в основному 100 Гц. Було доведено, що при більш частих нервових імпульсах м'яз впадає в стан суцільного тетанусу (постійного скорочення). Вчені експериментально довели, що не тільки м'язи,

²⁰⁴ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — 262 с.

²⁰⁵ Фант Г. Акустическая теория речеобразования / Г. Фант ; [пер. с англ. Л. А. Варшавского и В. И. Медведева] ; под ред. В. Григорьева. — М. : Наука, 1964. — 284 с.

²⁰⁶ Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. — Л. : Наука, 1977. — 232 с.

²⁰⁷ Сорокин В. Н. Теория речеобразования / В. Н. Сорокин. — М. : Радио и связь, 1985. — 312 с.

але й сам нерв не здатний проводити імпульси з тією частотою, з якою реально коливаються зв'язки в режимі фонації.

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

За твердженням видатного російського вченого – фахівця в цій галузі наукової думки В. Морозова, роль центральної нервової системи «полягає не в «посіпуванні» м'язів голосових складок із частотою основного тону, як стверджує Р. Юссон, а в створенні таких міоеластичних умов у гортані (шляхом змикання голосових зв'язок, зміни їх вібруючої частини і т. ін.), при яких гортань у взаємодії з диханням і резонаторами здатна видавати звуки різної висоти». Іншими словами, акустико-механічні чинники регулюються центральною нервовою системою «відповідно до тих або інших завдань звукоутворення»²⁰⁸.

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

Звернемо увагу читачів на той факт, що існують наукові праці, в яких міоеластична та нейрохронаксична теорії співіснують і доповнюють одна одну. Як приклад наведемо наукову працю засновника теорії механізмів мови М. Жинкіна «Про теорії голосоутворення»²⁰⁹.

²⁰⁸ Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. — Л. : Наука, 1977. — С. 102.

²⁰⁹ Жинкин Н. И. Механизмы речи / Н. И. Жинкин. — М., 1958. — 370 с. : ил.

Спираючись на факти та спостереження, що визнавалися обома сторонами, дослідник логічним шляхом сконструював модель управління всіма параметрами мовного та співацького голосоутворення. За Жинкіним: логічний шлях неминуче приводить до нейрохронаксічного управління висотою звука, але при цьому не знімаються і не скасовуються міоеластичні механізми голосоутворення.

Наукову ідею М. Жинкіна про те, що голосоутворення визначається одночасно двома співіснуючими механізмами: міоеластичним і нейрохронаксічним, – поділяє також відомий учений Є. Рудаков²¹⁰.

Заслуговує уваги і *мукоондуляторна теорія фонації* Дж. Пірелло (J. Pirello), висунута 1962 року. Ґрунтуючись на стробоскопічних спостереженнях, учений висунув концепцію мукоондуляторної теорії фонації. На підставі досліджень, що провадилися за допомогою надшвидкої кінозйомки, ним було зроблено висновок, що голосові зв'язки вібрують не як єдине ціле: частково їх маса рухається по еліпсоподібній траєкторії. Слизова оболонка робить аналогічні хвилеподібні рухи знизу вгору вслід за струменем повітря і потім повертається назад. Враховуючи специфічний рух слизової оболонки, Пірелло вважає: те, що зазвичай називають вібрацією голосових зв'язок є не що інше, як «своєрідне ковзання слизової оболонки, яка покриває голосові складки»²¹¹ (рис. 3.1).

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

²¹⁰ Рудаков Е. А. Новая теория образования верхней певческой форманты / Рудаков Е. А. // Применение акустических методов исследования в музыковедении : сб. ст. — М., 1964. — С. 18–37.

²¹¹ Клипп О. Я. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. — М. : РГБ, 2003. — С. 56.

сприяє «всмоктування» слизовою оболонкою стінок підкладкової ділянки за принципом ефекту Бернуллі^{212»}²¹³ [70, с. 56].

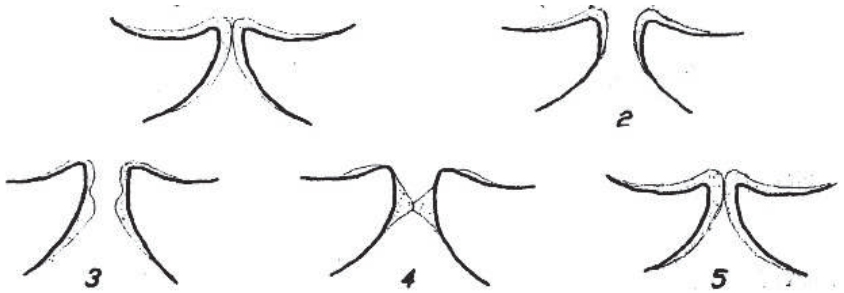


Рис. 3.1. Ковзання слизової оболонки голосових зв'язок відносно м'язових мас (за О. Кліппом)

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

Звернемо увагу на той факт, що слизова оболонка має функцію захисту голосових зв'язок, тому її «вібраційна функція утруднюється при надмірно сильному змиканні голосових зв'язок, що, як відомо, може стати причиною її травмування й утворення в ній вузликів»²¹⁴.

Таким чином, ці дослідження дозволяють зробити дуже важливий для вокальної виконавської практики *висновок про необхідність*

²¹² Ефект Бернуллі полягає у виникненні аеродинамічних сил, під дією яких зближуються близько розташовані тіла, якщо між ними продувається із значною швидкістю повітряний струмінь або протікає рідина.

²¹³ Клипп О. Я. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. — М. : РГБ, 2003. — С. 56.

²¹⁴ Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. — Изд. 3-е. — СПб. : Изд-во ДЕАН, 2007. — С. 96.

використання м'якої атаки звука при фонації, оскільки тверда атака неминуче провокуватиме появу м'язових затисків та порушує гармонійність хвилеподібних переміщень слизової оболонки впродовж усього фонаційного процесу.

Висновки Дж. Пірелло підтверджуються науковими дослідженнями К. Салімбені (Salimbeni) і Е. Алаймо (Alaimo)²¹⁵. Учені зафіксували на відеомагнітофон стробоскопічну картину вібраційних коливань голосових зв'язок. При погляді з боку трахеї видно, що спочатку зближуються верхні краї голосових складок, а підкладковий простір набуває форми конуса з верхівкою в голосовій щілині. Потім повітря починає захоплювати за собою слизову оболонку під зв'язкового простору, яка покриває голосові м'язи, і вона у вигляді хвиль зміщується вгору, підіймаючись до краю голосової щілини. Під натиском повітря голосова щілина набуває еліпсоподібної форми, дещо розсувається, і цей простір заповнюється зміщеною слизовою оболонкою, яка вібрує в потоці повітря, що проходить знизу вгору. На думку Л. Дмитрієва саме «ці спостереження підтверджують міоеластичну теорію голосоутворення, значення дихання у виникненні вібрації голосової щілини, виявляють роль слизової оболонки»²¹⁶.

Важливу роль ефекту Бернуллі, який виникає при русі повітря під час фонації між краями голосових зв'язок та підтримує їх автоколивальний стан, виявив та підтвердив експериментальними роботами Г. Фант²¹⁷. Його дослідження узгоджуються з даними І. Максимова²¹⁸, який також вивчав участь слизової оболонки в коливальних рухах голосових зв'язок.

²¹⁵ За матеріалами XII Конгресу європейських фоніатрів в Саламанці (Іспанія, 1984) повідомлення Л. Дмитрієва на Всеросійській вокальній науково-методичній конференції (1985) Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1996. — С. 356.

²¹⁶ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1996. — С. 356.

²¹⁷ Фант Г. Акустическая теория речеобразования / Г. Фант ; [пер. с англ. Л. А. Варшавского и В. И. Медведева] ; под ред. В. Григорьева. — М. : Наука, 1964. — 284 с.

²¹⁸ Максимов И. Фониатрия / И. Максимов. — М. : Медицина, 1987. — 283 с.

Науково-експериментальні дослідження В. Сорокіна²¹⁹, Г. Фанта²²⁰ та В. Морозова²²¹ довели, що частота коливань голосових зв'язок регулюється зміною їх еластичних властивостей із урахуванням аеродинамічних сил руху повітря в гортані, тобто ефекту Бернуллі.

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

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

Найбільш адекватно пояснює механізм голосоутворення при співі сучасне трактування міоеластичної теорії фонації за участі сли-

²¹⁹ Сорокин В. Н. Теория речеобразования / В. Н. Сорокин. — М. : Радио и связь, 1985. — 312 с.

²²⁰ Фант Г. Акустическая теория речеобразования / Г. Фант ; [пер. с англ. Л. А. Варшавского и В. И. Медведева] ; под ред. В. Григорьева. — М. : Наука, 1964. — 284 с.

²²¹ Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. — Л. : Наука, 1977. — 232 с. Морозов В. П. Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы объективных критериев / В. П. Морозов // Вопросы вокальной педагогики : сб. ст. / [сост. А. Яковлева]. — М. : Музыка, 1984. — Вып. 7. — С. 173–213.

зової оболонки, яка вкриває краї голосових зв'язок, із урахуванням аеродинамічних сил руху повітря в гортані (ефекту Бернуллі). Роль центральної нервової системи полягає в регулюванні акустико-механічних чинників відповідно до конкретних завдань голосоутворення.

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

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

Запитання для самоконтролю:

1. Який фізіологічний ефект виникає при русі повітря під час фонації між краями голосових зв'язок, що підтримує їх автоколивальний стан протягом голосоутворення?
2. Ким і коли було винайдено ларингоскоп? Назвіть наукові роботи цього вченого.
3. Назвіть та охарактеризуйте сутність найбільш вагомих теорій голосоутворення.
4. Поясніть процес фонації у світлі міоеластичної теорії голосоутворення?
5. У чому полягають недоліки міоеластичної теорії фонації?
6. У чому полягає революційність теорії фонації Рауля Юссона?
7. Викладіть зміст нейрохронаксічної теорії голосоутворення.
8. Чому нейрохронаксічна теорія фонації мала негативний вплив на вокальну педагогіку?
9. Який головний контраргумент противників нейрохронаксічної теорії фонації?
10. Яка роль центральної нервової системи у співі?
11. Назвіть імена вчених і назви їх наукових робіт, де міоеластична та нейрохронаксічна теорії фонації співіснують.
12. Поясніть концепцію мукоондуляторної теорії фонації.

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

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

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

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

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

Завдання для самостійної роботи:

1. Назвіть теорії голосоутворення, найбільш вагомі для вокальної практики. У чому полягає їх значущість?

2. Історична послідовність виникнення теорій голосоутворення. З якими науковими фактами це пов'язано? Доведіть конкретними прикладами.

3. Чому у співаків найбільше травмуються голосові зв'язки на межі середньої та передньої третини голосових зв'язок? Доведіть.

4. Опишіть модель управління параметрами мовного та співацького голосоутворення (за М. Жинкіним).

5. Підготуйте доповідь про роль слизової оболонки в голосоутворенні.

6. Дослідіть розвиток наукової думки після винаходу ларингоскопа.

7. Підготуйте доповідь про головні недоліки теорії голосоутворення Р. Юссона.

8. Яка теорія фонації, на вашу думку, найбільш адекватно пояснює механізм голосоутворення при співі?

9. Проаналізуйте наукові спостереження за голосоутворенням у період наприкінці XIX ст. – першій третині XX ст.

10. Визначити основні засади міоеластичної теорії голосоутворення.

11. Визначити основні засади нейрохронаксичної теорії голосоутворення.

12. Визначити основні засади мукоондуляторної теорії голосоутворення.

13. Дослідити основні шляхи розвитку наукової думки в галузі голосоутворення в Україні.

Глава 3.2. Співацький процес: порівняльний аналіз академічної, народної, естрадної технік співу

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

Рауль Юссон²²²

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

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

Оскільки академічна техніка співу має достатній ступінь вивчення, то, застосовуючи метод порівняльного типологічного аналізу, у другій частині посібника проаналізуємо типи звуковидобування, аби виявити подібності та відмінності в техніках голосоутворення, що базуються на певних акустико-фізіологічних законах. Наукові дані

²²² Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — 262 с.

про особливості естрадної співацької фонації враховуватимуться при побудові науково обґрунтованих методів розвитку голосу естрадного співака, про що йдеться в третій частині посібника.

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

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

У першій главі цього розділу було показано, що **функція фонації у співі виникає як результат складних нервових і рухово-м'язових процесів**. Ця система сукупності процесів може комбінуватися різними засобами, що і приводить до створення різних способів управління співацьким голосом, або до різних технік співу (або вокальних технік). Під терміном «вокальна техніка» В. Морозов²²³ має на увазі «роботу всіх частин голосоутворюючого апарату співака та їх взаємодію в процесі співу»²²⁴, а Р. Юссон²²⁵ дає більш широке та чітке визначення і вкладає поняття «вокальної техніки» в чіткі акустико-фізіологічні рамки: «Вокальна техніка – це спосіб використання голосових органів на основі чутливо-рухового автоматизму, що вироблено вихованням і створює певну співацьку ефектив-

²²³ В. П. Морозов навчався мистецтву академічного співу в класі у вокального педагога Матвеевої, що підкреслює значення його досліджень і як ученого, і як практика.

²²⁴ Морозов В. П. Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы объективных критериев / В. П. Морозов // Вопросы вокальной педагогики : сб. ст. / [сост. А. Яковлева]. — М. : Музыка, 1984. — Вып. 7. — С. 184.

²²⁵ Зауважимо, що і Рауль Юссон був не тільки вченим-дослідником, який володів солідним практичним досвідом і фундаментальною науковою підготовкою в галузях фізики, математики, медицини, але й талановитим оперним співаком, який здобув професійну вокальну освіту в консерваторії Нансі.

ність відносно діапазону, інтенсивності, тембру та нестомлюваності голосу»²²⁶.

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

К. Станіславський мальовниче описує епізод, який демонструє видатні якості сили голосу знаменитого тенора: «Таманьо вийшов у костюмі Отелло, зі своєю величезною фігурою могутнього складу та відразу оглушив руйнівною нотою. Натовп інстинктивно, як одна людина, відкинувся назад, неначе захищаючись від контузії. Друга нота – ще сильніша, третя, четверта – ще й ще, і коли, ніби вогонь із кратера, на слові «мусульма-а-а-не» вилетіла остання нота, публіка на декілька хвилин знепритомніла»²²⁷. Зверніть увагу, як цей приклад влучно підкреслює висновки вчених, які вважають, що найсильніші за гучністю голоси мають чоловіки з академічною технікою співу! Акустична сила таких голосів досягає 100–120 дБ (ці вимірювання проводилися на відстані 1 метра), що за акустичною величиною збігається з гучністю двигуна злітаючого літака (140 дБ за шкалою Нісбетта). Тож тепер зрозуміло, чому голоси видатних співаків В. Атлантова, Е. Карузо, Ф. Шаляпіна було названо «злітаючими літаками».

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

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

²²⁶ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — С. 158.

²²⁷ Станиславский К. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творчес-

Із цих даних видно, що найбільший акустичний ефект мають поставлені оперні голоси, оскільки в оперних театрах спів у супроводі симфонічного оркестру вимагає від співаків максимальної інтенсивності звука. Яким же чином співак досягає необхідної потужності голосу? Відповідь на це питання дає російський вчений Л. Дмитрієв: великий акустичний ефект при порівняно малих затратах енергії оперний співак здобуває при «створенні імпедансу – протитиску в надставній трубці»²²⁸.

У вокальному словнику дано таке визначення цього терміна: «Імпеданс (від лат. *impeditio* – перешкода) – зворотний акустичний опір, якого зазнають голосові складки з боку ротоглоткового каналу»²²⁹.

Термін «імпеданс» у теорію голосоутворення ввів французький вчений Рауль Юссон 1951 року, коли зробив спробу класифікувати типи вокальної техніки за величиною сили акустичного опору ротоглоткового каналу співака, а саме: техніка сильного чи слабого імпедансу та проміжні типи. В основу класифікації вченим було покладено «оцінку ефективності техніки, коефіцієнта її корисної дії у процесі перетворення енергії підзв'язкового тиску на енергію звукових коливань»²³⁰.

Сила гучності голосу оперного співака може досягати 160 дБ (на вході в гортань), а це вже гранична ефективність людського голосу. Звідси випливає, що академічна техніка співу відноситься до техніки сильного імпедансу, завдяки якій і забезпечується максимальна ефективність звучання голосу, а *імпеданс виступає одним із головних захисних механізмів гортані* від руйнівної сили звука (верхній по-

ком процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1985. — С. 29.

²²⁸ Дмитрієв Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитрієв. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1996. — С. 41.

²²⁹ Кочнева И. С. Вокальный словарь : (Науч.-попул. слов. терминов по вокальному искусству) / Кочнева И., Яковлева А. — Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1986. — 70 с.

²³⁰ Рудаков Е. А. Рауль Юссон и его исследования / Рудаков Е. А. // Певческий голос: исследования основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Юссон Р. — М. : Музыка, 1974. — С. 13.

ріг чутливості гучності людського вуха, при якому звук починає відчуватися фізично 100–120 дБ). Оскільки для оперних вокалістів, які співають у супроводі симфонічного оркестру у великих акустичних просторах, саме інтенсивність звука має велике значення, це «само по собі викликає необхідність застосування техніки з великим імпедансом, аби врівноважити величезний підзв'язковий тиск та відповідно пом'якшити тонус голосових зв'язок»²³¹.

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

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

Зауважимо, що народна техніка співу є неоднорідною. Існують два різновиди, що мають співаки цього жанру вокального виконавства: це відкрита (автентична) та напівприкрита манери співу. На нашу думку, напівприкрита манера співу – це культивована техніка народного співу, яка відбулася в результаті вживання академічної манери звукоутворення з використанням у репертуарі народнопісенного матеріалу. Тож логічно віднести цю народну техніку співу до академічної техніки співу з сильним імпедансом. Наша точка зору збігається з визначенням цієї манери звукоутворення відомими керівниками народних хорів Г. Верьовкою та Л. Хрістіансенем, які називають напівприкриту техніку народного співу як «учений спів» у народно-академічній манері²³², або як «народно-академічний тип звучання народного голосу»²³³.

²³¹ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — С. 175.

²³² Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей : [дослідницька праця] / В. Г. Антонюк. — К. : Укр. ідея, 1999. — С. 8.

²³³ Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / В. Г. Антонюк. — К. : ВПОЛ, 2007. — С. 6.

На жаль, справедливою є також думка, що «виконання народної пісні в академічній манері іноді позбавляє її осмисленого психологічного підтексту, властивій народної інтонаційної характерності, а значить – жанрово-інтонаційної виразності»²³⁴. Ми поділяємо точку зору відомого фахівця в галузі народного співу Л. Хрістіансена, який глибоко вивчав специфіку народної манери співу і як практик, і як дослідник, і який вважає, що «народним співаком ми називаємо людину, яка оволоділа народною пісенною майстерністю безпосередньо в народнопісенному побуті, яка спирається на традиції стародавньої майстерності народно-співочого мистецтва»²³⁵.

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

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

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

Від чого залежить величина імпедансу, а відповідно до цього і тип вокальної техніки? Р. Юссон дає відповідь: від основних ротоглоткових установок, а саме: **інтенсивності звуковидобування, по-**

²³⁴ Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей : [дослідницька праця] / В. Г. Антонюк. — К. : Укр. ідея, 1999. — С. 3.

²³⁵ Хрістіансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Хрістіансен // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 26.

ложення гортані та язика, поведінки м'якого піднебіння, форми розкриття рота, тембру тощо. Проаналізуємо й порівняємо академічну, народну та естрадну техніки співу відповідно до перелічених вище складових факторів.

Значний внесок у вивчення механізму формування імпедансу вніс Л. Дмитрієв. За допомогою рентгенівських знімків, які було зроблено під час співу у високо кваліфікованих оперних співаків, було встановлено загальну закономірність: «гортань займає у кожного з них певне положення, і вхід до неї завжди звужується, цим відділяється надскладкова порожнина від ротоглоткового рупора. В результаті з порожнини гортані створюється своєрідна «передрупорна камера», яка зберігається на всьому діапазоні»²³⁶, якщо співак співає професійно на опорі. Ці дані дозволили вченому зробити висновок, що створення відповідного імпедансу в системі резонаторів і голосових зв'язок є найважливішим акустичним механізмом у роботі голосового апарату академічного співака, оскільки він дозволяє «при порівняно малих витратах енергії голосових зв'язок одержати надзвичайно великий акустичний ефект»²³⁷.

Для вокальної педагогіки це значить, що один із найважливіших моментів процесу постановки голосу становить «підгонка, підбір найвигоднішого імпедансу для даного учня»²³⁸.

Дослідження Л. Дмитрієва та Р. Юссона продовжив В. Юшманов²³⁹ (1986), порівнюючи відкриту та прикриту манери голосоутворення. Він припустив і довів експериментальними дослідженнями, що *відмінність відкритого та прикритого звучання співацького го-*

²³⁶ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1996. — С. 41.

²³⁷ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1996. — С. 42.

²³⁸ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1996. — С. 42.

²³⁹ Юшманов В. И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории (на материале исследования работы профессоров Ленинградской консерватории Е. Г. Ольховского, И. И. Плешакова и В. М. Луканина) : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Юшманов Виктор Иванович. — Л., 1986. — 24 с.

лосу зумовлена *різною організацією ротоглоткової порожнини*, що веде до *різних принципів створення та регуляції імпедансу* (зауважимо, що прикрите звучання відповідає академічній техніці співу, відкрите – естрадній та народній).

Дані досліджень В. Юшманова ще раз підтвердили висновки Л. Дмитрієва, що при співі у властивій академічним співакам прикритій манері відбувається зсув язика назад із одночасним розширенням надгортанної частини глотки, що приводить до утворення в нижньому відділі глотки порожнини, яка збільшується з підвищенням теситури. Результати досліджень дозволили зробити висновок: «утворення в нижньому відділі глотки обмеженої порожнини, що суттєво збільшує акустичний імпеданс, є характерною особливістю механізму прикритого голосоутворення, а участь язика в створенні та регуляції імпедансу – характерною фізіологічною особливістю академічної манери співу»²⁴⁰.

Таким чином, на підставі аналізу досліджень Р. Юссона, Л. Дмитрієва, В. Юшманова ми дійшли висновку, що *фізіологія голосоутворення співаків різних вокально-виконавських жанрів відрізняється функцією акустичного опору ротоглоткової порожнини співака, або імпедансу, який, у свою чергу, залежить від положення гортані в співі*.

Л. Дмитрієвим було також встановлено, що академічним співакам властиве «постійне пониження гортані»²⁴¹ при співі на всіх голосних, що приходяться на витримані звуки та на усьому діапазоні»²⁴². Учений підкреслює, що це положення *не збігається* ні з положенням спокою, ні з *мовною установкою*.

²⁴⁰ Юшманов В. И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории (на материале исследования работы профессоров Ленинградской консерватории Е. Г. Ольховского, И. И. Плешакова и В. М. Луканина) : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Юшманов Виктор Иванович. — Л., 1986. — С. 15.

²⁴¹ Історії відомі винятки: спів на підвищеній гортані Е. Карузо, Л. Тетраціні, Н. Забели-Врубель.

²⁴² Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1996. — С. 177.

Порівнюючи відкрите та прикрите звучання голосу співака, В. Юшманов підтвердив висновок Л. Дмитрієва, що при академічній манері співу «гортань залишалася в пониженому положенні на всьому діапазоні голосу»²⁴³. При відкритій (естрадній, народній) манері співу «гортань істотно не понижувалась, а при співі в теситурі вище... помічалось деяке її підвищення, що супроводжувалось у співаків суб'єктивним відчуттям напруження в горлі»²⁴⁴. Цілою низкою досліджень також було встановлено, що **у професійних співаків під час співу положення гортані завжди стабільне.**

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

Оскільки підвищення чи пониження гортані змінює довжину надставної труби і веде до зміни резонансу звуків, що, у свою чергу, призводить до «строкатого» звучання голосу, то незалежно від вибраного вокально-виконавського жанру **найважливішою умовою правильного співацького голосоутворення є фіксований рівень гортані.** Саме на цю найважливішу умову професійного співу слід акцентувати увагу вокальному педагогу.

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

²⁴³ Юшманов В. И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории (на материале исследования работы профессоров Ленинградской консерватории Е. Г. Ольховского, И. И. Плешакова и В. М. Луканина) : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Юшманов Виктор Иванович. — Л., 1986. — С. 14.

²⁴⁴ Юшманов В. И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории (на материале исследования работы профессоров Ленинградской консерватории Е. Г. Ольховского, И. И. Плешакова и В. М. Луканина) : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Юшманов Виктор Иванович. — Л., 1986. — С. 14–15.

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

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

Дослідженнями професора В. П. Морозова було виявлено важливу роль ВСФ у забезпеченні польотності²⁴⁵ голосу. Подальші дослідження довели, що низька співацька форманта (скорочено НСФ) як каталізатор посилює польотність ВСФ. Тобто механізм польотності голосу полягає в особливій взаємодії високої та низької співацьких формант: якщо ВСФ – «наконечник списа», то НСФ – його «держак», і лише разом вони володіють великою пробивною силою²⁴⁶. З цього зрозуміло, що *обидві співацькі форманти виявляються важливими для голосу*, а порушення гармонійного балансу між рівнями ВСФ та НСФ призводить до погіршення естетичних якостей тембру голосу співака.

Над вивченням тембру співацького голосу працювало багато вчених, як вітчизняних дослідників: С. Ржевкін²⁴⁷, Є. Рудаков²⁴⁸,

²⁴⁵ Акустична якість голосу, що дозволяє озвучувати великі простори та «прорізати» звуки музичного супроводу.

²⁴⁶ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — С. 120.

²⁴⁷ Ржевкин С. Н. Слух и речь в свете современных физических исследований / С.Н. Ржевкин. — М.; Л., 1936. — 311 с.

²⁴⁸ Рудаков Е. А. Новая теория образования верхней певческой форманты / Руда-

Л. Дмитрієв²⁴⁹, В. Морозов²⁵⁰, так і зарубіжних: В. Бартоломью, Р. Юссон²⁵¹ та ін.

У науковій літературі існують суперечні припущення щодо механізму утворення ВСФ. Наприклад, Є. Рудаков пояснював утворення ВСФ «крайовим тоном» голосових зв'язок, яка виходить із його концепції «шумоподібного» механізму утворення ВСФ голосовою щілиною, але згодом помилковість цієї гіпотези було доведено В. Морозовим²⁵².

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

Акустична роль цієї порожнини як локального резонатора за типом резонатора Гельмгольца, що посилює високу співацьку форманту, було доведено експериментально професором В. П. Морозовим (на підставі теорії мовотворення В. Сорокіна²⁵³), що стало науковим підтвердженням вище зазначеної гіпотези С. Ржевкіна: *надгор-*

ков Е. А. // Применение акустических методов исследования в музыкознании : сб. ст. — М., 1964. — С. 18–37.

²⁴⁹ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1996. — 368 с. : ил., ноты.

²⁵⁰ Морозов В. П. Об экспериментально-практических исследованиях голоса певца и их значении для вокальной педагогики / В. П. Морозов // Вопросы вокальной педагогики : сб. ст. / под ред. Л. Б. Дмитриева. — Л. : Музыка, 1982. — Вып. 6. — С. 141–180.

²⁵¹ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — 262 с.

²⁵² Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — С. 53–55.

²⁵³ Сорокин В. Н. Теория речеобразования / В. Н. Сорокин. — М. : Радио и связь, 1985. — 312 с.

танна порожнина співака посилює високочастотні гармоніки (2100–3500 Гц) в спектрі голосу в діапазоні ВСФ.

Оскільки величина ВСФ стабільна у кваліфікованих співаків (тобто не залежить ні від зміни голосних, ні від нот різної висоти), В. П. Морозов робить іще один дуже важливий висновок про те, що «надгортанна порожнина-резонатор у таких співаків зберігається за своїми розмірами і формою практично незмінною»²⁵⁴. Для вокальної практики це означає, що у всіх високо кваліфікованих співаків ***гортань*** (бо саме від неї залежить об'єм надгортанної порожнини) ***має стабільне положення в процесі співацької фонації.***

В. Морозовим було також проведено досліди, які довели найважливішу естетичну роль ВСФ у сприйнятті співочого голосу. Голоси видатних співаків, що містять високий рівень ВСФ, при видаленні її із спектра голосу (за допомогою смугових електроакустичних фільтрів) втрачають практично всі свої достоїнства та звучать тьмяно, напружено, глухо. Голос набуває «старечого» тембру, втрачає розбірливість мови та польотність звука²⁵⁵.

Таким чином, виходить, що висока співацька форманта – це один із основних об'єктивних показників співацького голосу. І саме ступінь її інтенсивності в спектрі звука визначає найважливіші естетичні та вокально-технічні властивості голосу академічного співака.

Спектр звука несе різноманітну інформацію про співацький голос, характеризує особливості тембру і, «найголовніше, дозволяє судити про техніку співу, оскільки достоїнства і вади голосоутворення, резонансні процеси в голосовому апараті – все відображається в спектрі голосу»²⁵⁶. За допомогою сучасних комп'ютерних техноло-

²⁵⁴ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — С. 57.

²⁵⁵ Докладніше читайте про ці експерименти: Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — 496 с. : ил.

²⁵⁶ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — С. 348.

гій В. П. Морозовим було досліджено голоси вокальних майстрів, *що належать до різних жанрів вокального мистецтва*. Для порівняння використовувалися спектральні графіки співаків із різною технікою співу (академічною, естрадною, народною), що дозволило наочно порівняти й оцінити відносний рівень високої співацької форманти (ВСФ). Результати досліджень показали *суттєві відмінності у вокальній техніці*.

Щоб ознайомити вас із результатами досліджень В. П. Морозова, для порівняльного аналізу нами було відібрано спектри чоловічих і жіночих голосів майстрів академічного, естрадного та народного співу: (див. додаток А, рис. А.1 – А.18). Дані статистичного аналізу наведено в таблиці 3.1.

Таблиця 3.1

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

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

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

1) рівень ВСФ у академічних співаків *вищий у декілька разів* за рівень естрадних і народних (автентичних) співаків, бо низький рівень ВСФ пов'язано з недостатньою активністю резонансних процесів голосоутворення в цих техніках співу;

2) у майстрів академічного співу *рівень ВСФ стабільний* у спектрі голосу при співі різних нот діапазону на різних голосних; а в естрадних і народних співаків спостерігається значна зміна рівня та частотного положення ВСФ (додаток А, рис. А.1 – А.8);

3) спостерігається закономірність: *чим вищий тип голосу, тим вищий за частотною шкалою спектра і рівень ВСФ голосу*. Оскільки у чоловіків і жінок різні розміри надгортанного резонатора, то і ступінь ВСФ різний для чоловічих і жіночих голосів.

Як підкреслювалося раніше, вокальна техніка народних співаків неоднорідна: існують «фольклорно-автентична і народно-академічна» манери співу²⁵⁷. Цей наш висновок, а саме: вищеназвані манери народного співу використовують різну техніку голосоутворення, підтверджує спектральний аналіз голосів співаків. Із спектра голосу Л. Зикиної (прикрита народно-академічна манера співу) бачимо, що частотний рівень ВСФ має високий показник 25,6 %, що саме і відповідає нормам академічного співу (додаток А, рис. А.16). Виконавці народних пісень, які користуються фольклорно-автентичною манерою співу, А. Глінкіна і М. Сапелкін мають слабо виражену ВСФ (додаток А, рис. А.17 – А.18).

Звернемо вашу увагу на те, що, незважаючи на низький рівень ВСФ, голоси народних співаків мають добру польотність. Це пояснюється тим, що при народній автентичній техніці співу в голосі добре виражені обертони, що розташовані поряд із ВСФ (від 1000 до 2000 Гц). Вони так само додають голосу дзвінкість, хоча і не входять до діапазону ВСФ. Саме ця сильно домінуюча мовна форманта в діапазоні 1000 Гц зумовлює «білий» відтінок голосу народного співака. Оскільки ми вибрали для аналітичного порівняння автентичну народну техніку співу, то в таблиці 3.1. використовуються тільки дані, що відповідають співакам цієї манери народного співу.

Звертаємо увагу на те, що також спостерігаються суттєві індивідуальні відмінності спектрів голосів естрадних співаків – відомих майстрів вокально-естрадного жанру. Наприклад, у спектрі голосу К. Шульженко ВСФ становить 3,9 % (див. Додаток А, рис. А.12), а в спектрі голосу А. Пугачової ВСФ – 25,4 % (див. Додаток А, рис. А.14); процентне співвідношення ВСФ в спектрі голосу Й. Кобзона – 8,3 % (див. Додаток А, рис. А. 10), В. Висоцького –

²⁵⁷ Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / В. Г. Антонюк. — К. : ВПЮЛ, 2007. — С. 6.

18,1 % (див. Додаток А, рис. А. 11). Така відмінність у рівнях ВСФ у спектрах голосів визнаних майстрів вокального естрадного мистецтва дає підставу припустити, що високий ступінь ВСФ у співацькому голосі естрадного співака не є головним об'єктивним показником професіоналізму. Оскільки в виконавстві естрадних співаків завжди використовується звукопідсилювальна апаратура та мікрофон, польотність голосу втрачає свою домінуючу значущість.

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

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

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

Вібрато співацького голосу – найважливіша естетична та вокально-технічна властивість голосу. Воно прикрашає тембр, створюючи індивідуальне забарвлення голосу. Оскільки вібрато сприймається як складова тембру голосу, то його наявність впливає як на естетичне сприйняття звука слухачами, так і на його якісну оцінку. Звук без вібрато слухачі характеризують як прямий або тупий, млявий та ін., тоді як звук із вібрато – живий, приємний, польотний, такий, що ллється, тощо. На слух вібрато голосу відчувається як ритмічні пульсації звука, що відбуваються з частотою близько 6–7 Гц. Цікаво, що ця частото-

та пульсацій вібрато є для слуху найблагозвучнішою, оскільки більш рідкі пульсації (3–4 Гц) суб'єктивно сприймаються слухачами вже як гойдання звука, а більш часті (8–9 Гц) – як «горошок», або «баранчик» у голосі.

Апаратні дослідження вібрато майстрів вокального мистецтва було проведено В. П. Морозовим ще в 60-ті роки в рамках програми роботи Лабораторії з вивчення співацького голосу в Ленінградській державній Консерваторії (Морозов, 1967) відображені в монографії «Біофізичні основи вокальної мови»²⁵⁸ (1977) та в більш пізніх роботах (Морозов, 2002, 2008). Дослідження показали, що частота пульсації вібрато, точніше – амплітудно-частотній модуляції звука (надалі – частота вібрато) у професійних співаків становить близько 5–7 коливань у секунду. У книзі «Мистецтво резонансного співу» автором висловлюється гіпотеза про резонансне походження такого роду мимовільного вібрато у природно-обдарованих співаків на підставі наявних даних про те, що дихально-артикуляційний механізм у цілому має власну резонансну частоту, що якраз відповідає частоті вібрато (5–7 Гц).

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

«Вібрато майстрів вокального мистецтва характеризується чіткою синусоїдною формою та хорошою ритмічністю модуляцій, що на слух сприймається як інтонаційна чіткість і стійкість звука»²⁵⁹. В. П. Морозов відзначає, що у професійних академічних співаків можна спостерігати відступи від синусоїдної форми вібрато, але без порушення основного правила – *чіткої ритмічності*. Вищесказане підтверджується сонограмою співацького голосу видатного майстра академічної техніки співу – оперної співачки Тетяни Милашкіної (рис. 3.2), де вібрато з частотою 6,38 Гц має чіткий ритмічний синусоїдний характер.

²⁵⁸ Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. — Л. : Наука, 1977. — 232 с.

²⁵⁹ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — С. 135.

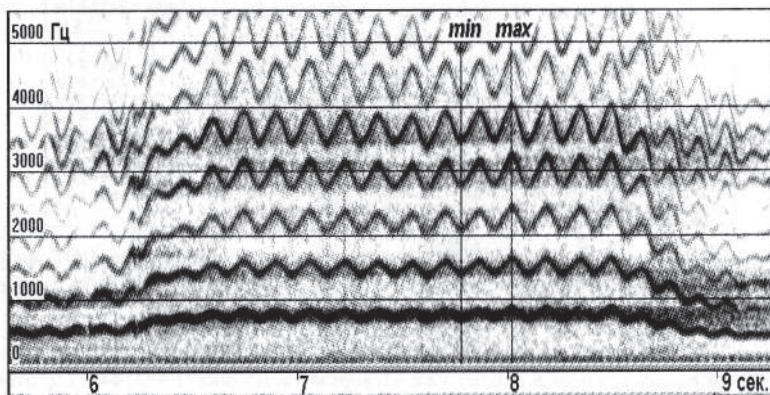


Рис. 3.2. Сонограма голосу народної артистки СРСР сопрано Т. Милашкіної, нота fa2, голосна «А' у слові «умоляю»(за В. Морозовим)

Зауважимо, що характер вібрато у одного й того ж співака може видозмінюватися залежно від висоти основного тону, динаміки голосу, типу голосного звука, його тривалості та інших складових. Наявність у голосі співака вібрато з ритмічною періодичністю може слугувати «найважливішим показником досконалості вокальної техніки»²⁶⁰. До того ж «спокійне стійке вібрато – показник вокальної свободи і правильності роботи гортані»²⁶¹, бо **наявність вібрато в тембрі голосу співака завжди збігається з правильним звуковидобуванням**.

Народна манера співу відзначається «відсутністю великого вібрато», має «дуже невелику амплітуду коливань, що дає «прямий» звук, рівний та інтонаційно чистий»²⁶².

²⁶⁰ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — С. 92.

²⁶¹ Кочнева И. С. Вокальный словарь : (Науч.-попул. слов. терминов по вокально-му искусству) / Кочнева И., Яковлева А. — Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1986. — С. 13.

²⁶² Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 15.

В естрадній манері співу вібрато виникає тільки на довгих нотах і не носить характеру чітко вираженої ритмічності. В естрадному співі також використовується прийом штучного розгойдування прямого звука на довгих нотах із частотою модуляції нижчою 5 Гц.

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

- вібрато підвищує перешкодозахищеність голосу (оскільки максимальна чутливість слуху до частотно-модульованих сигналів збігається з діапазоном 5–7 Гц, то ця особливість дозволяє краще виділяти голос на фоні музичного супроводу);

- наявність вібрато в голосі сигналізує слухачам: процес відбувається легко та без фонаційних проблем, що посилює його естетичне сприйняття;

- вібрато підвищує розбірливість звуків, особливо при співі у високій теситурі;

- оптимальний діапазон зміни частоти модуляції є 5–7 Гц (якщо частота модуляції нижча 5 Гц, стають чутні коливання висоти, і голос здається таким, що гойдається, якщо вища 7 Гц – з'являється «тремтячий баранчик» у голосі);

- наявність вібрато зменшує вимогу до точності інтонації.

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

- особливістю вібрато майстрів академічного вокального мистецтва є рівномірна періодичність із формою моделюючої хвилі близької до синусоїдної з частотною модуляцією (переважно) 5–7 Гц;

- для голосів естрадних і народних співаків характерний неритмічний характер вібрато або його відсутність (наприклад, у рок-музиці при форсованому звучанні голосу вібрато зовсім відсутнє);

- спостерігається залежність частоти модуляції від типу голосу;

- значення частоти модуляції є характерною особливістю співака;

- параметри вібрато можуть змінюватися залежно від емоційної налаштованості співака.

Рот у співі входить до системи артикуляційного апарату, бо, як зазначає відомий вітчизняний учений, доктор мистецтвознавства О. Стахевич «порожнина рота – важливий відділ верхньої резонуючої (надставної) трубки, де повністю формуються вокально-мовні якості співу»²⁶³.

Форма рота має вплив на величину імпедансу.

«Відкриття рота по вертикалі, гальмуюче бічне розтягування губ»²⁶⁴ [185, с. 187], відповідає співу з сильним або дуже сильним імпедансом, тобто академічним співакам. Додамо, що «оперним співакам не властиве надмірне відкриття рота: для них набагато важливим є відчуття вільно відпущеної задньої частини нижньої щелепи», що звільнює глотку²⁶⁵. Зауважимо, що в академічному співі (як у техніці з сильним імпедансом) ступінь розкриття та форма рота мають індивідуальний характер і залежить від типу голосу. Більш легкі голося (наприклад, сопрано) широко відкривають рот на усмішці. Баси, баритони – формують рот округло і менш об'ємно. Це означає, що в академічному співі стандартна позиція рота «визначається прагненням одержати характерний для даного типу тембр голосу»²⁶⁶. Наприклад, темні тембри (бас, баритон, мецо-сопрано) досягаються подовженням ротоглоткового каналу за рахунок витягання губ та звуження об'єму рота, світлі (сопрано, тенор) – за рахунок широко розкритого рота й усмішки.

Спів на усмішці або відкриття рота в ширину відповідає техніці зі слабким або дуже слабким імпедансом (за Р. Юссоном). Для естрад-

²⁶³ Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу: курс лекцій : навч. посіб. [для студ. дир.-хор. ф-ту муз. та пед. вузів] / О. Г. Стахевич; Харк. держ. акад. культури, Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. — Х. ; Суми, 2002. — С. 20

²⁶⁴ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — С. 187.

²⁶⁵ Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. — Изд. 3-е. — СПб. : Изд-во ДЕАН, 2007. — С. 93.

²⁶⁶ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1996. — С. 259.

ної техніки співу типовим є горизонтальне розкриття рота, оскільки цьому типу вокальної техніки властива відкрита манера. Але, в порівнянні з народною манерою, звук має бути достатньо округлим і формуватись у близькій вокальній позиції. *Для естрадної манери співу характерною є стандартизована позиція губ.* Вона вимагає *розкриття рота на усмішці* (верхні зуби відкриті, губи притиснуті до ясен). Це положення губ формується в процесі роботи над голосом одночасно з пошуком якнайкращого характерно-рівного звучання.

У народному виконавстві співаки *користуються розмовним функціонуванням артикуляційного апарату.* «Народний спів, за станом при ньому голосового апарату, можливо назвати природно-розмовним», «добре натренованим у цій м'язовій координації процесом повсякденної розмовної мови»²⁶⁷, та при фонації «ніякої напруженості – ні в горлі, ні в артикуляції, ні в губах!»²⁶⁸.

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

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

²⁶⁷ Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 14.

²⁶⁸ Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 14.

визначеність голосних визначається за рахунок своєрідності переднього устрою в порожнині рота співака.

Для вокальної практики це означає, що «у відчуттях співака цьому відповідає єдність місця звучання всіх голосних»²⁶⁹ в ротовій порожнині з вирівнюванням по конкретній фонемі.

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

Народна манера співу вирівнюється за фонемою «і» відкритою.

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

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

- виразна, чітка дикція в співі є результатом роботи стабілізованої гортані з відповідною єдністю місця звучання всіх голосних, чіткою вимовою приголосних звуків;

- *артикуляційні рухи мають бути незалежними від положення гортані при співі;*

- *рівень гортані при правильній фонації має бути стабільним незалежно від використовуваної вокальної техніки;*

- в академічному співі всі голосні формуються в єдиній округлій, прикритій манері, в народному – єдиній відкритій, в естрадному – в єдиній округло-відкритій манері співу.

Спів – це вид музичного мистецтва, де музика органічно пов'язана зі словом. Недаремно спів називають іще вокальною мовою, де, як вважав Станіславський, *слово – що, а музика – як*. Голосоутворюючий апарат співака одночасно виконує два завдання: як *мовний апарат* він забезпечує фонетичну зрозумілість звуків мови, а як *музичний інстру-*

²⁶⁹ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1996. — С. 280.

мент – визначає «необхідний співацький тембр будь-якого голосного звука на будь-якій висоті»²⁷⁰.

Таким чином, *вокальна мова виконує дві функції*:

- 1) *музично-емоційну* та
- 2) *вербально-семантичну*.

Музично-емоційна містить у собі інформацію про якісні акустико-фізіологічні параметри голосу, тобто особливості тембрального забарвлення, висоти звука, динаміки тощо. Вербально-семантична функція визначається інформацією словесного ряду, де якість сприйняття залежить від *розбірливості вокальної мови або дикції*.

Визначимо термінологічну дефініцію цього поняття у вокальному словнику:

«Дикція (від лат. dictio – вимова, вислів) – ясність, розбірливість вимовляння тексту. Гарна дикція у співака дозволяє без напруження розуміти значення вимовлених слів і тим самим полегшує сприйняття музики»²⁷¹. Отже, дикція є засобом донесення текстового змісту твору, тобто одним із найважливіших засобів художньої виразності розкриття музичного образу.

У вокальній практиці такий важливий компонент визначають як «чітка», «нечітка», «добра» або «погана» дикція. Цього, звичайно, недостатньо для аналізу, оскільки, як влучно зазначив Д. Менделєєв, наука починається там, де починаються вимірювання. Тому ми знову звернемося до досліджень видатного російського вченого В. П. Морозова, який запропонував метод вимірювання розбірливості вокальної мови²⁷².

Результатами вимірювання було встановлено загальні закономірності:

1) дикція в співі коливається у різних співаків у межах 60–80 %, а це, зазвичай, на 10–20 % нижче, ніж дикція у тих же співаків у мові;

²⁷⁰ Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. — Л. : Наука, 1967. — С. 153.

²⁷¹ Кочнева И. С. Вокальный словарь : (Науч.-попул. слов. терминов по вокальному искусству) / Кочнева И., Яковлева А. — Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1986. — С. 2.

²⁷² Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. — Л. : Наука, 1967. — 204 с. — (Научно-популярная серия «Академия наук СССР»).

2) дикція у співі залежить від висоти ноти: чим вища нота, тим гірша дикція. Причому, жіночим голосам це властиво більшою мірою, ніж чоловічим. На крайніх високих і низьких нотах діапазону відсоток розбірливості дикції значно падає (на С^{III} (1048 Гц) наближається до нуля);

3) характерним є погіршення дикції й на перехідних нотах;

4) зона максимальної дикції у різних співаків розташована індивідуально і міститься в центрі діапазону.

Фонетичний аналіз вокальної мови співаків показав, що основною причиною погіршення розбірливості дикції є нечітка артикуляція приголосних. Але зауважимо, що майстрам у будь-якому жанрі вокального мистецтва властива **чудова дикція**, що «дозволяє розрізняти їх слова на всьому діапазоні. Цей ідеал є **критерієм гарного співу в будь-якому стилі**»²⁷³ (курсив наш – прим. Н. Д.). Безумовно, на розбірливість і якість вимовляння слів у співі (тобто дикцію) впливає узгодженість роботи органів артикуляції. Одначе, ставлення до дикції, а відповідно і вимоги до неї, в різних вокальних жанрах різні.

В академічному співі голос – це інструмент, який виконує соло в загальній партитурі оперного спектаклю. Сюжет кожної опери відомий усім, текст – також. Тому слово мало цікавить. Люди приходять слухати, як співак виконує партію, а не *що* він співатиме»²⁷⁴. Л. Дмитрієв визначив таке ставлення до розбірливості мови в співі як характерну особливість італійської академічної вокальної школи, коли слово «має слугувати не стільки самостійним завданням донесення поетичного тексту, скільки найбільш вигідному звучанню голосу»²⁷⁵. Таке ставлення до тексту, безумовно, має відображення і в творчості композиторів. Наприклад, дуже часто для кращого голосового звучання і зручності композиторами пропонуються декілька

²⁷³ Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс ; [сост. Guntar College]. — М. : Guntar College, 2000. — С. 78.

²⁷⁴ Дмитриев Л. Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала» / Л. Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 70.

²⁷⁵ Дмитриев Л. Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала» / Л. Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 71.

варіантів слів у теситурно складних для співу місцях. І цілком зрозуміло чому, щоб не заважати насолоджуватися вокальним даром співака, оскільки в академічному вокалі, як казав Россіні, найголовніше це «голос, голос і ще раз голос».

На відміну від академічного в естрадному жанрі вокального мистецтва вербальна складова може домінувати над музичною, бо на естраді тексти пісень несуть головне інформаційно-естетичне навантаження. Це має відображення в синтезі слова та музики: тут частіше зустрічаються важкі для виконання фрази, що вимагають швидкої зміни дихання, тоді ж як в *академічних і народних творах текст більшою мірою адаптується під музику*. Оскільки текст є однією з найважливіших складових пісні, в *естрадному співі підвищені вимоги до чіткої дикції*. В зв'язку з цим зауважимо, що «посилення способів мовної виразності в естрадному співі також помітно розширило діапазон виконавських прийомів – у контексті співу можуть бути використані скандування, говір, шепіт і т. ін.»²⁷⁶. Таким чином, дикція в естрадному вокальному виконавстві є не тільки засобом донесення змісту твору, але й одним із найважливіших засобів художньої виразності розкриття музичного образу.

Народні співаки, як стверджує Л. Христиансен, без спеціального навчання добре витримують в одній позиції вимову голосних із рівним ступенем дзвінкості²⁷⁷. Народному співу властива «стислість розмовної вимови»²⁷⁸ приголосних звуків при їх чіткості й активності. Особливістю виконавської майстерності народних співаків є виразна подача тексту пісень. «Співаки виразно вимовляють текст, мовби «друкуючи» його на ритмічній основі пісні... глибоко «вдавлю-

²⁷⁶ Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей : [дослідницька праця] / В. Г. Антонюк. — К. : Укр. ідея, 1999. — С. 16.

²⁷⁷ Зауважимо, що це відноситься до виконання пісень своєї національності, оскільки при виконанні пісень інших національностей встановлення чіткої дикції йде через оволодіння мовною фонетикою конкретної мови.

²⁷⁸ Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 9–38.

ють» слова в звукову тканину, від чого «слова-звуки» сприймаються на слух як викреслені в повітрі, як різьблення по дереву або металу, з глибокими борозенками гранично ясного, ретельно відпрацьованого в усіх деталях малюнка, зробленого вмілою рукою, впевненим штрихом, єдиним розчерком»²⁷⁹.

Така філігранна дикційна техніка «вироблена в народному говорі та співі століттями, а співаками засвоєна з дитинства»²⁸⁰. Особливе значення для розмовно-чіткої вимови слів пісень має «збереження вільного, природного положення губ – «м'яких», «лінивих», «сонних», ненапружених – із мінімальною (розмовної) щілиною рота»²⁸¹.

Вплив зовнішніх чинників на вокальне виконавство.

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

²⁷⁹ Руднева Л. Русское народное хоровое исполнительство / Л. Руднева // О музыкальном исполнительстве : сб. ст. / под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. — М., 1954. — С. 215–216.

²⁸⁰ Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 28.

²⁸¹ Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 33.

нення гортані; в) «обілення» тембру; г) ослаблення або втрата внутрішніх піднебінних відчуттів²⁸².

Ці негативні явища пояснюються порушенням умов самоконтролю співака. Погіршення чутності свого голосу мимовільно провокує посилення голосу, що нерідко призводить до перенапруження, форсування, і, як наслідок, перевтоми та захворювання вокального апарату. Зрозуміло з цього, чому наявність у приміщенні відповідного акустичного зв'язку має таке величезне значення для академічного співака. Для слухачів також добра акустика приміщення має значення: погана – голос звучить сухо, уривчасто і плоско, добра – голос об'ємний, насичений обертонами. Тож архітектурно-естетичною відмінністю концертних зал, що призначені для цього виду співу, є наявність особливих акустичних властивостей, які посилюють та особливо перетворюють звук за допомогою резонансу та реверберації²⁸³.

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

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

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

²⁸² Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — С. 101.

²⁸³ Для концертних зал встановлено оптимальні норми реверберації: чим більша зала, тим більший допустимий час реверберації.

Використання в естрадному виконавстві звукопідсилювальної апаратури зумовлює також суттєві *відмінності зорово-слухових сприйнять слухачької аудиторії*. Якщо в академічному та народному виконавстві глядач локалізує зорове та слухове джерело в одному місці (тобто там, де перебуває співак), то на естраді ці два джерела не збігаються у просторі. Тобто глядач бачить співака в одному місці, а чує його голос із інших точок простору через акустичні динаміки. Виходить парадоксальне психоакустичне явище: зорово слухач локалізує уявне джерело звука в одному місці, але формує уявлення про якісні параметри голосу, орієнтуючись на реальне звукове джерело, яке розташоване в іншому місці.

Зорово-слуховому сприйняттю аудиторією звукових сигналів, що надходять через звукопідсилюючу апаратуру, присвячено підручник І. Алдошиної, Р. Приттс²⁸⁴. Отже, якісний звук естрадного співака залежить не тільки від виконавця, але й від майстерності звукорежисера. Кінцевий продукт залежить від професіоналізму обох фахівців. Задля наочності відобразимо систему доставлення звукового сигналу від співака до слухача у вигляді узагальнено-схематичних ланцюгів (див. Блок-схеми 1, 2, 3).

Вплив зовнішніх умов на співаків в різних вокальних жанрах полягають ось у чому:

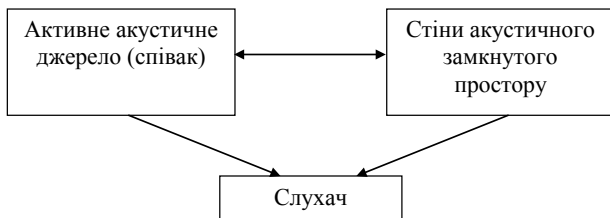
- 1) для академічного співака оптимальні акустичні характеристики приміщення є однією з обов'язкових умов якісного виступу;
- 2) народний співак не залежить від впливу зовнішніх чинників;
- 3) естрадний співак перебуває у прямій залежності від майстерності й професіоналізму звукорежисера та від якості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

Результати порівняльного аналізу акустико-фізіологічних характеристик голосоутворення співаків різних жанрових напрямів вокального мистецтва узагальнено в таблиці 3.2.

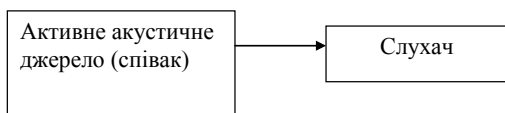
²⁸⁴ Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика, Учебник. — СПб. : Композитор, Санкт-Петербург, 2006. — 254 с.

Блок-схеми систем доставлення звукового сигналу «співак – слухач»

1. Академічний співак



2. Народний співак



3. Естрадний співак



Таблиця 3.2
Характеристики елементів голосування співаків різних жанрових напрямків вокального мистецтва

Елементи голосування	Академічна (опера та концертно-камерна) техніка співу	Народна техніка співу	Естрадна техніка співу
1	2	3	4
Вимоги до голосу	Відповідність міжнародному естетичному еталону звучання голосу.	Нормативних вимог немає. Здоровий голосовий апарат. Спів інтонаційно стійкий та впевнений, з доброю мовною дикцією.	Нормативний вимог немає. Своєрідність та яскравість обдаровання.
Імпеданс	Сильний Завжди стабільне, понижене від мовного. Індивідуальне підвищення або пониження залежить від досягнення характерної для типу голосу співака довжини надставної трубки, що є оптимальним для звучання конкретного типу голосу. Не залежить від артикуляційних рухів голосового апарату.	Слабкий Нейтральне мовне, гнучко йде за артикуляцією.	Слабкий Нейтральне мовне. Стабільне. Не залежить від артикуляційних рухів голосового апарату.
Положення гортані у співі	Нижньореберне діафрагматичне із застосуванням парадоксального вокального прийому видиху – «співати на вдиху» (зворотне, протилежне природному)	Натуральне, як і в мові.	Використовуються різні типи дихання. Високопрофесійні співаки користуються нижньореберним діафрагматичним диханням, що зумовлює пратильний механізм фонації при співі.
Тип механізму співацького дихання			

продовження табл. 3.2

1	2	3	4
<p>Діапазон</p>	<p>Єдинорегістровий двох- (і більш) октавний діапазон. Робочий діапазон від крайніх нижніх звуків нижнього регістра до крайніх звуків верхнього.</p>	<p>Натуральний діапазон, що не вимагає спеціальної постановки голосу. Робочий діапазон обмежується або грудним, або толовним регістром (залежить від «примарного» тону). У більшості народів норма – октавний діапазон. Двохоктавний діапазон чітко розпадається на два регістри: грудний і головний. Норма діапазону при грудному співі – октава у жінок, нона–децима у чоловіків.</p>	<p>Вимоги сучасного виконавства: єдинорегістровий діапазон не менше двох октав, але еталоних норм немає: від натурального в октаву (грудного) до 3–4 октав змішаного регістра.</p>
<p>Регістровий механізм</p>	<p>Voix mixte sombre (мішане прикрите звучання) з плавним переходом від грудної частини діапазону до головної. Регістрова зміна на перехідних ногах непомітна для слухача, всі ноти в єдиному тембрі, зроблені єдиним механізмом. Добре виражене головне резонування, що є вимогою високого звучання голосу і доброї польовності голосу.</p>	<p>Природний у регістровому відношенні. Два регістри: нижній (грудний) і верхній (головний), дуже контрастні за звучанням. Співак користується звуками того регістра, в якому звучить його розмовна мова. В одній пісні ніколи не використовуються одним співаком обидва регістри: або грудний, або головний. Використовується фальцетний механізм голосоутворення.</p>	<p>Використовується як природний механізм (як і в народному співі), так і мішаний (як в академічному співі), що має плавний перехід від грудної частини діапазону до головної, але на базі грудного регістра з добрим вираженням головним резонуванням. Звучання однорідне і позиційно, і тембрально. Використовується фальцетний механізм голосоутворення.</p>

продовження табл. 3.2

1	2	3	4
<p>Тембральне забарвлення</p>	<p>Точно встановлений акустичний міжнародний еталон звучання голосу (багатий обертонами голос, що ллється, з красивим ритмічним вібрато, з високим рівнем ВСФ).</p>	<p>Носить специфічний характер, органічно пов'язане з мовною фонетикою конкретного народу. При «відкритій» манері – звук «білий», безвібратний або з невеликою амплітудою, має найчистішу звуковисотну інтонацію. Тембральний діапазон від легкого прозорого дзвіночка до пронизливо верескливого.</p>	<p>Нормативів немає. Специфіка жанру вимагає яскравого, доброго упізнаного тембру голоosu співака.</p>
<p>Польотність голосу (ВСФ)</p>	<p>Високі показники ВСФ (25–50 % і вище). Високий ступінь польотності голосу співака дозволяє «прорізати» звучання оркестру, заповнюючи великі акустичні порожнини.</p>	<p>Низькі показники ВСФ (від 4 %), але високий ступінь наявності обертонов, що розташовані поряд із ВСФ (від 1000 до 2000 Гц), що дозволяє голосу розноситися на далеку відстань на відкритому просторі.</p>	<p>Середні показники ВСФ дуже різняться за величиною: від 3 % (як при народній) так і до 25 % (як при академічній техніці співу). Польотність голосу втрачає домінуюче значення, бо у виконавстві використовується звукопідсилювальна апаратура.</p>
<p>Вібрато</p>	<p>Постійно-стійке вібрато, як амплітудно-частотна модуляція звуку близько 6–7 кол/сек. Помірний розмах амплітудно-частотних модуляцій, що мають синусоїдну або близьку до неї форму.</p>	<p>При «відкритій» народній манері – відсутнє вібрато або вібрато з невеликою амплітудою, що дає «прямий» рівний, інтонаційно чистий звук.</p>	<p>Вібрато виникає тільки на довгих нотах. Використовує вокальний прийом шгучного розгойдування прямого звуку на довгих нотах.</p>

продовження табл. 3.2		4	
1	2	3	
Поведінка піднебінної завіски	Завжди піднята, незважаючи на теситуру. Максимально піднята на крайніх звуках діапазону голосу співака.	Мовне або нейтральне положення.	У мовному діапазоні перебуває в нейтральному положенні, при збільшенні теситури піднімається дотори. Максимально піднята на крайніх звуках діапазону голосу співака.
Робота апарату артикуляції	Положення губ – стандартизується в одному положенні. Положення рота – індивідуальне та пов'язане з характером тембру. При світлому – губи в положенні усмішки, губи відкриті, при темному – рот округлий, губи висунуті дещо вперед, рот має овальну форму. Голосні в єдиній манері голосоутворення. Артикуляційні рухи незалежні від положення гортані.	Розмовне функціонування артикуляційного апарату. Природне розмовне положення рота з мінімальною щільністю: губи м'які, розслаблені, з максимальною правильною мовною інтонацією. Обличчя природне, не напружене.	Положення рота стандартизоване в положення «усмішки», звук у близькій вокальній позиції. Голосні в єдиній манері голосоутворення.
Дикція та вокально-мовна фонетика	Голосні в співі фонетично «усереднені», тобто мають тембральну однорідність звучання, але при цьому мають ясно помітну фонетичну визначеність і звуковисотну стійкість на всьому діапазоні.	Розмовне положення губ при народній природно-розмовній манері забезпечує розмовну вимову голосних і приголосних звуків. Застосовується принцип «співай, як говориш». Вимова голосних – в одній позиції з різним ступенем звучності, при голосних – збереження стислості розмовної вимови. Вирівнювання голосних за позицією «й».	Вимова голосних в одній позиції, вирівнювання голосних за позицією «е», максимальна чітка артикуляція приголосних. При єдинорегістровому мішаному механізмі співу єдине темброве забарвлення голосних по всьому діапазону. Зміна голосних і приголосних не порушує вокальної лінії.

продовження табл. 3.2

1	2	3	4
Вплив зовнішніх чинників на вокальне виконання	Особливі вимоги до акустичних властивостей приміщень.	Процес виконавства у звичних умовах народнопісенного побуту.	Чітка залежність від звукопідсилувальної апаратури та професіоналізму звукорежисера.
Суб'єктивний показник співацької техніки	Відчуття комфорту, задоволення від процесу співу.	Відчуття комфорту, задоволення від процесу співу.	Відчуття комфорту, задоволення від процесу співу.

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

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

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

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

Із погляду фізіології голосоутворення, сутність постановки голосу в будь-якому жанрі вокального мистецтва полягає в правильному доборі імпедансу та стабілізації гортані в співі. Рівень гортані залежить як від індивідуальних фізіологічних особливостей, так і від вибраного жанру вокального мистецтва. При народній та естрадній техніці співу гортань стабілізується в нейтральному (мовному) положенні, при академічній – у пониженому.

Загальна вимога для професійного голосу при будь-якій вокальній техніці – це свобода голосового апарату і комфортність при фона-

ції. З акустико-фізіологічної точки зору професійний співак мусить уміти при мінімальних витратах м'язової енергії досягати максимальних результатів відповідно до вокально-технічних і художніх завдань конкретного жанрового напрямку вокального мистецтва.

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

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

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

Запитання для самоконтролю:

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

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

3. Особливості положення роботи гортані у різних манерах співу (академічній, народній, естрадній).

4. Наукові дані про положення гортані під час співу.

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

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

7. Визначте дві головні функції вокальної мови.

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

9. Виконайте моделювання фонаційного процесу при естрадній техніці співу.

Завдання для самостійної роботи:

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

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

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

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

Глава 3.3. Специфіка вокального виконавства в системі музичного мистецтва естради

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

У вищих музичних закладах освіти України здійснюється підготовка вокалістів естрадного напрямку. Проте в навчальному про-

цесі викладачі та студенти стикаються з великими труднощами, пов'язаними перш за все з відсутністю необхідної науково-методичної літератури. Аналіз робіт, присвячених проблемам вокальної естради, показав недостатній ступінь віддзеркалення існуючих у практиці проблем. «Досі в нас не розроблено методики навчання естрадних співаків. Навіть ті з них, що прийшли на естраду з академічною вокальною підготовкою, мусять долати тернистий шлях власних пошуків і відкриттів естрадної виконавської манери, стилістики репертуару» – ці роздуми Т. Каревої²⁸⁵, що відображають стан музичної естради совокарічної давності, на жаль, актуальні й сьогодні, оскільки вокальна педагогіка в естрадному мистецтві продовжує бути мало розробленою галуззю професійного навчання.

Таким чином, *головне завдання вищої школи на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва естради* – це створення теоретико-методологічного базису, на фундаменті якого має формуватися система підготовки професійних вокальних виконавців у вищих навчальних закладах культури і мистецтв. Тому *метою глави 3.3 підручника* є обґрунтування загальнонаукової основи для універсальної методології виховання висококваліфікованих фахівців у галузі вокального мистецтва естради.

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

²⁸⁵ Карева Т. Размышления о музыкальной эстраде / Т. Карева // Совет. эстрада и цирк. — 1979. — № 9. — С. 8–9.

§ 3.3.1. Аналітичний огляд методів і прийомів постановки голосу з позиції специфіки естрадного виконавства

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

О. Стахевич

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

Мета цього параграфу зробити короткий аналітичний огляд відображених у навчально-методичній літературі методів і прийомів постановки голосу, які використовуються в сучасній педагогічній практиці естрадно-джазового співу.

Найчастіше при постановці голосу в естрадній манері застосовують метод «співу в мовній позиції», розроблений відомим американським педагогом С. Ріггсом. Основний акцент цього методу робиться на стабілізації гортані в нейтрально-мовній позиції (тобто під час співу гортань стабілізується в такому ж положенні, як і під час розмови «незалежно від регістру і гучності»²⁸⁶). Саме дотримання цієї умови, за твердженням автора методики, дозволяє при співі користуватися голосом так само легко і комфортно, як і під час невимушеної розмови. Виходячи з цього, С. Ріггс робить висновок, що тільки в результаті застосування техніки «співу в мовній позиції» голос функціонує найкращим чином. Наведемо приклад суттєвого контраргументу правильності такої позиції. З цього приводу видається цікавою думка болгарського співака Миколи Гяурова, висловлена в інтерв'ю видатному вченому-досліднику В. П. Морозову. На запитання: чи можна переносити мовні установки у спів, а саме «співати як говориш» М. Гяуров відповів:

²⁸⁶ Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс ; [сост. Guntar College]. — М. : Guntar College, 2000. — С. 2.

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

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

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

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

М. Гяуров: – Авжеж! Треба спочатку навчити людину співати, а потім правильна вимова вже легко пов'язується з природною вимовою, з чіткістю мовлення²⁸⁷.

Акцентуючи увагу на стабілізації гортані в співі, американський педагог підкреслює, що для правильного голосоутворення не «слід спеціально займатися диханням», достатньо розслабити зовнішні м'язи і привести «свою гортань до такого стану, в якому вона не рухатиметься»²⁸⁸. Не погоджуючись із цим ствердженням С. Риггс, зауважимо, що, по-перше, з вокальної практики давно відомо, що гортань негативно реагує на *методи прямої дії регулювання* її рівня. По-друге, в мові гортань завжди гнучко слідує за артикуляцією. І, по-третє, достатньо суперечливим є твердження, що організація співацького дихання – вторинне явище, або, як говорить Риггс, «побічний продукт правильної техніки»²⁸⁹. Світова вокальна практика і наукові дослідження стосовно співацького дихання доводять, що саме організація «дихання в співі є однією з основних у вокальному мистецтві»²⁹⁰.

²⁸⁷ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — С. 416–417.

²⁸⁸ Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс ; [сост. Guntar College]. — М. : Guntar College, 2000. — С. 68.

²⁸⁹ Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс ; [сост. Guntar College]. — М. : Guntar College, 2000. — С. 68.

²⁹⁰ Яковлева А. С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А. С. Яковлева. — М. : ИнформБюро, 2007. — С. 3.

Більшість педагогів і співаків (і ми в їх числі) вважає, що *вміння керувати співацьким диханням зумовлює стабілізацію гортані в співі*, і воно є саме тим чинником, який «забезпечує правильне голосоутворення»²⁹¹, а не навпаки, як стверджує С. Ріггс.

Теорію та методику навчання естрадному співу, що ґрунтується на техніці «співу в мовній позиції», запропоновано О. Кліппом²⁹². Автор стверджує, що для постановки голосу естрадного співака як найкращою умовою є освоєння *техніки співу в мовній позиції*, яка зумовлює «оптимальний режим функціонування голосового апарату для виконавців цього жанру»²⁹³.

Запропоновану О. Кліппом методику побудовано на системі принципів і пов'язано, перш за все, з проблемою формування основних навичок співу: дихання, голосоутворення та артикуляції. Проте зауважимо, що цю методику розроблено для підготовки вчителів музики й її пропонує автор не для професійних виконавців, а «для постановки голосу естрадних співаків на початковому етапі навчання»²⁹⁴.

Активно використовують у практиці підготовки естрадних співаків методику, розроблену американською актрисою і театральним педагогом *Крістін Лінклейтер*, яка приводить, на думку автора, до «звільнення індивідуального, творчого голосу»²⁹⁵. Не зважаючи на те, що цю методику розроблено «для голосу та сценічної творчості» [там само] драматичного актора, вона широко застосовується як

²⁹¹ Яковлева А. С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А. С. Яковлева. — М. : ИнформБюро, 2007. — С. 3.

²⁹² Клипп О. Я. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. — М. : РГБ, 2003. — 120 с.

²⁹³ Клипп О. Я. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. — М. : РГБ, 2003. — С. 6.

²⁹⁴ Клипп О. Я. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. — М. : РГБ, 2003. — С. 107.

²⁹⁵ Линклейтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклейтер ; [пер. с англ. Л. В. Соловьевой]. — М. : ГИТИС, 1993. — С. 6.

в театральних, так і естрадно-вокальних школах (наприклад, у США за цією методикою займається більшість шкіл). Книга К. Лінклейтер «Звільнення голосу»²⁹⁶ неодноразово виходила в найбільших видавництвах США і її було перекладено багатьма мовами світу. Цією методикою пропонується цілий ряд вправ, які мають на меті звільнення й загальну релаксацію учня, усвідомлення ним процесу безконтрольного дихання для досягнення мети методу – «примусити інтелект формувати голос у прямому контексті з емоційними імпульсами, не являючи для того перешкоди»²⁹⁷. Цікаво, що для стимуляції глибокого рефлекторного дихання використовуються спеціально обладнані столи, за допомогою яких учень висить униз головою. Підкреслюється необхідність *відмови від свідомого контролю над процесом дихання*. Цей принцип також викликає у нас сумнів щодо доцільності його застосування у професійній вокальній практиці.

У вокальній практиці також часто застосовується *фонопедичний метод* розвитку голосу співака, який запропоновано В. Ємельяновим. Авторські методичні рекомендації подано в посібнику «Фонопедичний метод формування співацького голосоутворення»²⁹⁸.

Принципом цього методу постановки голосу є розвиток голосових сигналів домовної комунікації. Розроблені В. Ємельяновим концепція, підхід і метод роботи з голосом істотно відрізняються від традиційних і пропонуються як засіб профілактики розладів голосової функції або засіб її відновлення. Звідси і визначення автором призначення методу: *фонопедичний – лікувально-профілактичний*. Оціночними критеріями методу є акустична ефективність (гучний спів), енергетична економічність (спів без шкоди для виконавця), біологічна доцільність (передача емоцій голосом).

²⁹⁶ Линклейтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклейтер ; [пер. с англ. Л. В. Соловьевой]. — М. : ГИТИС, 1993. — 176 с. : ил.

²⁹⁷ Линклейтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклейтер ; [пер. с англ. Л. В. Соловьевой]. — М. : ГИТИС, 1993. — С. 8.

²⁹⁸ Емельянов В. В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: метод. рекомендации для учителей музыки / В. В. Емельянов; отв. ред. Л. П. Маслова; Новосиб. обл. ин-т усоверш. учителей. — Новосибирск : Наука : Сиб. отд-ние, 1991. — 41 с. : ил., ноты.

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

Метою нашого аналітичного огляду не є критика методів естрадної вокальної педагогіки, оскільки оцінка доцільності того або іншого методу, перш за все, має впливати з кінцевих результатів, до яких приводить педагогічний процес у цілому, а це нам невідомо. Але з цього приводу доречно процитувати влучний вислів Р. Юссона: «Без шкоди для голосу можна співати, використовуючи будь-який тип вокальної техніки, але за однієї умови: співати не дуже високо, недовго і нечасто»²⁹⁹.

Резюме: Таким чином, аналіз літератури показав, що до недоліків вокальних методик, що найчастіше використовуваних у навчанні професійного естрадного співу, можна віднести відсутність точних наукових даних про роботу голосового апарату в співі, однобічність оцінок тих або інших явищ голосоутворення. Існуючі методики побудовано на надзвичайно різноманітних методологічних підходах, іноді так чи інакше обґрунтованих, але, нерідко, вельми випадкових і дискусійних.

Слід визнати, що суперечні думки з окремих принципово важливих питань підкреслюють *необхідність використання наукового підходу та зумовлюють створення універсальної методології як головного завдання вокальної педагогіки музичної естради.*

У зв'язку з цим особливо цінною є фіксація педагогічного досвіду провідних вокальних педагогів, які на практиці довели єдність теорії та практики, що створила оптимальні умови для плідної виховної роботи професійних естрадних співаків.

²⁹⁹ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — С. 176.

§ 3.3.2. *Екстраполяція резонансної теорії співу на вокальну педагогіку музичної естради*

Обґрунтування комплексної теорії (й відповідної методики навчання) було зроблено автором у дисертаційному дослідженні³⁰⁰, де естрадно-джазовий спів уперше розглядався в контексті наукових концепцій роботи голосового апарату в співі. Логічним завершенням процесу об'єднання теорії та практики стала презентація *авторської методики виховання професійних естрадно-джазових співаків, теоретико-методологічною основою якої є принципи резонансної теорії мистецтва співу (РТМС) В. П. Морозова*.

Ця методика пройшла успішну апробацію в системі вищої музичної освіти України на кафедрі музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Систематичні перемоги учнів класу доцента Н. В. Дрожжиної (за цей час учні класу здобули понад ста двадцяти лауреатських звань в національних і міжнародних конкурсах естрадних співаків; двоє з них удостоєно почесних звань заслужених артистів України) можуть слугувати ілюстрацією ефективності пропонуваної методики.

За наслідками узагальнення більш ніж сорокалітнього досвіду дослідження співаків різних професійних і вікових категорій В. Морозов висунув власну *теорію мистецтва співу*. «Мистецтво резонансного співу. Основи резонансної теорії і техніки»³⁰¹ – це перша монографія, присвячена детальному науково-експериментальному вивченню ролі резонансної системи співака у формуванні високих професійних якостей співацького голосу. Оскільки основна галузь дослідження і застосування РТМС – це академічний сольний спів, а сформульовані професором В. П. Морозовим п'ять основних принципів резонансно-

³⁰⁰ Дрожжина Н. В. «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» (2008) дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

³⁰¹ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — 496 с. : ил.

го співу виведено з практики оперних співаків, то виникає необхідність її подальшої проєкції на специфіку естрадного співу.

Принципи резонансної теорії мистецтва співу слугують *теоретико-методологічною основою* для *авторської розробки методики постановки голосу естрадного співака*.

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

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

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

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

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

Розуміння мети своєї діяльності й своїх завдань у системі вищої школи при підготовці естрадних співаків у поєднанні з психоло-

го-педагогічними принципами роботи зі студентами дає можливість вокальному педагогу правильно орієнтуватись і діяти в навчальному процесі більш цілеспрямовано, максимально розвиваючи вокально-виконавські здібності майбутніх фахівців-вокалістів у галузі естрадного мистецтва.

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

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

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

За час навчання в класі естрадного співу студенти мусять:

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

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

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

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

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

Репертуар добирається з урахуванням вокальної та художньо-виконавської підготовки студента. Він має бути завжди доступним у вокально-технічному та музично-художньому планах, корисним для розвитку голосу, культури й виконавської майстерності студента на певному етапі становлення творчої особистості. Під час складання програми репертуару враховується характер обдаровання студента, з огляду на найбільш характерний для нього стиль виконання.

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

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

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

- естрадні та джазові обробки українських народних пісень;

- створення оригінальних композицій на фольклорній основі;
- використання народних інструментів у акомпанементі при створенні естрадних і джазових композицій;
- застосування автентичної манери фольклорно-співацької манери виконання (у вигляді характерного додаткового забарвлення).

Складаючи естрадний репертуар, слід враховувати великий інтерес молоді до сучасної популярної пісні. Шляхом ретельного відбору потрібно виховувати у студентів критичне ставлення до її художнього рівня, вміння відрізнити талановиті твори від беззмістовних і вульгарних, тобто активно формувати музичний смак. Репертуар з естрадного мистецтва складається із творів сучасних вітчизняних та іноземних композиторів.

Важливою проблемою є гострий дефіцит нотного матеріалу, особливо розшифровок імпровізацій видатних майстрів джазу, необхідних для аналізу. Тому рекомендується розшифровувати імпровізаційні лінії відомих професійних джазових музикантів, використовуючи аудіо- та відеозаписи. Студенти-вокалісти мусять використовувати будь-яку можливість для вивчення і критично-аналітичного прослуховування записів провідних професійних колективів, тому що розшифровка та вивчення джазових імпровізацій розвиває слух, музичну уяву та пам'ять, допомагає глибше зрозуміти логіку опрацювання матеріалу та логіку музичного мислення видатних імпровізаторів.

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

У сучасному інформаційному просторі є багато можливостей для прослуховування та аналізу музичних записів не тільки концертних виступів тих чи інших відомих виконавців, але і для вивчення посібників, наукових досліджень, авторських методик з викладання різних музичних дисциплін.

Технічний прогрес дає можливість будь-якій людині на планеті знайти потрібну йому інформацію та ознайомитися з думками авто-

ритетних спеціалістів за допомогою інтернету. Саме завдяки цим ресурсам стало можливим знайомство з найвідомішим у світі викладачем джазової імпровізації, вокалістом та мультиінструменталістом, вченим та методистом *Бобом Столоффом (Bob Stolloff, USA)*, який, *спираючись на досвід своєї насиченої творчо-виконавської діяльності, створив унікальну методику навчання імпровізаційному скет-вокалу.*

Сьогодні вокальні джазові академії Столоффа відкриваються в різних куточках світу, а його надзвичайно популярні посібники стали потужним освітнім інструментом для сучасних джазових вокальних виконавців, у тому числі українських. Загалом Боб Столофф створив вже шість навчальних підручників: «Scat! Vocal Improvisation Techniques» (1996), «Blues Scatitudes» (2003), «Body Beats» (2009), «Vocal Improvisation For Soloists, Groups & Choirs» (2011), «Recipes For Soloing Over Jazz Standards» (2014), «Rhythmia» (2014), які можливо купити та завантажити через інтернет (на жаль, на сьогодні ще немає в Україні друкованих видань з перекладом книг Б. Столоффа).

Формування методики скет-вокалу у Боба Столоффа відбувалося завдяки його багатому виконавському досвіду як академічного так і джазового мультиінструменталіста (він грав на трубі, ударних, контрабасі, флейті). Треба зауважити, що ці інструменти належать до різних груп та виконують різні функції в оркестрі та ансамблі, тому ця особливість затребувала від музиканта розширення виконавської майстерності та допомогла визначити *характерні склади для кожної мелодичної лінії ансамблевого звучання.*

Саме такий універсальний підхід до вокалу продемонстровано в його посібнику «Scat! Vocal Improvisation Techniques». Представлено розділи, в яких автор запропонував вправи для побудови імпровізаційної лінії із загальними мелодичними та ритмічними особливостями, а також – мелодичних соло, басової та лінії ударних інструментів з характерними артикуляційними складами для відтворення звучання того чи іншого інструмента.

Слід зазначити, що досвід гри на ударних інструментах визначив й цілісний підхід до методики скет-вокалу у Боба Столоффа як спрямованого на розвиток ритмічного мислення джазових вокалістів підчас навчання імпровізації. Цей факт підтверджує створення ще од-

ного посібника під назвою «*Scat Drums*». Вправи подані в підручнику за принципом поступового ускладнення матеріалу та спрямовані на імітацію голосом звучання ударних інструментів (а саме, великий та малий барабан, хай-хет, тарілки) з використанням характерної ритміки джазової музики.

Безсумнівно, ця тема дуже важлива для вивчення вокалістами естрадних та джазових кафедр закладів вищої освіти в Україні, тому що *імпровізація – є одним із головних елементів джазу*. І нам дуже пощастило, що поспілкувавшись з самим автором, ми маємо змогу презентувати в нашому підручнику цю методику на прикладі майстер-класів самого *Маестро* (два майстер-класи відбулися 12 грудня 2018 року в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за темами:

1. «Fundamentals of Scat Singing» («Основи скет-співу»);

2. «Background Vocal Grooves» («Фонові вокальні пласти – бек-вокал»).

Приїзд Боба Столоффа в Україну став можливим завдяки організаторам міжнародного джазового фестивалю «Jazz Bez» в рамках проекту «Мистецтво толерантності» за підтримки американського посольства в Україні, а також культурного центра «Дзига» і міжнародного фонду «Відродження». В Україні в рамках фестивалю Боб Столофф провів майстеркласи у Львові, Києві та Харкові.

Для самого маестро відвідати нашу країну було знаковою подією, адже, як підкреслив Столофф в інтерв'ю українському телеканалу *Espresso TV*: «Мій дідусь теж був з України, і це своєрідна можливість поєднатися зі своїми пращурами».

Боб Столофф розпочинав музичну кар'єру як барабанщик, що згодом суттєво вплинуло на виразну й ритмічно вишукану манеру його джазового вокалу. Майже 35 років він викладав у Берклі та розробив унікальну методику вокальної джазової імпровізації, зокрема, безтекстової, складової техніки скет-імпровізації. Так, перші вправи були спрямовані на знайомство слухачів з головними приголосними, які найбільш поширені в скет-вокалі. Це – b, d, l, n (зберігаючи мову, якою проводив майстер-клас Боб Столофф – англійська, ці приголосні вимовляються як бі, ді, ел та ен).

Отже, в першій вправі професор продемонстрував розспівку на одній ноті на склади ба-ба-ба, да-да-да та їх комбінацію – да-ба-да-ба:

Swing or straight 8th

ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba bah_____

da da da da da da da da da da da da da da da da dah_____

da ba da ba da ba da ba da ba da ba da ba da ba dah_____

При цьому він пояснив різницю між складами, які використовуються при співі скетом та підчас гри на трубі (наприклад – та-ка-та-ка). Також Маестро звернув увагу на те, що ці склади – да-ба-да-ба – працюють лише в такій черзі. Інший варіант – ба-да-ба-да – не дає потрібного звукового результату.

В другій вправі до вже знайомих приголосних додаємо «ел» та отримуємо дідл-дідл, потім бідл-бідл та бідл-дідл, де «б» та «д» (в англійській вимові бі та ді) – сильні, тверді, а «л» (ел) – м'яка, що допомагає чергувати склади з цими приголосними та досягати при цьому чіткої артикуляції в швидкому темпі:

di dl di dl di dl di dl di dl di dl di dl dooh_____

bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl booh_____

bi dl di dl bi dl di dl bi dl di dl bi dl di dl dooh_____

Щоб підтвердити ефективність пропонованої послідовності, професор блискуче виконав за допомогою комбінації цих складів корот-

кий фрагмент з «Політу джмеля» М. А. Римського-Корсакова, що визвало захоплення слухачів.

В третій вправі було продемонстровано склади з додаванням приголосної «н» (ен), але при цьому під час співу використовується тільки «н» без «е». Таким чином, ми отримали склади дадн-дадн, бадн-бадн та бадн-дадн-бадн-дадн:



Таким чином, використовуючи тверді приголосні «б» та «д» поряд з м'якими «л» та «н», можна отримати акценти на певних нотах музичної фрази, що й створюватиме ефект своєрідного метро-ритмічного зміщення, який характерний для *свінга*.

В методиці Боба Столоффа важливе значення мають голосні «а», «і», «у», які активно використовуюються під час звуковидобування при гри на трубі:



Ці вправи Боб Столофф рекомендує також для розвитку глісандуючого висхідного та нисхідного руху на всьому діапазоні вокаліста, де для низьких нот слід використовувати голосну «а», для нот середнього регістру – «у» та для високих – «і».

Важливе значення в формуванні вільного володіння *скетом* в джазі також має ритмічна складова, адже, як відомо, *свінгування* спирається на *тріольний принцип мислення*, де ♩-♪♪. Для цього професор навів наступну вправу у 3-ох варіантах складів: *ду-ба-ді* вгору та *ді-ба-да* вниз; *ду-ду-лі* вгору та *ді-ду-ла* вниз; *да-ба-лі* вгору та *ді-ба-да* вниз:

da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee dah

dee ba da dee ba da dee ba da dee ba da dee ba da dee ba da dee ba da dah

З іншого боку, окрім мелодичних побудов, що спираються на тріольність, Боб Столофф звернув увагу відвідувачів майстер класів на особливості занять музиканта-ударника, який проводить години за відпрацюванням тріольних акцентів під метроном. Так, наприклад, вправи з акцентуванням на першу, другу та третю восьмі в тріольній групі розвивають ритмічне відчуття та дозволяють потім вільно комбінувати ці акценти під час побудови імпровізаційної лінії, імітуючи інструменти ударної групи голосом. Особливе значення при таких заняттях професор надає вихованню відчуття постійної пульсації в самому тілі музиканта при ритмічній варіативності вокальної партії.

Розвивати ритмічне мислення джазовий виконавець може завдяки власному напрацюванню словника, який складатиметься з багатьох варіантів побудов, а також «знімаючи» будь-які вокально-інструментальні твори, виконані високопрофесійними музикантами, та відтворюючи їх голосом.

Як ми знаємо, велика кількість прикладів *скетових складів* пов'язано саме із зображенням звучання ударних інструментів. Тому

естрадно-джазовому вокалісту для освоєння навичку імпровізації буде доцільним вивчати гру на барабанах і використовувати в них ритми, як пропонує Боб Столофф. До того ж в його посібнику можна знайти різноманітні варіації *скетових складів*.

Розкриваючи методологію роботи над ритмом Боб Столофф перш за все звернув увагу на особливості відчуття *свінгу* у виконавців джазової музики. Як зазначив сам маестро, одним з найпоширеніших питань до нього по всьому світу це, *як мені зрозуміти джаз та свінг?* І ось його відповідь слухачам майстер класів: «Перш за все потрібно слухати джаз та бути дослідником у питанні *свінгу*, орієнтуючись на організацію метро-ритму за принципом 12/8». Професор рекомендував також студентам співати мелодію певного джазового стандарту (наприклад, «All Of Me»), відстукуючи при цьому *триольну пульсацію* долонями по своєму тілу, щоб відчувати всередині свого тіла саме тактильні (дотикові) відчуття *постійної дрібної тріольної пульсації*. На цьому Боб Столофф наголошував в першій частині майстер класу «Основи скет-співу» (Fundamentals of Scat Singing).

Друга його частина мала практичний характер. Професор залучив записи акомпанементу в стилях *свінг* та *фанк*, на фоні яких у формі питання-відповідь (спочатку фразу демонструє Боб і одразу за ним її повторювали слухачі майстер-класу) провів розспівки з публікою.

Характерно, що до усіх майстер-класів Боба Столоффа заздалегідь готується роздрукований матеріал з вправами на освоєння ладів та ритмів у різних варіантах (наприклад, дорійського, блюзового, а також ладів так званої домінантової групи).

Ритмічні вправи було підібрано з 3-го розділу підручника Б. Столоффа «Rhythmania», який присвячено освоєнню звуків закритого та відкритого *хай-хету* (*тс* та *тс-ім*) та великого й малого барабанів (*дун* та *ка*). Вправи побудовано за принципом поступового ускладнення, подрібнення ритмічного малюнку та з чергуванням основних складів, за допомогою яких відвідувачі мали змогу імітувати звучання ударних інструментів та утворити ті чи інші базові метро-ритмічні побудови різних стилів джазової та поп-музики. Таким чином, відпрацьовуючи певну послідовність складів в цих вправах можна засвоїти артику-

ляцію³⁰² *скетом*, а потім на її основі створювати повноцінну партію ударних інструментів голосом у фактурі ансамблевого музикування.

Ще один важливий аспект в авторській методиці ансамблевого співу скетом Боба Столоффа є виховання навичок в створенні так званого фонового, заднього пласту основної мелодії – *бек-вокалу*, який відіграє важливе значення в фактурному плані.

Цьому професор присвятив другий майстер – клас під назвою «Фонові вокальні пласти – бек-вокал» (Background Vocal Grooves), який був наближений до формату імпровізованого концерту. На сцену по черзі було запрошено 4 групи по 9 учасників (це були будь-які бажаючі: студенти-вокалісти, інструменталісти, викладачі естрадно-джазових відділень навчальних закладів України тощо). Кожна з груп була поділена на 3 підгрупи-партії з 3-ох чоловік, в кожній з яких був свій лідер, що мав створювати невеличку просту імпровізовану фразу відповідно до гармонії та стилю записаного акомпанементу. Було підібрані стилі сучасної популярної музики – *фанк, поп, рок, реггі*.

В цих вправах важливим є відчуття *груву*, який створює ритм-секція, граючи в тому чи іншому стилі. Одже, бек-вокалістам треба було слухати *груп* та імпровізувати мелодичні лінії бек-вокалу *скетом*. Ця практика була дуже цікавою та захоплюючою для всіх учасників, адже сам професор настільки невимушено та доброзичливо поводив себе на сцені, дуже тактовно давав поради і зауваження, що вокалістам різного професійного рівня було досить комфортно в таких умовах розкрити свій потенціал в імпровізаційних висловлюваннях.

Особливий стан синергії виникав, коли сам Майстер підключався до колективної імпровізації, створюючи свою унікальну лінію та водночас керуючи процесом подальшого динамічного розвитку. Музична фактура ніби на очах набувала цілісності, гармонії, чистоти інтонації та балансу звучання.

Саме така форма обміну професійним досвідом, знаннями та навичками є однією з найважливіших для музикантів, виконавців, викладачів. Можливість слухачам прийняти участь в спілкуванні, обго-

³⁰² Саме на значенні артикуляції наголошував Боб Столофф, коли відповідав на питання с залу про те, як зберегти голос підчас тривалих занять.

воренні актуальної проблематики та власне виконувати запропоновані завдання Вчителем-Майстром надає формі майстер-класу особливу не тільки теоретичну, але й практичну цінність. Адже інформація подається не тільки у форматі лекції з детальним аналізом та характеристикою методики, яку впроваджує вчитель, але й через виконання певних вправ, розспівок, які спрямовані на розвиток мелодичного, ритмічного, гармонічного та фактурного мислення.

Істотною проблемою в практиці естрадних співаків є *інтонаційно-фонетична інтерпретація вокальної музики іноземними мовами*. Ця проблема детально розроблялася Т. П. Мадишевою в дисертаційному дослідженні³⁰³.

В книзі «Співак і мова»³⁰⁴ авторка дає практичні рекомендації при ознайомленні співаків «із закономірностями мови в співі, дикції, основами вокальної орфоепії української, російської, німецької, італійської, англійської мов»³⁰⁵.

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

Тільки постійна увага до учня дає педагогу можливість своєчасного використання тих або інших педагогічних прийомів для розвитку професійної майстерності. А чіткий, об'єктивний нагляд за всіма стадіями розвитку учня значною мірою застерігає від помилок як

³⁰³ Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 / Мадишева Таїса Петрівна; Київ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. — К., 1994. — 143 с.

³⁰⁴ Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовного оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України / Т. П. Мадишева. — Х. : Штрих, 2002. — 160 с.

³⁰⁵ Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовного оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України / Т. П. Мадишева. — Х. : Штрих, 2002. — С. 6.

у процесі виховання його на окремих етапах, так і у визначенні характеру майбутньої виконавської діяльності співака.

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

Велике значення у вихованні висококваліфікованого фахівця має особистість самого вчителя. Великий майстер співу Федір Шаляпін вважав, що «добрий учитель має давати учням не тільки поради, але й яскраві приклади того, чого слід добиватися, а чого потрібно уникати». Комбінуючи *метод словесного пояснення з показом голосом*, вокальний педагог швидше досягає потрібного результату в рішенні вокально-технічних і виконавських завдань. У музичному вихованні особистісні якості педагога відіграють виняткову роль. Особа вчителя мусить сполучати в собі високий художній авторитет не тільки педагога, який володіє спеціальними знаннями, але й близької людини – друга в життєвих і творчих справах. Це створює особливу атмосферу довіри та доброзичливості у вокальному класі і, поза сумнівом, позитивно впливає на результативність навчання.

Академічні співаки створили особливу *психологію резонансного співу*, свій особливий світ суб'єктивних відчуттів про резонансні процеси, що об'єктивно відбуваються в голосовому апараті. Вивчення та наукове обґрунтування цієї термінології та психології співу подано в монографії «Мистецтво резонансного співу»³⁰⁶. Сформульовані В. П. Морозовим *п'ять основних принципів резонансного співу* виведено з практики талановитих співаків і педагогів та науково обґрунтовано методами акустики, фізіології й психології:

1) максимальна активізація системи резонаторів голосового апарату з метою досягнення максимального акустичного ефекту голосу при мінімальних фізичних затратах співака;

³⁰⁶ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — 496 с. : ил.

2) оволодіння співацьким диханням через об'єднання дихальних і резонансних властивостей голосового тракту за допомогою вібраційних відчуттів і вдихувальної установки при обов'язковій активності діафрагми;

3) застосування методів опосередкованої (непрямої) дії на роботу гортані й голосових зв'язок за допомогою дихання та резонаторів, які мають в основі акустико-фізіологічні системні зв'язки між частинами голосового апарату;

4) використання емоційно-образних уявлень про резонансні механізми голосоутворення як найефективніших засобів системного керування співацьким процесом;

5) вживання принципу цілісності голосового апарату як єдиної функціональної фізіологічної системи «дихання – гортань – резонатори».

Важливо зазначити, що при естрадній техніці співу (як техніці слабкого імпедансу при мовному положенні гортані) не утворюється захисного механізму для голосових зв'язок. Тому особливо слід підкреслити значущість фоніатричного аспекту резонансної теорії для естрадної техніки співу, оскільки в цьому разі резонатори виконують найважливішу захисну роль по відношенню до гортані й голосових зв'язок. Рациональна організація співаком резонансної системи не тільки підвищує ефективність голосоутворення, але й додає голосу витривалості і довговічності роботи на професійній сцені.

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

1) розвиток вібраційних відчуттів і уявлень, як таких, що відображають ступінь активності резонаторів (1-й принцип);

2) формування навичок співацького нижньореберно-діафрагматичного дихання, що активізує резонансні властивості голосового тракту (2-й принцип);

3) заперечення зв'язкових відчуттів в уявленні про голосоутворення (3-й принцип);

4) використання емоційно-образного сприйняття як найважливішої форми навчання (4-й принцип);

5) використання принципу цілісності голосового апарату (5-й принцип).

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

У традиційній вокальній педагогіці *методи розвитку резонансної техніки* застосовуються достатньо широко. Це, наприклад, використання сонорних приголосних звуків М, Н, Л у технічних розспівувальних вправах, спів із закритим ротом та ін.

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

Формування навичок професійного естрадного співу на резонансній основі має бути спрямовано на досягнення близького і польотного звука. Цього можна досягти, застосовуючи *метод суб'єктивного відчуття напряму подачі звука*. Саме такий метод, що використовує внутрішні відчуття співака, на думку Рауля Юссона, «є найкориснішим»³⁰⁷.

Вивчення та фіксація вібраційних відчуттів напряму подачі звука в певній і незмінній точці передньої частини піднебіння, позаду верхніх зубів (рис. 3.3) є основою методу Жака Морана (1924).

³⁰⁷ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — С. 194.

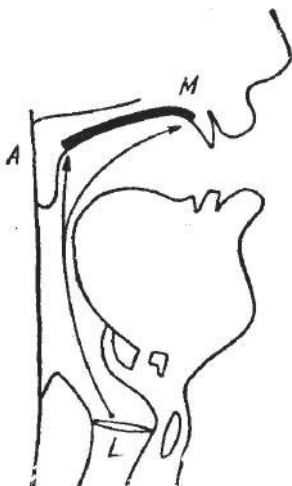


Рис. 3.3. Активізація вібраційних відчуттів при фонації
у точці Морана (точка М) (за Юссоном)

Фізіологічне пояснення методу дає Р. Юссон³⁰⁸. Дозволимо собі не погодитися з думкою Р. Юссона, який наголошував на доцільності пошуку та фіксації точки Морана тільки при навчанні співаків з технікою сильного імпедансу (тобто академічним співакам). Оскільки маємо практичні докази позитивних результатів при застосуванні цього методу і при техніці слабкого імпедансу (тобто естрадного). Дійсно, при естрадній техніці співу вібраційні відчуття менш інтенсивні, ніж при академічній, але, зазначимо, що постійна фіксація уваги учня на інтероцептивних піднебінних відчуттях в ділянці «точки Морана» приводить до постійного поліпшення якостей тембру голосу та формуванню технічної досконалості в співі.

Із підвищенням теситури суб'єктивні відчуття спрямованості голосу змінюються і, на думку Р. Юссона, цілком залежать від вокаль-

³⁰⁸ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — С. 195.

ної техніки співака. Зауважимо, оскільки при естрадній техніці співу у верхньому регістрі гортань не понижується, то відчуття направленості звука не змінюється і залишається горизонтальним.

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

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

Метод суб'єктивного відчуття напряму подачі звука може використовуватись як для розвитку голосу, так і для виправлення недосконалого звукоутворення. Навіть великий Карузо підкреслював корисне значення цього методу для виправлення недоліків голосоутворення, вважаючи, що навіть «сильно потріпані (виснажені) голоси завдяки цьому методу поверталися до нормального стану»³⁰⁹.

Для естрадного співака, який мусить завжди спрямовувати звук саме в мембрану мікрофона, цей метод має вагоме значення, що підкреслює доцільність формування суб'єктивного відчуття напряму подачі звука ще в класі, коли формуються навички співу в мікрофон.

Підкреслимо, що механізм регулювання вокальної функції за участі віброрецепції є складним і полягає не тільки у формуванні системи зворотного зв'язку на основі вібраційного аналізатора, але й у формуванні навичок співу «на опорі».

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

³⁰⁹ Назаренко Н. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения / Н. Назаренко. — М. : Музгиз, 1963. — С. 143.

Французький учений А. Томатіс 1954 року провів серію експериментів, що відбувалися таким чином: виконавець співав перед мікрофоном, його голос перетворювався через звукопідсилювач з фільтрами, які пригнічували обертони, що лежать вище 500 кол/сек або нижче 2000 кол/сек. Перетворений фільтрами голос повертався до співака через навушники (рис. 3.4) (більш докладно про досліди, які проводив А. Томатіс, читайте в книзі Р. Юссона «Співацький голос»³¹⁰).

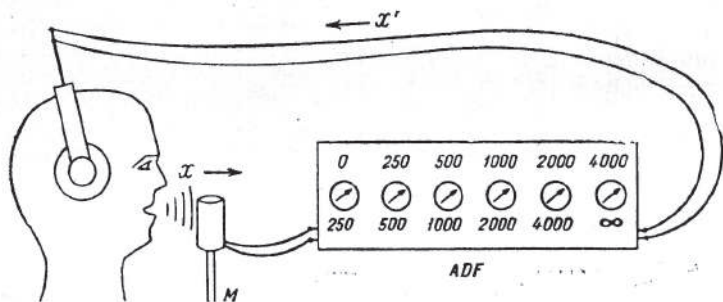


Рис. 3.4. Схема установки А. Томатіса, яка дозволяє пригнічувати або посилювати різні смуги частот співацького спектру голосу

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

а) після пригнічення всього вокального спектру 500 кол/сек голос звучить приглушено, високі гармоніки сильно ослаблені, звукоутворення затруднене, співак задихається;

б) після пригнічення всього вокального спектру нижче 2000 кол/сек голос стає блискучим, плоским, високі гармоніки посилені, голосоутворення полегшене, і співак легко керує диханням»³¹¹.

³¹⁰ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — 262 с.

³¹¹ Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — С. 203.

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

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

Однак, якщо те ж саме здійснити з голосом співака, який і без того звучить яскраво, то він тут же зазнає труднощів, тобто «сяде на горло» (як кажуть вокалісти). При додаванні частоти порядку 500 Гц голос «дзвінкого» співака набуде об'ємності та м'якості звучання, суб'єктивного відчуття комфорту і зручності.

Досліди з використанням ефекту *Томатіса* було продовжено А. Кисельовим, який досліджував практичне значення ефекту для поліпшення тембру співацького голосу³¹². Ці дослідження показали, що при спотворенні сигналу зворотного акустичного зв'язку в голосі співака виникають спектральні зміни протилежного знака, тобто зміни, спрямовані на компенсацію чутних спотворень тембру голосу.

³¹² Киселёв Л. Н. О целенаправленном воздействии на тембр голоса певцов путём изменения частотных характеристик тракта обратной акустической связи / Л. Н. Киселёв // Вестн. оториноларингологии. — 1976. — № 3. — С. 81–86.

Проте, разом з посиленням послаблених частот, з'являються явища протилежного характеру, тобто виникає додатково посилення співаком тих спектральних складових у голосі, які вже посилені зворотним зв'язком. Цей тип реакції співаків на спектральні спотворення сигналу зворотного зв'язку є своєрідним рефлексом самоімітації.

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

При співі на естраді через систему звукопідсилення незнання законів зворотного зв'язку призводить до руйнівних наслідків для голосового апарату. Ось чому дуже важливо навчити співака уміння зберігати основні акустичні характеристики звука (рівень звукового тиску, спектральний склад тощо) свого голосу в будь-яких акустичних умовах, спираючись не тільки і не стільки на інформацію свого слуху, скільки на внутрішні відчуття (вібраційні, м'язові). Саме це вміння і формується при використуванні запропонованої нами методики викладання естрадного професійного співу, що базується на резонансній теорії мистецтва співу В. П. Морозова.

Важливість застосування резонансних відчуттів підкреслює і відомий американський вокальний педагог Сетт Риггс: «Для керування процесом звуковидобування співаки завжди мають використовувати свої резонансні відчуття. В цьому відношенні вони мусять мати впевненість у своїй здатності співати в будь-яких умовах»³¹³.

³¹³ Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс ; [сост. Guntar College]. — М. : Guntar College, 2000. — С. 70.

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

Щоб сформувати ці професійні якості, необхідно спочатку виховати :

1) навичку співу в нормальних акустичних умовах, коли співак має запам'ятовувати всі види відчуттів (дихальні, слухові, акустичні, вібраційні тощо). Це означає, що в контексті навчального процесу, використання мікрофона вводиться тільки тоді, коли все звучить художньо-переконливо без мікрофона;

2) уміння спиратися не тільки на акустичну інформацію, але і на внутрішні вібраційні відчуття.

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

Метод рефлекторної дії на основі ефекту Томатіса пояснює і роль голосових показів вокальним педагогом правильного голосоутворення або технічних прийомів співу. Показ голосом допомагає істотно полегшити досягнення учнем верхніх меж свого діапазону, в формуванні навичок єдинорегістрового звучання голосу і т. ін. В аспекті вживання цього методу дуже корисними є рекомендації прослуховування записів співаків із правильним звукоутворенням (ми не маємо на увазі наслідування-імітацію).

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

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

За визначенням В. П. Морозова: «Вокальний слух – це, перш за все, не тільки слух, а складне музично-вокальне відчуття, що ґрунтується на взаємодії слухових, м'язових, зорових, дотикових, вібраційних, а можливо, і ще деяких інших видів чутливості. Сутність вокального слуху не просто у сприйнятті, але в активному сприйнятті, співучасті в процесі утворення чутного звука, вірніше, в умінні усвідомити і відтворити принцип його утворення. Вокальний слух – основа таланту співака»³¹⁴.

Таким чином, вокальний слух пов'язаний не тільки із здатністю розрізняти в голосах щонайменші відтінки, нюанси, барви, але і з можливістю «визначити рухами яких м'язових груп викликається та або інша зміна у звуковому забарвленні»³¹⁵. Отже, в механізмі вокального слуху бере участь не тільки слух, але й інші органи чуття, зокрема – м'язові відчуття.

Нааявність вокального слуху для педагогічної практики, поза сумнівом, є однією з головних складових успішної діяльності. Образно кажучи, художник не може бути сліпим. Оскільки саме вокальний

³¹⁴ Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — С. 83–84.

³¹⁵ Левидов И. И. Рот как резонатор певческого голоса в связи с вопросом об оперативном вмешательстве на тонзиллах у певцов / И. И. Левидов // Сб. науч. тр. ГИДУВ. — Л., 1935. — С. 217.

слух дозволяє не тільки слухати акустичне звучання голосу, але і чітко відчувати фізіологічно механізм голосоутворення.

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

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

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

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

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

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

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

Вокально-термінологічні дефініції – особлива галузь педагогічної науки, оскільки є зрозумілою тільки фахівцям і носить яскраво

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

Значення образної вокальної термінології обґрунтовано в працях професора В. П. Морозова³¹⁶. У нашій педагогічній практиці метод «неначе» широко використовується як засіб активізації асоціативного мислення та системної дії на роботу голосового апарату студента з метою досягнення потрібного звучання голосу.

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

Висновки: Розглянуто і проаналізовано методичні посібники та розробки в галузі постановки естрадного голосу (В. Ємельянов, О. Кліпп, К. Лінклейтер, С. Рігс). Існуючі методики побудовані на різноманітних методологічних засадах. Зокрема, для більшості з методичних та практичних посібників типовими є вузька спрямованість, емпіризм, суб'єктивність і неповнота аналізу найважливіших аспектів вокального процесу цього напрямку. Огляд наукових досліджень, методичних посібників і розробок щодо постановки естрадного голосу дозволив зробити висновки, що в Україні практично відсутні науково-методичні публікації в галузі вокально-педагогічного та виконавського процесу цього напрямку музичного мистецтва. В системі

³¹⁶ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — 496 с. : ил.

вищої професійної освіти методологічне забезпечення навчального процесу має основоположне, програмне значення, оскільки інформаційний зміст теорії та методології співу визначає спрямованість і логіку професійного мислення педагогів і студентів. Разом з тим, до сьогоднішнього дня питання методики викладання естрадно-джазового вокалу, цієї однієї з основних профільюючих дисциплін, залишаються поза уваги науковців і методистів.

Підвалинами вокально-педагогічних методів виховання професійних естрадних співаків є принципи цілісності голосового апарату. Цілісність полягає в тому, що всі частини голосового апарату – дихання, гортань, резонатори – тісно взаємозв'язані між собою трьома видами прямих і зворотних зв'язків (нервово-фізіологічних, пневматичних, акустичних) та становлять єдину систему. Акцентовано методологічне значення резонансної теорії мистецтва співу В. П. Морозова, яка розглядає голосовий апарат як цілісну систему з акцентом на ролі резонаторів (йдеться про ефективність і доцільність формування у співаків резонансних уявлень про власний голос у взаємозв'язку з діафрагматичним співацьким диханням). Це положення потребує подальшої екстраполяції на специфіку вокального естрадного виконавства. У такій спосіб обґрунтовується авторська методика постановки голосу професійного естрадного співака.

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

Проаналізовано майстер-класи найвідомішого викладача скет-вокалу Боба Столоффа, що пройшли в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського.

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

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

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

Запитання для самоконтролю:

1. Розкажіть про вокально-технічні особливості естрадно-джазового співу.
2. Зробіть характеристику основних положень резонансної теорії мистецтва співу В. П. Морозова.
3. Принципи резонансної теорії мистецтва співу В. П. Морозова в проекції на естрадний спів.
4. Назвіть методологічні принципи навчання професійних вокалістів з позицій специфіки естрадного виконавства.
5. У чому сутність передових методик виховання професійних естрадних співаків у різних країнах. Назвіть відомі вам національні естрадні вокальні школи.
6. Ваші пропозиції щодо методики виховання професійних естрадних співаків у системі вищої музичної освіти України.

7. Вокальний слух як головна вимога професійної майстерності вокального педагога.

8. Які Ви знаєте типи дихання? Поясніть значення вислову – «парадоксальність співацького видиху».

9. Значення наукової роботи у вокальній галузі для практики вокального виконавства.

Завдання для самостійної роботи:

1. Значення наукової роботи у вокальній галузі для розвитку теорії вокального мистецтва.

2. Специфічні вокально-технічні прийоми естрадно-джазового співу.

§ 3.3.3. Пластична виразність естрадного співака

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

Ю. Дмитрієв³¹⁷

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

Якщо в драматичних театрах при підготовці акторів цієї області надається постійна увага, то в музичних – рівень пластичної підготовки вокалістів все ще відстає від сучасних вимог. На низький рівень пластичної культури акторів-вокалістів із великою тривогою вказував Б. Покровський: «...пластичність, вміння зробити своє тіло виразним, знаходиться в оперному театрі на дуже низькому рівні. Всякого роду рухи, пластичний тренаж робляться актором украй

³¹⁷ Дмитриев Ю. А. Искусство советской эстрады / Ю. А. Дмитриев. — М. : Молодая гвардия, 1962. — 127 с. : ил.

обережно. Співаку здається, що це може відбитися на вокальній майстерності, збити з дихання, примусити співати «без опори» і т. ін., і він усіяко ігнорує цей важливий елемент у загальному комплексі сценічної майстерності. Взагалі питання зовнішнього артистизму – проблема важлива»³¹⁸.

Проблеми, на які звернув увагу Б. Покровським відносно оперних співаків, співзвучні напрямкам цього розділу, бо вони актуальні й для вокалістів-естрадників.

Як відзначає С. Ріггс: «Незалежно від того, що ви співаєте – поп, рок, оперу чи мюзикл, ви мусите володіти такими прийомами співу, які дозволять вам розслабитись і концентруватися на акторській грі»³¹⁹. Зауважимо, що серед учнів С. Ріггс а не тільки зірки естради, театру, кіно, телебачення, але й оперні співаки, представники всіх музичних напрямків, із яких 40 % займаються оперним мистецтвом, а 60 % – поп-музикою і мюзиклом.

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

Перебувати на естрадних підмостках, реалізуючи свої творчі задуми, та ще й утримувати увагу глядачів на своїй особистості – це вимоги великої майстерності. Хоч яким би не був гарним голос співака, але на естраді його зовнішність, манери, навіть сам вихід на сцену сприяють або заважають успіху у слухачів. На естраді кожний рух рук, ніг, фігури, міміка обличчя – все сприймається глядачем, створюючи імідж співака. Іноді можна спостерігати, як невдала «витівка» артиста

³¹⁸ Покровский Б. А. Об оперной режиссуре / Борис Покровский. — М. : ВТО, 1973. — С. 278.

³¹⁹ Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс ; [сост. Guntar College]. — М. : Guntar College, 2000. — С. 2.

миттєво розриває ті ниточки зв'язку, які сполучають виконавця і зал, та руйнують той образ, який вибудовувався протягом виступу. Саме тоді розумієш справедливість вислову великого Станіславського: «Недоліки, які вільно сходять з рук у житті, стають помітними перед освітленою рампою і настирливо лізуть у вічі глядачам»³²⁰.

Нині накопичено значну кількість матеріалу, на підставі якого можна сформулювати пропозиції про форми й методи комплексного розвитку пластичної та вокальної культури академічного вокаліста (оперного співака, артиста театру музичної комедії). На основі останніх досягнень пластичної підготовки сучасного актора, науково-методичної літератури та власного досвіду багаторічної педагогічної роботи М. Розін запропонував ефективну систему виховання пластичної культури акторів та естрадних співаків³²¹, яка успішно реалізується в системі вищої школи.

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

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

³²⁰ Станіславський К. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станіславский. — М.: Искусство, 1985. — С. 146.

³²¹ Розін М. Я. Пластическое мастерство актёра / М. Я. Розин; М-во культуры СССР. — К., 1983. — 28 с.

театру актриса зазвичай має свій у розпорядженні великий драматургічний матеріал: вона має нагоду впродовж трьох, а то і п'яти актів до найменших подробиць розкрити характер героїні, передати зміну настроїв, прослідкувати за всіма змінами її внутрішнього світу, еволюцією її відчуттів, світогляду і т. ін. В пісні часто це потрібно зробити в лічені хвилини, впродовж трьох невеликих куплетів, завдання, що стоїть перед співачкою, нерідко є складнішим: їй буває необхідно зіграти не одну епізодичну роль, а відразу декілька»³²².

Оскільки «естрадний спів вважається *мистецтвом індивідуальним* (курсив наш – Н. Д.), і виконавець, зрештою, виходить до глядача один на один» то цілком зрозуміло чому «він сам і швець, і жнець, ще й на дуді грець»³²³.

Естрадний співак мусить мати свій неповторний стиль, уміти самовиразитися, запам'ятатися публіці тільки йому властивою манерою виконавства, яскравим сценічним іміджем. «Кожний, хто претендує на своє слово в мистецтві, хоч який би жанр він не вибрав, має йти своїм шляхом, а наслідувати когось»³²⁴, – цей доречний вислів відомої співачки Лариси Доліної ще раз підтверджує нашу думку.

Одним із основних компонентів виступу естрадного співака на сучасній сцені є хореографія. Від правильного розуміння її завдань і можливостей, від органічного поєднання елементів хореографії з вокалом багато в чому залежить повнота розкриття ідей і образів пісні. Безумовно, що танець як активний творчий компонент посилює емоційну дію пісні на глядачів. «У наш час недостатньо тільки співати, треба підключати інші засоби художнього арсеналу – танці, елементи цирку, спорту і т. ін.»³²⁵, – так вважає популярний естрадний співак

³²² Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М. : Молодая гвардия, 1985. — С. 20.

³²³ Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — М. : Молодая гвардия, 1985. — С. 116.

³²⁴ Певцы советской эстрады : [сб. ст. / сост. М. В. Успенская]. — М. : Искусство, 1991. — Вып. 3. — С. 220.

³²⁵ Певцы советской эстрады : [сб. ст. / сост. М. В. Успенская]. — М. : Искусство, 1991. — Вып. 3. — С. 220.

Валерій Леонт'єв, виступи якого на естраді перетворені на спектаклі-шоу, в яких вокальна і пластична складові виступають на рівних.

Розуміння необхідності образної пластики має бути фундаментом творчої роботи над будь-яким естрадним твором. «Естрада любить актора, що володіє одночасно багатьма вміннями, тобто синтетичного актора. Тим самим для глядачів як би компенсується брак зовнішньої видовищності, відсутність деяких театральних компонентів»³²⁶.

Таким чином, родом свого жанру естрадному співаку дуже важливо вміти поєднувати вокал із рухом і танцем, тобто володіти технікою вокально-рухової координації тіла, «сполучати в єдиній сценічній дії і мову (спів), і рухи тіла в однакових, різних і змінних по ходу виконання темпо-ритмах»³²⁷. Під час вокальних занять необхідно шукати разом з учнем точні виразні жести, міміку, при необхідності – танцювальні рухи, звертаючись до фахівців-хореографів у разі потреби.

У навчально-методичному підручнику І. Коха «Основи сценічного руху» підкреслюється, що «рухливість процесів вищої нервової діяльності в області руху у вокалістів в середньому дещо нижче, ніж у студентів драматичних навчальних закладів. У співаків спостерігається також деяке відставання в координації рухів і рівні рухової пам'яті»³²⁸. Це пояснюється цілеспрямованою увагою до процесу співу. Враховуючи це, рекомендується танцювальні та пластичні рухи доводити до автоматизму спочатку без вокалу, а потім уже сполучати їх із співом.

К. Станіславський підкреслював: «Для того, щоб відобразити якнайтонше та часом підсвідоме життя, необхідно володіти виключно чуйним і чудово розробленим голосовим і тілесним апаратом»³²⁹.

³²⁶ Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — С. 111.

³²⁷ Кох И. Основы сценического движения / И. Кох. — Л. : Искусство, 1970. — С. 84.

³²⁸ Кох И. Основы сценического движения / И. Кох. — Л. : Искусство, 1970. — С. 368.

³²⁹ Антарова К. Е. Беседы К. С. Станиславского / Всерос. театр. о-во; записаны К. Е. Антаровой. — М. : Искусство, 1952. — С. 164.

Складні завдання з виховання високого рівня психофізичних якостей і пластичності тіла виконуються, перш за все, тренуванням за допомогою спеціальних вправ на уроках зі сценічного руху, ритміки³³⁰, сучасного естрадного танцю, акторської майстерності тощо.

Відзначимо, що в навчальні завдання цих предметів не входить навчання техніки вокалу під час руху і танцю. Але зауважимо, що вокалісти зазнають найбільших утруднень якраз при поєднанні вокалу з рухом. Непідготовлені співаки мають задишку під час співу з танцем, що значно знижує якість вокального виконання.

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

У попередніх розділах ми підкреслювали необхідність формування у естрадних співаків насамперед парадоксального вокального дихання, яким, на нашу думку, є нижньореберне-діафрагматичне дихання з установкою співати на «триваючому вдиху». У зв'язку з цією проблемою В. Юшманов зазначає, що «співак, який володіє технікою співу на «вдиху, що триває», із самого початку *вільний від необхідності утримувати своє тіло у фіксованому положенні*» (курсив наш – прим. Н. Д.). Завдяки використанню парадоксального дихання він дістає можливість створювати енергетично щільне середовище усередині свого інструмента при збереженні незакріпаченого стану зовнішньої м'язової системи свого тіла»³³¹. Звідси очевидно, що спе-

³³⁰ Кох И. Основы сценического движения / И. Кох. — Л. : Искусство, 1970. — С. 87.

³³¹ Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. — Изд. 3-е. — СПб. : Изд-во ДЕАН, 2007. — С. 81.

цифіка естрадного виконання вимагає обов'язкового формування навичок саме такого «парадоксального» вокального дихання, бо саме ця навичка допоможе розв'язати проблему якісного співу з виконанням пластичних і хореографічних завдань.

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

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

З перших уроків педагогу-вокалісту слід звертати увагу учнів на природність вдиху носом і поступовому розвитку здатності зберігати вдихувальну установку. Основним типом професійного співацького дихання є мішане нижньореберно-діафрагматичне дихання, оскільки воно є найбільш вигідним для співака і дає якнайкращі результати при співі з рухом. Нашу переконаність поділяє В. П. Морозов: «Професійний тип співацького дихання – це дихан-

ня глибоке, як правило, – нижньореберне-діафрагматичне, черевне, нижньочеревне»³³².

Зазначимо, що важливий не тільки момент пояснення типу дихання, але й невпинний нагляд за його збереженням протягом усього навчання, оскільки студентам властиво втрачати чи видозмінювати механізм дихання.

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

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

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

До кожного учня необхідний індивідуальний підхід. Педагог мусить знати всю психічну і фізичну настройку кожного студента. Розуміти і відчувати, в чому затруднення в даний момент виконавця. І, відповідно до цього, пропонувати танцювальні рухи диференційовано, оскільки спів під час танцю ставить перед виконавцем складні додаткові завдання, які можуть бути непосильними для фізично не підготовлених студентів. Зрозуміло, такі завдання вимагають трено-

³³² Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — С. 188.

ваного тіла та культури руху, які потрібно розвивати тільки в тісній співпраці з педагогами-хореографами, викладачами акторської майстерності, сценічного руху, ритміки.

Важливе значення має застосування на уроці естрадного вокалу вправ,

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

У роботі зі студентами на вокальних уроках слід максимально порушити творчу ініціативу вчитися, його фантазію, допомогти виявити своє розуміння твору в пластиці й танці.

Нині естрадне мистецтво вимагає виконавця, який володіє одночасно багатьма вміннями, тобто синтетичного актора-співака-музиканта. Але, кажучи про синтетичність, не можна забувати, що в найскладніших поєднаннях жанрів мірилом успіху однаково залишається майстерність. З розвитком і вдосконаленням суспільних систем підвищуються естетичні критерії в усіх сферах мистецтва. Естраді нині «потрібні артисти, що володіють у рівній мірі драматичним лицедійством, співом, мовою пластики і привабливі. До того ж – ерудовані і розумні»³³³.

§ 3.3.4. Електро-акустичний прилад мікрофон в історико-теоретичному та практичному аспектах

Соціально-культурні умови, в яких існує естрада, стрімко змінюються, і, не враховуючи їх, неможливо зрозуміти і оцінити багато змін у мистецтві естради. Працювати на великих концертних майданчиках, творчо «освоювати» величезні кіноконцертні зали співаку дуже

³³³ Клитин С. С. Эстрадные заведения: Пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства / С. С. Клитин. — М. : ГИТИС, 2002. — С. 342.

важко. «Всією своєю шкірою артист відчуває суперечність: публіка жадає заглянути йому в душу, їй цікавіше і важливіше за все саме тонкі психологічні переливи – бо саме вони допомагають глядачу зрозуміти самого себе, до чого кожний усвідомлено або неусвідомлено прагне. А артист стоїть – крихтний на гігантській сцені, пригнічений цим простором, цими жорсткими конструкціями, гучною акустикою, навіть для перших рядів далекий і відчужений»³³⁴.

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

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

Роль електроакустичної апаратури у творчому процесі естрадного співака ще недостатньо усвідомлюється. В нас часто іронізують із приводу «безголосих співаків», глузуючи, що мікрофон – це милиці для естрадних співаків, які мають посередні дані. В музичних вузах, пише А. П. Конников «мастита професура зарозуміло третирує мікрофон, навіть у ДІТМ, хоч там до естради більш рідинне ставлення, ніхто не вчить студентів ним користуватися»³³⁵.

Таке непорозуміння, цілком очевидно, йде врозріз із тенденціями сучасного стану музичного мистецтва естради. Справа зовсім не в спаді вокального мистецтва: в усьому світі впевнено лідирують співаки з прекрасними вокальними даними та професійною технікою співу.

Техніка мікрофонного співу пов'язана з необхідністю озвучити великий акустичний простір. Але це тільки одна з її функцій, і притому не найважливіша. Мікрофон допомагає подолати відчуженість між артистом і залом, він наближає до нас виконавця, відкриває слухачам світ його душі. Адже найглибші хвилюючі барви голос має саме при

³³⁴ Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — С. 144.

³³⁵ Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. — М. : Искусство, 1980. — С. 146.

тому невеликому напруженні, якого вимагає мікрофон. І в цьому значенні мікрофон дозволяє вокальному естрадному мистецтву виконати головне художнє завдання – оголити ество людських відчуттів.

Масштаби сучасної естради диктують завдання – скоротити фізичний розрив між співаком і слухацькою аудиторією, зміцнити їх внутрішній контакт. Саме для досягнення цих цілей і почали застосовувати мікрофон. Позитивним результатом такого вирішення творчих питань стало народження нового стилю у виконавському мистецтві естради, який Гі Ерісман назвав інтимним, оскільки «всі слухачі сприймали цей спів так, як ніби він звернений до кожного з них особисто». Новий виконавський стиль вимагав нового підходу до виконавської майстерності бо «змінилися критерії ремесла, змінилися і критерії мистецтва»³³⁶.

Ось як про це пише Гі Ерісман у книзі «Історія пісні»: «Не менше вражає інший феномен. Коли ми почули вперше Жана Саблона, який співав перед мікрофоном, стало зрозуміло, що народився новий стиль: інтимний. Зрозуміло, сентиментальний романс, виконуваний напівпошепки, майже без голосу, існував і раніше в салонах, але не в кафе-концертах. Треба було дати відчутти на відстані цю інтимну присутність при майже шепітному виконанні, щоб усі слухачі сприймали цей спів так, ніби він звернений до кожного особисто. Це було зроблено штучним шляхом, але це іноді діє сильніше, ніж дійсна присутність виконавця. Мікрофон породив специфічні «мікрофонні» кар'єри, немислимі при інших обставинах»³³⁷.

У книзі А. Чернова і М. Бялика «Про легку музику, про джаз...» наводиться приклад дуже характерної «мікрофонної» співачки. «Якось у Ленінграді виступала естрадна співачка з Франції Жаклін Франсуа. Співала добре, публіка захоплювалась: як виразно, різноманітно і який красивий, сильний, густий голос. Раптово через несправність відключився мікрофон, артистка продовжувала співати, але, хоча було

³³⁶ Ерісман Г. Французская песня / Ги Эрисман ; [пер. с фр. А. Гальперина и Т. Сикорской]. — М. : Сов. композитор, 1974. — С. 113.

³³⁷ Ерісман Г. Французская песня / Ги Эрисман ; [пер. с фр. А. Гальперина и Т. Сикорской]. — М. : Сов. композитор, 1974. — С. 113.

це і в невеликому залі, її не було чути. Так чи варто лаяти мікрофон... якщо талановитому, музикальному співаку, що не має сильного голосу, він «збільшує» голос. Виграє ж і співак, і слухач»³³⁸.

До того ж «мікрофонний спів дозволив яскравіше виявляти змістовність слів, частіше застосовувати звучання піано і піанісимо, не зловживати силою вокального звука»³³⁹.

І як, безумовно, справедливим є твердження Леоніда Утьосова, що мікрофон слугує добре тільки «для талановитих, для тих, хто здатний знаходити незліченну тонкість у творі, і кому важливо донести ці тонкості до слухача»³⁴⁰. Дійсно, врятувати слабого співака мікрофон навряд чи зможе. Навпаки, він його підведе! Бо «ще помітніше при великому збільшенні стане його душевна пустка і професійна невмілість»³⁴¹.

Таким чином, мікрофон – це основний і найважливіший із усіх елементів роботи естрадного співака, який стоїть між реальним акустичним звуком і його поданням слухачам, тому важливість використання мікрофона на естраді важко переоцінити.

Спираючись на роботи О. Севашка³⁴², Р. Петеліна і Ю. Петеліна³⁴³, А. Нисбетта³⁴⁴, М. Ефрусси³⁴⁵, розглянемо функції мікрофона в історичному, теоретичному та практичному аспектах.

³³⁸ Чернов А. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе / А. Чернов, М. Бялик. — М. : Искусство, 1971. — С. 40.

³³⁹ Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — С. 23.

³⁴⁰ Утёсов Л. Спасибо, сердце! Воспоминания. Встречи. Раздумья. — М. : Вагриус, 2016. — С. 417.

³⁴¹ Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. — М. : Искусство, 1980. — С. 146.

³⁴² Севашко А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм: профессиональное руководство / А. В. Севашко. — М. : Альтекс-А, 2004. — 432 с.

³⁴³ Петелин Р. Ю., Петелин Ю. В. Музыкальный компьютер. Секреты мастерства / Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб. : БХВ-Петербург : АРЛИТ, 2003. — 688 с. : ил.

³⁴⁴ Нисбетт А. Звуковая студия. Техника и методы использования / А. Нисбетт. — М. : Связь, 1979. — 464 с. — Нисбетт А. Применение микрофонов / А. Нисбетт. — М. : Искусство, 1981. — 173 с.

³⁴⁵ Эфрусси М. Микрофоны и их применение / М. Эфрусси. — М. : Энергия, 1974. — 88 с.

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



Рис. 3.5. А. Ґ. Белл

Вважається, що вперше людську мову було передано за допомогою мікрофону ввечері 10 березня 1876 року. За легендою, А. Белл розлив деяку кількість кислоти, яка використовувалася в передавачі, і йому довелося кликати на допомогу з другого поверху свого асистента – Томаса Уотсона (Thomas Watson): «Містере Уотсон, підійдіть, будь ласка, ви мені потрібні». Оскільки лінія була односторонньою,

Уотсон збіг на перший поверх зі словами: «Містере Белл, я чітко чув кожне сказане вами слово».

Майже відразу після розробки акустоелектричний перетворювач вийшов за межі найпростішого утилітарного використання. Є документальні свідчення однієї з перших у Росії телефонних радіотрансляцій: «17.03.1888 року в Москві в квартирі доктора Богословського 12 осіб слухали за допомогою телефонних трубок оперу «Ріголетто», яка передавалася по дротах із Великого театру»³⁴⁶.

Таким чином, мікрофони з'явилися раніше, ніж виникла можливість звукопідсилення і звукозапису.

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

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

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

Значним кроком у вдосконаленні мікрофонів є створення електродинамічних стрічкових мікрофонів. Перші стрічкові мікрофони

³⁴⁶ Севашко А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм: профессиональное руководство / А. В. Севашко. — М. : Альтекс-А, 2004. — С. 338.

були відносно малочутливими, тому не годилися для запису слабких звуків.

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

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

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

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

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

Професійний естрадний співак має розбиратися в існуючих типах і моделях мікрофонів. У наш час у роботі вокаліста на естраді застосовуються декілька типів мікрофонів, здатних забезпечити щонайвищий рівень якості: динамічні з рухомою котушкою, динамічні з рухомою стрічкою, конденсаторні, електретні, конденсаторні та деякі нові типи.

Як і належить ветерану, конструкція мікрофона вельми консервативна. Багато моделей випускаються десятки років майже без змін.

Усі прилади, за дуже рідкісним винятком, використовують основні ідеї, закладені Беллом. Механічна система мікрофона, як правило, складається з рухомої мембрани, коливання якої на підставі тих або інших принципів перетворюється на змінний електричний струм.

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

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

Всенаправлений мікрофон чутливий до сигналів, що йдуть зі всіх напрямів (рис. 3.6). Мікрофон із *півсферичною напрямленістю* чутливий тільки до сигналів, які йдуть із однієї півсфери навколишнього простору. Таку *направленість* мають мікрофони з крайовим ефектом (рис. 3.7).



Рис. 3.6

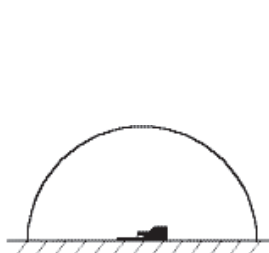


Рис. 3.7

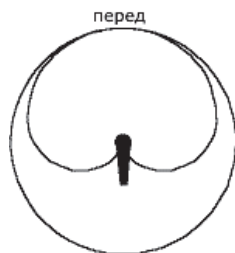


Рис. 3.8

Як видно з рис. 3.8, мікрофон із кардіоїдною діаграмою напрямленості байдужий до звука, що йде ззаду. Мікрофон із суперкардіо-

їдною діаграмою напрямленості (рис. 3.9) має спереду більш вузьку зону захоплення звука, ніж мікрофон із кардіоїдною спрямованістю. При цьому він частково захоплює звук, що йде безпосередньо ззаду, але також має два діапазони абсолютної нечутливості.

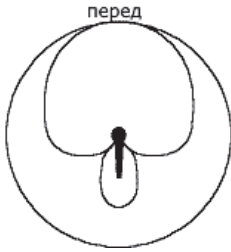


Рис.3.9

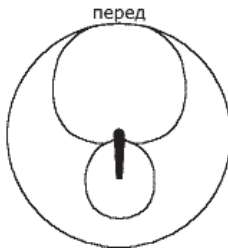


Рис.3.10

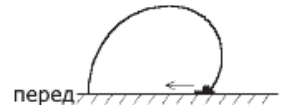


Рис.3.11

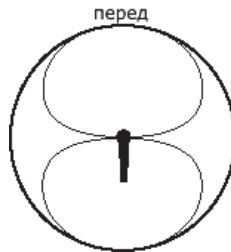


Рис. 3.12

Гіперкардіоїдна діаграма напрямленості (рис. 3.10) схожа на суперкардіоїдну. Вона відрізняється від останньої тим, що має порівняно більш вузьку зону чутливості спереду і більш широкую – ззаду. Мікрофони з гіперкардіоїдною напрямленістю також мають два «нульові» діапазони.

Мікрофони з напівкардіоїдною діаграмою напрямленості (рис. 3.11) зазвичай використовуються на лекціях, конференціях, нарадах тощо.

«Вісімкаю» називається діаграма напрямленості (рис. 3.12), при якій мікрофон однаково чутливий до сигналів, що йдуть спереду і ззаду, але абсолютно нечутливий до звука, що йде з боків.

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

Порівнюємо властивості мікрофонів різних напрямленостей.

Всенаправлені мікрофони:

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

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

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

Мікрофони з гіперкардіоїдною діаграмою напрямленості:

- забезпечують максимальну серед подібних їм мікрофонів нечутливість до бічних звуків;
- забезпечують максимальну акустичну ізоляцію: захищають від несприятливих ефектів приміщення, feedback- і сторонніх шумів;
- перешкоджають витоку сигналу.

Мікрофони із напрямленістю «вісімка»

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

Проте, слід враховувати, що навіть однакові мікрофони одного й того ж виробника (особливо, порівняно дешеві) можуть мати істотно відмінні *діаграми напрямленості*. Крім того, багато професійних

мікрофонів можуть постачатися в різних варіантах конфігурації й навіть мати діаграму напрямленості, що перемикається.

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

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

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

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

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

Мембрану конденсаторного мікрофона може бути зроблено як завгодно тонкою (в розумних межах), що дозволяє досягти значно

більш високої, ніж у динамічних мікрофонів, чутливості і здатності до відтворення високих частот. Крім того, конденсаторні мікрофони можуть мати практично будь-яку діаграму напрямленості. Існують моделі зі змінними головками, перемикання яких дозволяє змінювати напрямленість у досить широких межах.

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

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

□ Завдяки кращій перехідній характеристиці, конденсаторні мікрофони, як правило, мають більш широкий частотний діапазон, ніж динамічні. Проте, існують винятки.

□ На відміну від динамічних, конденсаторні мікрофони потребують додаткового живлення, роль якого зазвичай виконує батарея або фантомне живлення.

□ Будова конденсаторних мікрофонів дозволяє виготовляти навіть наймініатюрніші пристрої, тоді як механізм динамічного мікрофона накладає істотні обмеження на його габарити.

□ Динамічні мікрофони мають більш високу перевантажувальну здатність і тому зазвичай використовуються для сценічної діяльності. Конденсаторні мікрофони добре підходять для студійного запису вокалу.

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

У порівнянні з конденсаторними, мембрана електретних мікрофонів значно товща, тому їх чутливість і частотні характеристики дещо гірші. Сучасні електретні мікрофони компенсують цей недо-

лік за рахунок того, що електричний заряд дістає не мембрана, а фіксована металева пластина, а саму мембрану може бути виготовлено з більш тонкого матеріалу.

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

Для прийому і бездротової передачі звука створено прилади, що конструктивно об'єднують динамічний мікрофон і радіопередавач в одній системі. Приймачі бездротових мікрофонів встановлюються стаціонарно і підключаються до мікшерних пультав за допомогою коротких кабелів. На жаль, радіоканал принципово не в змозі передати той рівень якості, на який здатні дротові звукові перетворювачі. Єдина перевага радіомікрофонів полягає в їх незамінному для сучасних концертних програм сервісі – цілковитій свободі переміщення у просторі сцени.

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

Де кілька практичних порад у вигляді відповідей на найбільш поширені запитання.

Яким чином вибрати відповідний мікрофон для роботи на концерті?

Головною характеристикою такого мікрофона має бути гостра напрямленість і якомога менша схильність до акустичного зворотного зв'язку. Імпульсна характеристика мікрофона, як правило, в паспортних даних не відображається. Проте, при виборі типу акустоелектричного перетворювача «імпульсний відгук» доводиться враховувати. Для того, щоб мікрофон трансформував звукову енергію в електричну, звукова хвиля має фізично переміщувати діафрагму мікрофона. Кількість часу, який буде на це витрачатися, залежить від маси діафрагми, наприклад, блок з діафрагми і котушки динамічного мікрофона може бути в 1000 разів важча, ніж діафрагма конденсаторного мікрофона. Важкій динамічній діафрагмі потрібне більше часу, щоб почати рухатися, ніж легкій конденсаторній діафрагмі, і більше часу, щоб припинити рух. Оскільки конденсаторні мікрофони в цілому мають кращий перехідний відгук, вони краще підходять для голосів, які мають активну атаку звука або високочастотний спектр звучання. Перехідний відгук визначає більш ясний, виразний звук конденсаторних мікрофонів і більш м'який, округлий звук динамічних приймачів звука.

Які типи мікрофонів використовуються співаками в сучасній практиці?

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

Чи можна підібрати якийсь універсальний відносно діаграм напрямленості акустичний пристрій?

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

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

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

Як тримати динамічний мікрофон при співі?

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

Чи мають мікрофони механічний шум?

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

Чому однакові мікрофони зовсім не однаково звучать на практиці?

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

Які мікрофони використовують у мюзиклах?

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

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

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

При передачі голосу співака, що перебуває на невеликій відстані від мікрофона, є характерним справжній, реальний звук. При посиленні гучності співу відстань між ротом і мікрофоном необхідно завжди збільшувати, оскільки збільшується акустична величина звука.

Висновки: Мікрофон – один із основних елементів роботи естрадного співака на сучасній сцені. Сучасні тенденції у звукопідсиленні очевидні: це значне збільшення кількості мікрофонів (і, відповідно, каналів мікшування), різноманітність типів використовуваних мікрофонів, збільшення кількості приладів динамічної обробки звука – впродовж всього сигнального тракту, від мікрофонів до акустичних систем. Збільшення кількості мікрофонів посилює вимоги до їх добору, до їх акустичної суцільності між собою, до якості комутації та сигнальних ліній.

Щодо методів використання мікрофонів в сценічному звукопідсиленні, то вони дуже різноманітні, але головний вчитель тут – практика та її критичне осмислення. Поза сумнівом, навика роботи

з мікрофоном естрадному співаку необхідно довести до автоматизму. Як досвідчений водій підсвідомо володіє процесом управління автомобілем, не відриваючи при цьому свого погляду від дороги, так і вокаліст повинен працювати з мікрофоном машинально, щоб його увага була максимально спрямована на рішення музично-драматичних та сценічних завдань.

Запитання для самоконтролю:

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

Завдання для самостійної роботи:

1. Особливості співу при використанні навушної гарнітури в сценічній практиці.
2. Вибір типу (за діаграмою спрямованості) та марки (відомі бренди) мікрофону для концертно-виконавської діяльності.
3. Особливості студійної роботи естрадного співака.
4. Розробіть рекомендації звукоутворення співака при використанні мікрофона.

§ 3.3.5. Пристрої корекції і обробки вокалу³⁴⁷ в естрадному виконавстві

У нинішніх реаліях музичного мистецтва естради артиста-співака слід сприймати не просто як виконавця, але як симбіотичну систему: *Людина – електроакустичний тракт*, де мікрофон і електро-акус-

³⁴⁷ Певна частина параграфа 3.3.5. «Пристрої корекції і обробки вокалу» була зроблена за допомогою консультацій з фахівцями у галузі звукорежисури: головним звукорежисером Харківського академічного театру музичної комедії О. І. Богомоло-

тична система звукопідсилення з приладами обробки звука є «продовженням» голосового апарату виконавця.

Робота співака з мікрофоном у процесі еволюції вокального мистецтва естради від простого звукопідсилення зросла до використання цілого арсеналу специфічних прийомів, відкривши можливості для таких елементів вокальної техніки, які без звукопідсилення були просто неможливі. Освоєння вокалістами фундаментальних принципів роботи з електро-акустичним обладнанням є сьогодні запорукою успішної виконавської діяльності. Крім того, технічно грамотний виконавець зможе більш конструктивно працювати зі звукорежисером, не вимагаючи від нього неможливих з точки зору фізики речей (як це часто бувало з артистами старої формації). І, як наслідок, грамотний у технічному відношенні вокаліст гарантовано отримує комфортний моніторинг і відмінний саунд практично на будь-якому майданчику, де йому доведеться виступати, для виконання будь-яких виконавчих завдань у системі художнього впливу естрадного співака на слухача.

Арсенал обладнання вокаліста не обмежується самим лише мікрофоном. Для успішного формування сигналу застосовується частотна корекція, динамічна обробка, просторова обробка, збагачення обертонами і, за необхідності, обробка гармонайзером для створення багатоголосного вокалу з одного виконавця.

Для зручності сприйняття матеріалу прилади обробки зручно об'єднувати в групи за спільними фізичними принципами роботи. Вокаліст, який опанував принципи роботи приладів, без проблем підбере для себе найбільш підходящий попередній підсилювач або процесор ефектів.

Класифікація приладів за фізичним принципом роботи:

- прилади частотної корекції;
- прилади динамічної обробки;

вим та старшим викладачем кафедри звукорежисури КДІК В. В. Волченком, матеріал частково викладено у статті Дрожжина Н. В., Волченко В. В. Электроакустическое оборудование в системе художественного воздействия эстрадного певца на слушателя // Дрожжина Н. В., Волченко В. В. // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре. — К., КГИК, 2018. — С. 193–209.

- прилади на основі нелінійних спотворень;
- прилади просторової обробки;
- прилади на основі зсуву висоти тону;
- спецефекти (вокодер, ринг-модулятор).

Прилади частотної корекції

На базі фільтрів будується ціле сімейство приладів: графічні еквалайзери, параметричні еквалайзери, кросовери, темброблоки, фільтри в синтезаторах і мікшерних пультах.

Фільтрація – процес обробки сигналу в електричних ланцюгах схемами з частотно-вибірними властивостями, з метою підвищення або ослаблення рівня сигналу на певних ділянках спектра.

Фільтри класифікуються за типами частотної характеристики: обрізні (*low-cut*, *hi-cut*), фільтри високих частот (*hi*), фільтри низьких частот (*low*), смугові фільтри (*band-pass*), режекторні фільтри (*band-stop*), фільтр-полиця (*shelf-filter*).

Фільтри бувають в аналоговій і цифровій реалізації, у вигляді приладів або програмних алгоритмів.

Аналогові фільтри можна класифікувати за типом частотозадальних елементів: *LC-фільтри*, *RC-фільтри*.

Так само фільтри поділяються на *активні* та *пасивні*.

Залежно від крутизни схилу амплітудно-частотної характеристики фільтри називають: фільтр першого порядку, фільтр другого порядку і т. д. У кожного фільтра є смуга пропускання і смуга затримання.

Частота зрізу фільтра визначає межу між смугою пропускання та затримання. Процес фільтрації при створенні фонограм застосовується повсюдно. За допомогою *low-cut* фільтрів відрізаються низькі частоти в сигналах, в тій ділянці спектра, де корисного сигналу немає. За допомогою *hi-cut* фільтрів відрізаються високочастотні сигнали або обмежується спектр сигналів. *Band-pass* і *band-stop* фільтри дозволяють збільшити або зменшити рівень певних ділянок спектра сигналу, а також усунути резонанси.

Графічний еквалайзер – складається з фільтрів (за числом смуг). Рівень сигналу, регульований фільтром, керується повзунковим потенціометром, що переміщуються від низу до верху. Слайдери роз-

ташовані поряд, у процесі регулювання положення їх ручок ілюструє амплітудно-частотну характеристику еквалайзера. Саме тому цей тип еквалайзера називають графічним. Графічний еквалайзер може мати від трьох до тридцяти однієї смуги. Частоти, які можна коригувати, фіксовані. Зазвичай під кожним слайдером написано значення частоти, яку він регулює.

Параметричний еквалайзер – має кілька фільтрів, як правило, три або п'ять, при цьому кожен фільтр має три органи керування. Регулятор вибору частоти регулювання, регулятор добротності й регулятор рівня підсилення або ослаблення сигналу на певній частоті. На відміну від графічного еквалайзера в параметричному можна довільно вибрати частоту, яку необхідно скоригувати. Що дозволяє з «хірургічною» точністю вирізати резонанси або надати сигналу потрібне забарвлення.

Прилади динамічної обробки

Будь-який прилад динамічної обробки являє собою окремих випадок пропорційної інтегрально-диференціальної системи автоматичного регулювання (ПД-регулювання), параметри якої орієнтовані на підтримку рівня сигналу в заданому діапазоні.

Кожен прилад динамічної обробки має регулюючий елемент і детектор обвідної. Обвідна, виділена з аудіосигналу, керує коефіцієнтом підсилення регулюючого елемента за алгоритмом, коригованим органами керування.

На цьому принципі будується ціле сімейство приладів: **компресори, експандери, нойз-гейти, компандерні системи шумозаглушення, лімітери, ді-ессори, багатосмугові компресори.**

У багатьох приладах динамічної обробки існує режим **side-chain**, при вмиканні якого обвідна одного сигналу керує посиленням іншого. Наприклад, сигнал великого барабана під час удару зменшує підсилення баса.

Компресор – прилад для стиснення динамічного діапазону сигналу.

Компресори можна класифікувати за типом регулюючого елемента: підсилювач, керований напругою (**VCA-compressor**) й оптичний регулюючий елемент (**opto-compressor**).

Так само компресори можна класифікувати за компонованням схеми: прямого і зворотного регулювання. При прямому регулюванні сигнал на детектор обвідної потрапляє зі входу приладу, при зворотному – з виходу регулюючого елемента.

У компресора для настроювання доступні такі параметри:

Ratio – коефіцієнт (від 1:1 до 1:∞). Цей параметр вибирає на скільки сильно стиснеться сигнал при перевищенні порога. Наприклад, при **Ratio** 1:2 рівень сигналу, що перевищує поріг на 4 dB знизиться на 2 dB.

Threshold – поріг спрацьовування компресора. Цей параметр вибирає поріг при перевищенні якого прилад почне стискати сигнал. Таким чином можна регулювати, яка частина матеріалу піддається стиску, тільки гучні піки чи більша частина сигналу.

Attack – регулює час спрацьовування компресора при перевищенні сигналом порога.

Release – регулює час, за який компресор відновить підсилення після того, як рівень сигналу опустився нижче порога.

Hadr-Soft knee – регулює форму передавальної характеристики приладу в точці перетину порога. **Hard knee** – жорстке коліно, **soft-knee** – м'яке коліно.

Gain – регулює підсилення на виході приладу для компенсації рівня після стиснення динамічного діапазону.

При роботі компресора відбувається такий процес. З сигналу виділяється обвідна, вона через блок управління з органами настроювання керує роботою регулюючого елемента. При підвищенні рівня сигналу, підвищується рівень обвідної, який приводить до зменшення підсилення в регулюючому елементі, перешкоджаючи подальшому наростанню рівня сигналу.

При обробці сигналу компресором у матеріалі підкреслюється атака, оскільки детектор обвідної має деяку інертність, час атаки не дорівнює нулю і фаза атаки не піддається стисненню. Цей факт потрібно враховувати при роботі з приладом. Іноді цей нюанс застосовують у художніх цілях для підвищення розбірливості мовлення або підкресленні атаки в ударних.

Експандер – прилад зворотний компресору, він при перевищенні порога не знижує, а додає підсилення. Може застосовуватися для збільшення динамічного діапазону сигналу, для м'якого шумозаглушення і, спільно з компресором, у компандерній системі шумозаглушення. Експандер має ті ж органи керування, що і компресор.

Нойз-гейт – прилад динамічної обробки, який відкривається при перевищенні сигналом порога і закривається, якщо сигнал нижче порога. У нойз-гейті головний параметр керування – поріг спрацьовування. Так само буває доступний для регулювання час закриття. Це потрібно для того, щоб пристрій не відрізав тихі хвости сигналу.

Основне завдання **гейта** – порогове шумозаглушення. Але його можуть застосовувати і в художніх цілях, для вкорочення сустейна сигналів.

У ланцюзі керування **гейта** буває смуговий фільтр для більш точного вибірного настроювання на потрібний сигнал. Крім того застосовують гейтуванням сигналів модулюванням гейта по каналу **side-chain**, що є типовим для електронної музики.

Прилади просторової обробки звука

Лінія затримки дозволяє створити цілу плеяду просторових і модуляційних ефектів: **ділей, хорус, фленджер, ревербератор**.

Прилади просторової обробки еволюціонували разом із розвитком електроніки та радіотехніки від echo сагега, пружинних і листових ревербераторів до стрічкових і цифрових ліній затримки. Окремою групою можна згадати дискретно-аналогові лінії затримки, на яких донині робляться прилади **хорус** і **фленджер**.

Процес роботи просторових і модуляційних ефектів полягає в тому, що до сигналу підмішуються його копії з виходу лінії затримки. Залежно від часу затримки, глибини зворотного зв'язку, наявності модуляції тактової частоти лінії затримки низькочастотним сигналом можна дістати будь-який необхідний ефект.

Ділей – побудований на лінії затримки, яка має час затримки до двох секунд. **Ділей** імітує відлуння. Прилад звучить більш музично, якщо час затримки синхронізовано з темпом музики.

Органи керування:

Time – час затримки

FeedBack – глибина зворотного зв'язку, число повторень

Level – рівень відображень в міксі.

Хорус – прилад, який створює ефект унісонного звучання. У хорусі сигнал затримується на 15–30 мс. Лінія затримки модулюється низькочастотним сигналом, у результаті в сигналу на виході з'являється детонація через ефект Доплера, що і створює відчуття унісону і «обертання» звука.

Органи керування:

Частота модуляції – регулює частоту низькочастотного модулюючого сигналу.

Глибина модуляції – регулює рівень модулюючого сигналу і величину детонації.

Фленджер – прилад, який створює специфічний ефект звучання «в трубі». Прилад улаштований аналогічно хорусу, але має зворотний зв'язок між виходом лінії затримки та її входом. Сигнал зворотного зв'язку, підсумовуючись із вхідним сигналом, створює ефект гребінчастої фільтрації, своєрідно забарвлює «обертаний» звук.

Органи керування:

Частота модуляції – регулює частоту низькочастотного модулюючого сигналу.

Глибина модуляції – регулює рівень модулюючого сигналу і величину детонації.

Глибина зворотного зв'язку – регулює вираженість ефекту гребінчастої фільтрації та забарвлення звука.

Ревербератор – прилад, який створює штучну реверберацію. За принципом реалізації це найскладніший прилад, оскільки для створення дифузного хвоста сигнал мусить зніматися з лінії затримки з безлічі відводів з різним часом затримки. Число відводів не менше тридцяти двох.

Органи керування:

Преділей – час між сигналом і першими відображеннями.

Довжина хвоста – час реверберації.

Мікс – гучність реверберації в міксі.

Тон – *фільтр*, який регулює тембр хвоста.

Прилади на основі зсуву висоти тону

Зрушення висоти тону здійснюється або через ефект Доплера, або через алгоритм односмугової модуляції-демодуляції з неточним відновленням несучої частоти в процесі демодуляції.

При роботі приладів через ефект Доплера матеріал записується в пам'ять короткими шматочками по кілька мілісекунд. При записі та відтворенні тактова частота змінюється з таким відношенням як і інтервал транспонування. Якщо відбувається підвищення тону вгору, фрагменти запису відтворюються зациклено для заповнення проміжків часу між ними, що утворилися при прискореному відтворенні цих семплів. Кросфейди на стиках семплів створюють характерні артефакти, властиві ефектам зсуву висоти тону.

Основні представники цього сімейства приладів: *пітч-шифтер*, *гармонайзер*, *інтонатор*.

Пітч-шифтер – зсуває сигнал на довільний фіксований музичний інтервал і підмішує його до основного сигналу.

Окремий випадок пітч-шифтера – *октавер*.

Органи керування:

Інтервал транспозиції – задає музичний інтервал у півтонах.

Мікс – регулює рівень транспонованого сигналу в міксі.

Гармонайзер – працює аналогічно пітч-шифтеру, але при зсуві висоти тону враховує лад і тональність, які вибираються відповідними кнопками. Гармонайзер може створювати кілька додаткових сигналів для того, щоб матеріал звучав акордом.

Інтонатор – прилад у реальному часі зсуває ноти матеріалу до сітки частот обраного ладу і тональності, що дозволяє коригувати невеликі інтонаційні помилки виконання. Може використовуватись як художній ефект у вокалі: «ефект Шер».

Спецефекти

До цієї групи доцільно віднести ***вокодер*** і ***ринг-модулятор***.

Вокодер – дозволяє промодулювати несучий ширококутний сигнал людським мовленням, щоб дістати, наприклад, «говорючу гітару» або «голос робота».

У приладі використовується принцип формантного синтезу мовлення. З голосу виділяються обвідні на різних ділянках спектра, де розташовані форманти голосних звуків. Ці сигнали модулюють ширококутний несучий сигнал музичного інструмента, що створює в звуці інструмента фонацію, властиву людському мовленню.

Ринг-модулятор – прилад побудований на модуляції несучого сигналу, частота якого перебуває за межами звукового діапазону, але поряд із ним. У результаті модуляції в несучім сигналі виникає верхня і нижня бічні складові, які відстоять від несучого сигналу на таку ж величину як частота модулюючого звукового сигналу. Нижня бічна складова має дзеркальний спектр по відношенню до вихідного сигналу, а оскільки несучий сигнал розташований поряд зі звуковим діапазоном, нижня бічна складова потрапляє в звуковий діапазон і після демодуляції створює сигнал, в якому основний тон і обертони помінялися місцями. Це створює дуже своєрідне звучання, яке використовується як спецефект або як метод синтезу звука.

Мікрофонний попередній підсилювач (преамп).

Боротьба за якість звука на «живих» концертах – це завжди першочергове завдання і вокалістів, і звукорежисерів. Як відомо, однією з дуже важливих складових процесу концертної діяльності співака з інструментальним ансамблем, симфонічним оркестром або джаз-бендом і т. ін. є діставання оптимального балансу між голосом та інструментальним супроводом. Під оптимальним рівнем ми розуміємо сигнал із максимальним значенням, але без появи спотворюючих перевантажень. У таких випадках використовується ***мікрофонний попередній підсилювач*** – пристрій, який призначається для підсилення низького рівня сигналу до рівня лінійного. У звуковому тракту він стоїть після мікрофона. Зауважимо, що бувають різні типи попередніх підсилювачів у залежності від будови та призначення – ***мікрофонні*** та ***інструментальні***.

Мікрофонні попередні підсилювачі забезпечують не тільки більш якісний вокальний звук, ніж попередні підсилювачі, інтегровані в різні пристрої, але і мають свій неповторний характер звучання, який можна підібрати під конкретну модель мікрофона. Безумовно, вибір зовнішнього попереднього підсилювача – це чудовий крок для поліпшення якості та розширення можливостей мікрофона.

Види мікрофонних попередніх підсилювачів

Попередні підсилювачі бувають ***лампові*** та ***транзисторні***.

Ламповий мікрофонний попередній підсилювач (преамп) застосовують для додання звуку характерного теплового оксамитового тембрального забарвлення. Прийнято вважати, що «лампове» звучання більш живе і тепле, ніж при використанні транзисторних аналогів. «Ламповий каскад має високу лінійність підсилення в досить широкому діапазоні вхідних напруг. Це забезпечує низький рівень гармонійних і інтермодуляційних спотворень. На відміну від транзисторного каскаду, ламповий можна сміливо перевантажити. Більш того, в разі подачі на його вхід завищеної вхідної напруги, реакція на виході буде просто приголомшлива – з'явиться велика кількість нових гармонік, у яких амплітуди парних складових набагато вища непарних»³⁴⁸.

Гібридний мікрофонний попередній підсилювач – підсилювач, який поєднує в собі, як лампові, так і транзисторні компоненти.

Моделюючі попередні підсилювачі. В цих попередніх підсилювачах використовуються транзисторні схеми, де особливості звука лампових підсилювачів, таких як, наприклад, «теплота» і «оксамит», моделюються за допомогою цифрової обробки.

Одним із методів моделювання частотної характеристики є метод цифрової згортки. ***Digital convolution*** – це операція, яка виконується над парою сигналів, у результаті неї формується третій сигнал (згортка двох вихідних). Перший відлік згортки дістають у такий спосіб: для кожного моменту часу на інтервалі існування сигналів відлік одного сигналу примножує відлік іншого сигналу, результати уможножені складають.

³⁴⁸ Севашко А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм: профессиональное руководство / А. В. Севашко. — М. : Альтекс-А, 2004. — С. 334.

Щоб отримати другий відлік – один із сигналів попередньо зсувають на один період тактової частоти. Потім алгоритм повторюється³⁴⁹.

Крім того, попередні підсилювачі поділяються за характером впливу на сигнал «*забарвлювальні*» та «*прозорі*».

«*Забарвлювальні попередні підсилювачі*» (*Color preamps*) використовують звукорежисери, які хочуть створити неповторне, унікальне звучання свого міксу. Цей тип підсилювача надає звуку характерного звучання.

«*Прозорі попередні підсилювачі*» використовують для отримання первозданного звука без будь-яких домішок. В основному це транзисторні безтрансформаторні попередні підсилювачі. Транзистори мають одну вагому перевагу над лампами, їх параметри не змінюються з часом. «Теоретично, при роботі за нормальних напруг, транзистор не допускає погіршення робочих характеристик як завгодно тривалий час»³⁵⁰.

Практичні поради з налаштування електро-акустичних приладів для вокаліста

Вокалісту для успішної роботи зі звуком слід орієнтуватися в методах налаштування попереднього підсилювача і процесорів ефектів. Якщо використовується конденсаторний мікрофон, то слід увімкнути фантомне живлення +48v. У разі роботи з динамічним мікрофоном фантомне живлення вимкнене.

Налаштовуємо вхідну чутливість мікрофонного попереднього підсилювача. Орієнтуючись на індикатор *PEAK*, обертаємо праворуч ручку *GAIN* і співаємо в мікрофон із максимально можливою гучністю. Коли індикатор *PEAK* починає спрацьовувати, повертаємо ручку *GAIN* трохи ліворуч. На цьому налаштування вхідної чутливості завершено.

Налаштовуємо low-cut фільтр. Як уже писалося вище, слід враховувати ефект близькості. Якщо потрібно уникнути його виникнен-

³⁴⁹ Петелин Р. Ю., Петелин Ю. В. Музыкальный компьютер. Секреты мастерства / Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб. : БХВ-Петербург : АРЛИТ, 2003. — 688 с. : ил.

³⁵⁰ Севашко А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм: профессиональное руководство / А. В. Севашко. — М. : Альтекс-А, 2004. — С. 333.

ня, вмикаємо *low-cut* фільтр. Якщо ефект близькості нам потрібен, то фільтр не вмикаємо.

Налаштовуємо компресор. У більшості випадків компресор обов'язково застосовується в концертній та студійній роботі. З його допомогою контролюється динамічний діапазон виконавця, стабілізується гучність вокалу в міксі, підвищується розбірливість вокалу в щільному аранжуванні. Суб'єктивно компресія відчувається як збільшення гучності звука. Він стає більш щільним. І це не дивно. Адже в результаті компресії можна досягти збільшення середньої потужності неспотвореного сигналу³⁵¹.

У компресора є п'ять ручок налаштування: **Ratio, Threshold, Attack, Release, Out gain**. Так само є дуже важливий елемент приладу – індикатор **Gain reduction**. Під час налаштування встановлюємо ручку **Ratio** в положення 1:3 і під час співу обертаємо ручку **Threshold** ліворуч. При цьому індикатор **Gain reduction** почне рухатися. Ручкою **Threshold** домагаємося того, щоб при дуже гучному співі покази індикатора становили 10 dB. При таких налаштуваннях прилад не втручається в тихі звуки, а при більш сильному звуковидобуванні починає послаблювати сигнал, стабілізуючи рівень вокалу. Якщо за відчуттям артиста стиснення занадто сильне, можна зменшити параметр **Ratio** до значення 1:2 або 1:1,5. Ручки **Attack, Release, Out Gain** для початку встановлюємо в середнє положення. Далі вимовляємо текст з великою кількістю вибухових приголосних і дивимося на рух індикатора **Gain reduction**. Індикатор має встигати реагувати на вибухові приголосні та встигати повернутися до нуля між ними. Швидкість спрацьовування і відпускання компресора регулюється ручками **Attack** і **Release**. Ручка **Out gain** регулює рівень сигналу на виході компресора.

Налаштовуємо еквайзер. Під час налаштування еквайзера слід ам'ятати про нижню і верхню співочі форманти (500–600 Гц нижня і 2500–3700 Гц верхня). Додавання нижньої співочої форманти робить голос більш м'яким, об'ємним і насиченим грудними обер-

³⁵¹ Петелин Р. Ю., Петелин Ю. В. Музыкальный компьютер. Секреты мастерства / Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб. : БХВ-Петербург : АРЛИТ, 2003. — 688 с. : ил.

тонами, додавання верхньої співочої форманти робить голос яскравішим, польотнішим, дзвінкішим, підсилює розбірливість вокального мовлення.

Налаштовуємо збагачення голосу обертонами. Для насичення обертонами застосовується *сатуратор* або *ексайтер*. Тут важливо не перестаратися. При помірних кількостях цей ефект робить голос яскравішим і тембрально багатшим, але, якщо перестаратися, виникне хрипіння на гучних нотах, що є ознакою «передозування» ефекту. В основі функціонування приставок, які забезпечують перетворення спектра сигналу, лежить принцип зміни спектрального складу синусоїдного сигналу. При цьому в процесі перетворення спектра вихідного сигналу забезпечується формування додаткових коливань із частотами, кратними частоті основного коливання... Для того, щоб голос звучав більш польотно і акустично разом з оркестром, застосовується просторова обробка звука.

Налаштовуємо просторову обробку, яка є сукупністю різних обробок, що змінюють так чи інакше тривимірне розташування інструментів та вокалу в просторі (*ширина, висота, глибина*).

Що собою являє процес реверберації? **Реверберація** – це процес загасання звукових хвиль у просторі, тобто це поступове зниження інтенсивності звука при збереженні його багатогранності у відображенні. У нашому випадку реверберацією ми називаємо процес імітації цього ефекту, що здійснюється за допомогою ревербераторів. Як правило, для реверберації на приладі вибирається пресет *hall*, іноді на додаток до нього застосовується *delay*.

Термін *delay* перекладається дослівно як затримка, звідси пояснення визначення – це повторення прямого сигналу, який поступово загасає за часом. Музиканти і вокалісти часто плутають **реверберацію** і *delay*, тому визначимо різницю: якщо в реверберації відображення хаотично швидкі та невіддільні одне від одного, то в *delay* чути кожне відображення, причому так, що ці відображення можна порахувати. У будь-якому алгоритмі прилад **реверберації** дозволяє налаштувати такі параметри: *size* (розмір приміщення), *time* (час реверберації), *diffusion* (поширення по приміщенню), *predelay* (різниця в часі між прямим і відбитим сигналом).

Трохи іншим чином беруть участь у побудові простору прилади *phaser, flanger, chorus і pitch shifter*. Роботи цих приладів на відміну від більшості випадків застосування *реверберації і delay* практично не чути, однак при використанні такого роду ефектів до основного сигналу, можна створити ілюзію наявності у нього (в нашому випадку моно-сигнал голосу співака) широкої стереобазы.

Запитання та завдання для самоконтролю:

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

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

3. Майстерність трансформації як істинний професіоналізм естрадного співака.

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

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

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

7. Наукові концепції В. Юшманова щодо опертого звукоутворення під час фонаційного процесу під час сценічного руху.

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

9. Назвіть принципи загального тренування дихального апарату співака.

10. Особливості звукоутворення співака при використанні мікрофона.

11. Історія винаходу мікрофону.

12. Типи спрямованості сучасних мікрофонів.

13. Зробіть порівняльну характеристику динамічних та конденсаторних мікрофонів.

14. Назвіть і коротко охарактеризуйте принцип роботи пристроїв обробки звуку.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Підсумовуючи викладене в цьому розділі, необхідно зробити наступні висновки:

Теорія вокального виконавства, під якою слід розуміти *історично усталені базові наукові знання*, націлена на комплексний розгляд теоретичних та виконавсько-педагогічних проблем естрадного співу. Сучасна *практика естрадного вокалу* потребує використання естрадними співаками теоретичних знань для забезпечення сучасного рівня професіоналізму. Запропоновано загальний огляд існуючих теорій голосоутворення. Проаналізовано найвагоміші із них, а саме: міоеластична, нейрохронаксична, мукоондуляторна теорії фонації. Найбільш адекватним із точки зору сутності механізму фонації, на наш погляд, має бути *поєднання* сучасної трактовки міоеластичної теорії фонації, ефекту Бернуллі та експериментальних результатів, які засвідчили роль слизової оболонки у фонації (Дж. Пірелло, К. Салімбені, Е. Алаймо).

У главі 3.2 «Співацький процес: порівняльний аналіз академічної, народної, естрадної технік співу» викладено досвід типологічного порівняння відповідно трьох типів звуковидобування при співі (академічного, народного, естрадного), що розрізняються за жанровими напрямками вокального виконавства. Виявлено подібності та відмінності в техніках голосоутворення, що базуються на певних акустико-фізіологічних законах.

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

Отже, фізіологія голосоутворення співаків різних вокально-виконавських жанрів відрізняється імпедансом (функція акустичного опору ротоглоткової порожнини співака), який, у свою чергу, залежить від положення гортані при співі. Якщо у академічного виконавця на всьому діапазоні голосу гортань залишається в низькому положенні,

то естрадна та народна техніки співу зумовлені нейтральним (мовним) положенням гортані. Слід зауважити, що незалежно від вокально-виконавського жанру професійне виконання потребує при співі стабільного положення гортані.

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

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

Універсальність методики виявляється в цілісній дії на процес співацького голосоутворення, що створює найліпші умови для активізації процесу саморегуляції голосоутворюючої системи, саморозвитку та вдосконаленні вокальної майстерності співака. Педагогічна і виконавська практика автора навчального підручника доводить, що виховання у естрадних співаків резонансної техніки співу приводить до якісних професійних результатів: єдинорегістрового повного діапазону (дві і більш октави) з плавним переходом від грудної частини діапазону до головної, тембрової насиченості голосу, тривалості дихання і володін-

ню кантиленою, чіткій вимові і точності інтонації, що дозволяє вільно оперувати специфічними вокально-технічними прийомами естрадного виконання. Технічна свобода в співі зумовлює й уміння максимально яскраво виразити голосом художній образ вокального твору.

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

З другої половині ХХ ст. вектор професіоналізації вокально-естрадного мистецтва націлений у бік його ускладнення та динамізації. Сучасний стан музичної естради ХХІ ст. потребує від співаків володіння арсеналом виражальних засобів: насамперед, – культури пластичної виразності та сценічного руху. Розглянуто специфічні особливості професії естрадного співака. Надано рекомендації щодо формування навичок співу під час сценічного руху або танцю. З'ясовано значення відчуття опори під час співу, ознайомлено з деякими науковими концепціями щодо опертого звукоутворення під час фонаційного процесу під час сценічного руху; усвідомлено сутності вокально-технічних прийомів, які ведуть до знаходження відчуття опори вокалістами під час танцю та сценічного руху. Специфіка естрадного вокального виконавства вимагає обов'язкового формування навичок «парадоксального» вокального дихання на вдиху (вокальний спецтермін), бо саме ця навичка допоможе розв'язати проблему якісного співу з виконанням пластичних і хореографічних завдань.

Музичне мистецтво на сучасному етапі розвитку являє собою складну взаємодію найрізноманітніших елементів, структур, які на-

лежать до різних виконавсько-композиторських стилів, жанрів, манер, а також пластів та культур найвіддаленіших куточків світу. Невід'ємною частиною такого всесвітнього процесу музичної глобалізації є *джазове вокальне виконавство*, яке відкриває безмежний простір для втілення найфантастичніших задумів того чи іншого музиканта завдяки, насамперед, своїй імпровізаційній природі.

Останніми 10-літтями у вітчизняному музикознавстві спостерігається постійне зростання зацікавленості джазовим мистецтвом, що пов'язано, в тому числі, й з відкриттям чисельних відділень естрадно-джазового виконавства в навчальних закладах, необхідністю наукового осмислення багаторічного виконавського досвіду, а також освоєння існуючих та створення нових методик викладання джазових дисциплін. Одним з таких актуальних аспектів дослідниками вважається *методологія скет-імпровізації в джазовому ансамблевому виконавстві*, яку запропонував американський викладач, музикант-мультиінструменталіст Боб Столофф.

Оскільки естрадній техніці співу притаманний слабкий імпеданс, вона зумовлює обов'язкове застосування у виконавстві звукопідсилювальної техніки. Мікрофон – один із основних елементів роботи естрадного співака на сучасній сцені.

Естрадний виступ вимагає від співака величезної концентрації творчих зусиль для втілення художнього образу за мінімальний час. Співак на естраді – це лідер-співбесідник, здатний примусити себе слухати, підпорядкувати собі глядачів під час виступу. Уміння впливати на зал, налагодити з аудиторією пряме спілкування – це ті специфічні вміння, якими має оволодіти сучасний естрадний співак, використовуючи при цьому мікрофон як засіб досягнення художньої мети.

Сучасні тенденції у звукопідсиленні очевидні: це значне збільшення кількості мікрофонів (і, відповідно, каналів мікширування), різноманітність типів вживаних мікрофонів, збільшення кількості приладів динамічної обробки звуку – впродовж всього сигнального тракту, від мікрофонів до акустичних систем. Збільшення кількості мікрофонів посилює вимоги до їх підбору, до їх акустичної сумісності між собою, до якості комутації та сигнальних ліній.

ВИСНОВКИ

Вивчення різних аспектів історії, теорії та практики в загальних і специфічних виявах вокального виконавства естради дозволило обґрунтувати *комплексну теорію* (і відповідну *методику навчання співу*), що *базується на об'єднанні складових компонентів вокального естрадного мистецтва в єдину систему*.

І. На основі аналізу літератури, присвяченої проблемам теорії естради, було встановлено, що термін *«музичне мистецтво естради»* може і має трактуватися не тільки в *музикознавчому*, але і в *культурологічному* ключі (як *специфічна форма музичного мистецтва, пропорційна і гармонійна епосі виникнення та розвитку масової культури*).

Масова культура, в контексті якої маніфестувало себе музичне мистецтво естради, являє собою своєрідний феномен соціальної диференціації сучасної культури, який заявив про себе вперше в ході модернізаційних процесів Новітнього Часу. Як соціокультурні чинники, що зумовили появу мистецтва естради як *форми демократичного і розважального мистецтва*, було позначено загальне зростання соціальної напруги, характерне для епохи технічної цивілізації; зростання населення міст; зміни в сфері співвідношення трудової і дозвільно-рекреаційної діяльності у маси населення наприкінці XIX ст.

Шляхом дослідження конкретних соціокультурних умов функціонування естрадного вокального виконавства в контексті радянської музичної культури, було встановлено, що його культурний статус визначався приналежністю або до ангажованою ідеологічними вимогами Пролеткульту офіційній естраді, або до *протестних рухів проти офіціозу*, що розвиваються у вигляді «джазового опору» і андеграундної рок-культури. В останні роки існування СРСР, легітимізація естради та естрадного вокалу приналежністю до офіціозу або андеграунду перестала бути актуальною, будучи заміщеною критерієм швидкого комерційного успіху.

Культурний статус естрадного вокалу на Заході визначають розглянуті в комплексі *інтимний, визвольний, протестний і комерційний пафос* західної культури й естрадної музики.

Музична культура України, починаючи з 1991 року, поступово інтегрується в глобальну музичну культуру, відчуваючи на собі дію як позитивних, так і негативних наслідків процесу музичної глобалізації.

Глобалізація в музиці і, перш за все, в музиці вокальної естради, знаменується розповсюдженням єдиного професійного стандарту вокального виконавства. Специфічною рисою процесу глобалізації в сфері музичного мистецтва естради став факт лідерства в міжкультурній взаємодії естрадної виконавської культури західного зразка. *Відповіддю на виклик музичної глобалізації з боку української естради має стати пошук «золотої середини» між вимогами стандартизації світової вокальної естради та пошуком нових форм і горизонтів вітчизняної творчості, які зберігають зв'язок з національною культурою та виконавськими традиціями.*

Аналіз участі представників України у міжнародному телевізійному музичному проекті «Євробачення», який відображає панораму музично-вокальної та естрадної культури Європи, показує, що, *спираючись на національну самобутність, наша вокальна естрада гідно репрезентує в Європі один із наймузичніших і найспівучіших народів світу – народ України.*

II. Вивчення й аналіз творчості видатних естрадних співаків має методологічне значення, як для розробки теорії естрадного вокалу, так і для практики вокальної педагогіки, націленої на оптимізацію та удосконалення підготовки професійних вокалістів. Тим самим створюються передумови для створення феноменології (поетики) особистості естрадного співака.

З другої половини ХХ століття вектор професіоналізації вокально-естрадного мистецтва спрямовано в бік ускладнення і динамізації. У професійній підготовці вокального естрадного виконавця ХХІ століття не можна зосереджуватися лише на вокальній складовій. Сучасний співак мусить уміти створювати свій сценічний імідж, професійно володіти основами хореографії та мати знання в галузі менеджменту і медіа-технологій.

III. Сучасна наука накопичила достатній матеріал з роботи голосового апарату в співі, який дозволяє компетентно підходити до всіх

питань професійного виховання естрадного співака. Оскільки голосовий апарат підпорядковується складним акустико-фізіологічним законам, то знання *основних закономірностей і принципів діяльності співоного апарату, як «живого музичного інструмента», є одним із умов його створення, вдосконалення та збереження.* Це допоможе співаку не лише в становленні професійних виконавських якостей, але і в передачі теоретичних і практичних знань наступному поколінню, що має велике значення у формуванні та розвитку української вокальної естрадної школи.

Голосовий апарат як сукупність органів і голосова функція як керуюча підсистема є *єдиним цілим*, і це ціле є системою, що саморегулюється, самоналагоджується і самонавчається. Залежно від вокально-виконавської жанру ця система вибирає відповідну техніку фонації, яка диктується естетикою та слуховими уявленнями обраної манери співу. Вокальні техніки співаків різних жанрових напрямків мають багато в чому спільні та відмінні специфічні риси.

Розгляд акустико-фізіологічних особливостей функціонування співоного апарату при різних техніках співу (академічній, естрадній, народній) дозволило зробити методологічно важливі висновки про *моделювання фонаційного процесу при естрадній техніці співу, що органічно пов'язало теорію та практику співоного мистецтва в аспекті специфіки естрадного вокалу.*

З точки зору фізіології звукоутворення, *сутність постановки голосу в будь-якому жанрі вокального мистецтва полягає в правильному підборі імпердансу та стабілізації гортані в співі.* Рівень гортані залежить як від індивідуальних фізіологічних особливостей, так і від обраного жанру вокального мистецтва.

Оскільки естрадна техніка співу має слабкий імперданс, то ця особливість звукоутворення зумовлює обов'язкове застосування звукопідсилюючої апаратури. *Мікрофон – це найважливіший елемент вокального виконавства на естраді.*

Презентована в підручнику *авторська універсальна методика навчання професійному естрадному співу* ґрунтується на ряді загальнодидактичних принципів вокальної педагогіки, а також принципах резонансної теорії мистецтва співу (за В. П. Морозовим), що розглядає

голосовий апарат як цілісну взаємопов'язану систему з акцентом на роль резонаторів.

Критерієм ефективності підготовки естрадного співака у вузі є *підготовка фахівця*, що володіє вокально-виражальними засобами, підпорядкованими загальному виконавському завданню – *втіленню художнього образу на естраді*. Еволюція розвитку сучасного мистецтва музичної естради вимагає підготовки таких виконавців-співаків, чия майстерність включає високий рівень як вокальної, так і пластичної культури.

Специфічною рисою процесу глобалізації в сфері музичної культури є факт лідерства в міжкультурній взаємодії естрадної музики західного зразка. Глобалізація в музиці і, перш за все, в музиці естрадній, виявляється в поширенні єдиного професійного стандарту вокального виконавства.

Естрадне вокальне мистецтво, як і будь-яке інше мистецтво, є національним, оскільки ґрунтується на звуковому мисленні й інтонаційному ладі свого народу і має свої специфічні особливості.

Оскільки обидві гілки вокальної школи – виконавська і педагогічна – впливають на розвиток вокального мистецтва в цілому, ***основні завдання української естрадної вокальної школи слід сформулювати таким чином:***

– виховати професійних естрадних вокальних виконавців, які будуть здатними протистояти натиску низькопробної поп-культури;

– підготувати високо кваліфікованих естрадних вокальних педагогів у всіх ланках професійної освіти України;

– підняти рівень вітчизняної естрадно-вокальної культури в цілях інтеграції в світову вокально-виконавську культуру естради.

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

ПІСУМКОВІ ЗАВДАННЯ З КУРСУ:

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

ДОДАТОК А

Інтегральні спектри голосів із академічною, народною та естрадною техніками співу (за В. П. Морозовим)

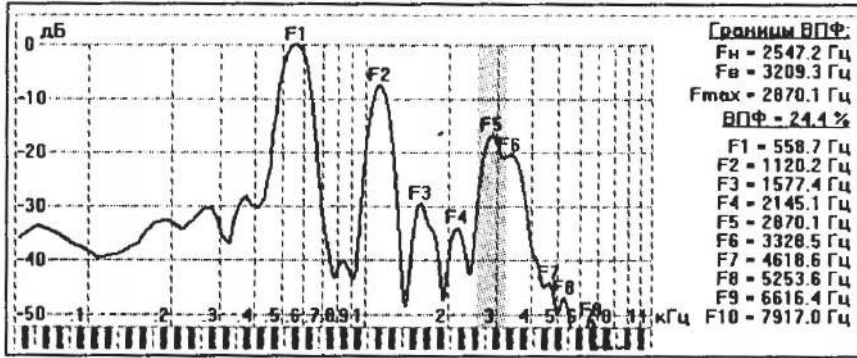


Рис. А.1. І. Архіпова, «Не пой, красавица», голосна А у фразі «Не пой, красАвица, при мне», у слові «красАвица», нота до^{#2}

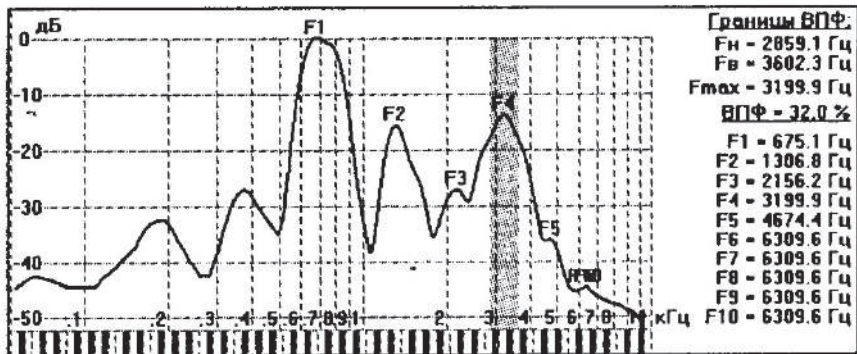


Рис. А.2. О. Образцова, «Царська наречена», сцена та арія Любаши, голосна А у фразі «Ах, это кто...», у слові «Ах», нота мі²

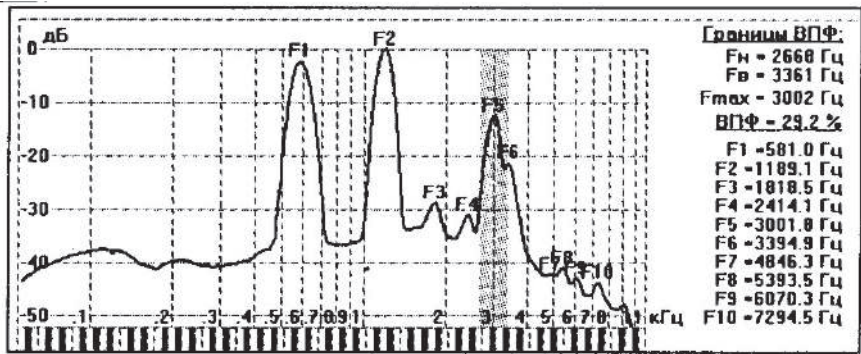


Рис. А.3. М. Кабальє, «Норма», фермата в кінці арії Норми, голосна А, нота ge^2 (кінець фермати)

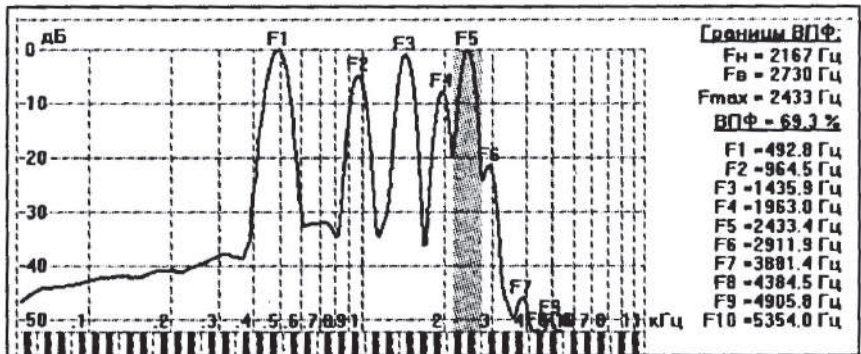


Рис. А.4. Е. Карузо, фермата в кінці арії Еліазара, голосна А, нота si^1

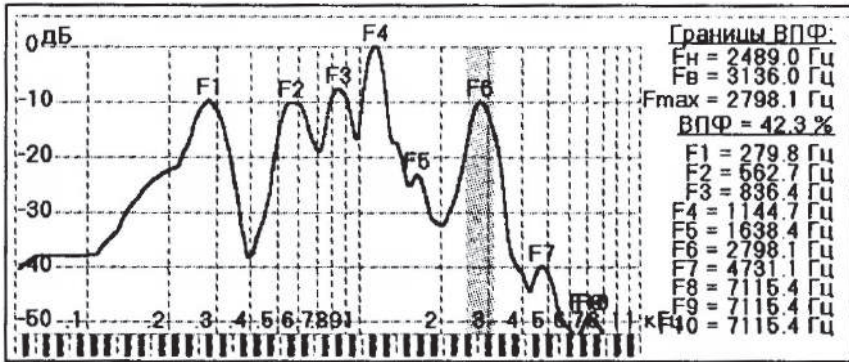


Рис. А.5. В. Атлантов, арія Германа, голосна А у фразі «Кто счастлив здесь, друзья», у слові «друзья», нота do#²

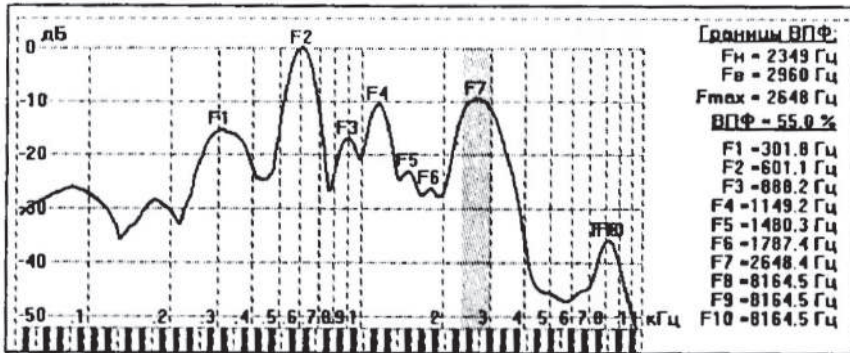


Рис. А.6. М. дель Монако, фермата на початку пролога опери «Паяци», голосна О в початковій фразі «SignOre! Signori!», у першому слові «SignOre», нота re¹

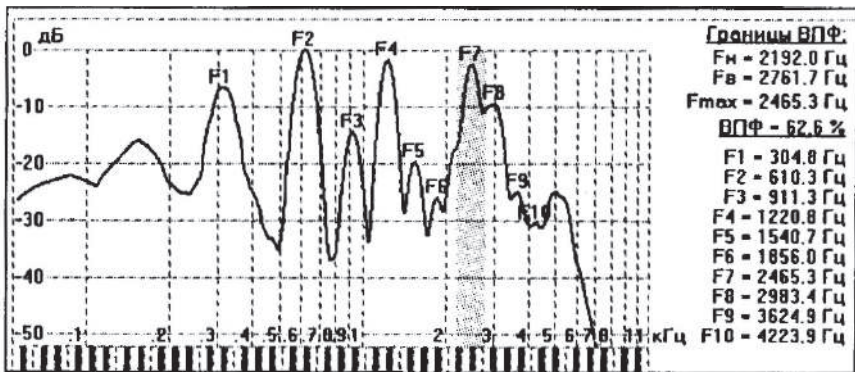


Рис. А.7. Б. Джилі, соло тенора з «Реквієма» Дж. Верді, заключна нота mib^1

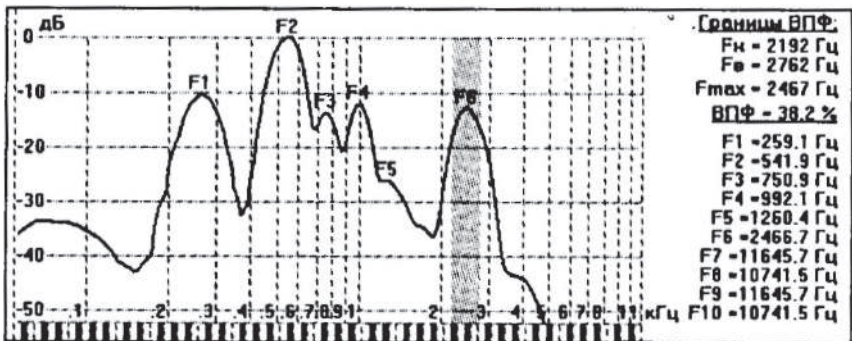


Рис. А.8. Б. Гмиря, арія Руслана, голосна А у фразі «...чей борзый конь тебя топтал в последний час...» у слові «час», нота do^1

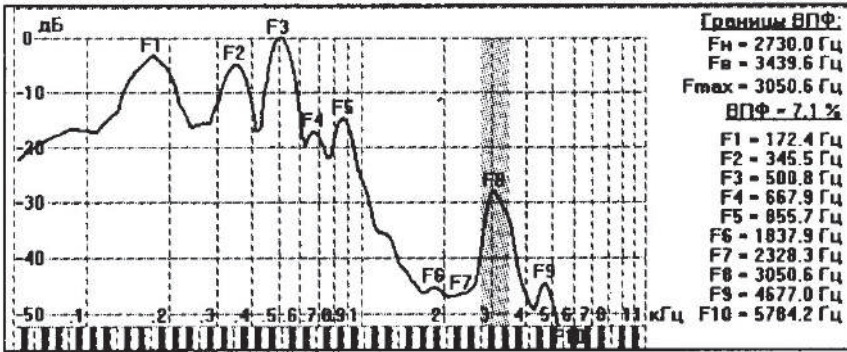


Рис. А.9. Л. Утьосов, «Два друга», голосна О у фразі «Служили два друга в нашем полку, пОй песню, пой...», у першому слові «пОй», нота мі

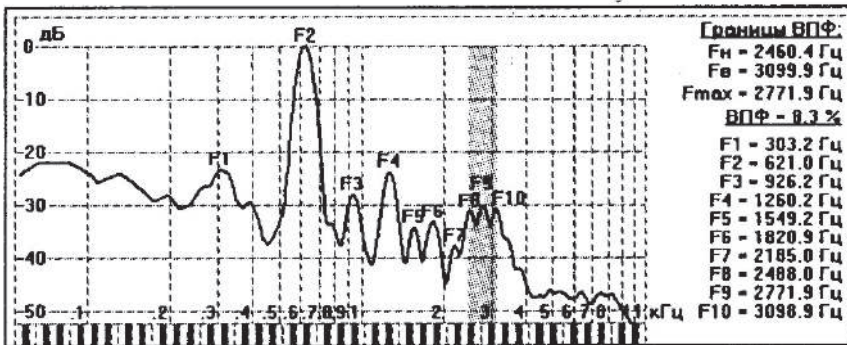


Рис. А.10. Й. Кобзон, «Пой, Андрюша», голосна О у фразі «Пой, Андрюша, так, что среди ночи...», у слові «пОй», нота мі¹

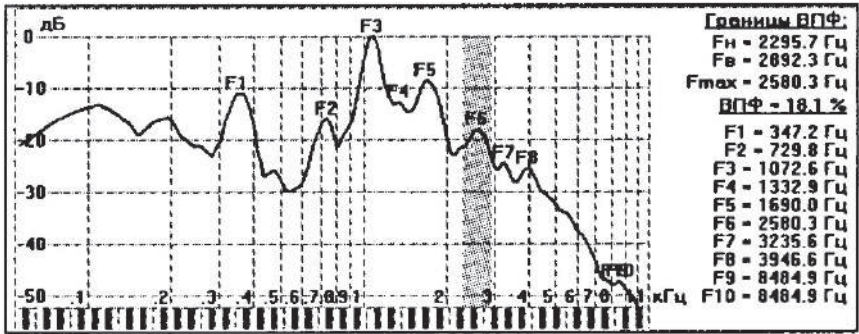


Рис. А.11. В. Висоцький, «Охота на волков», голосна А у фразі «Ідєт охота на волков, идєт охотА!», у слові «охотА», нота fa¹. Рядок заключного приспіву пісні, що виконана з максимальною напруженістю, характерною для манери співу В. Висоцького

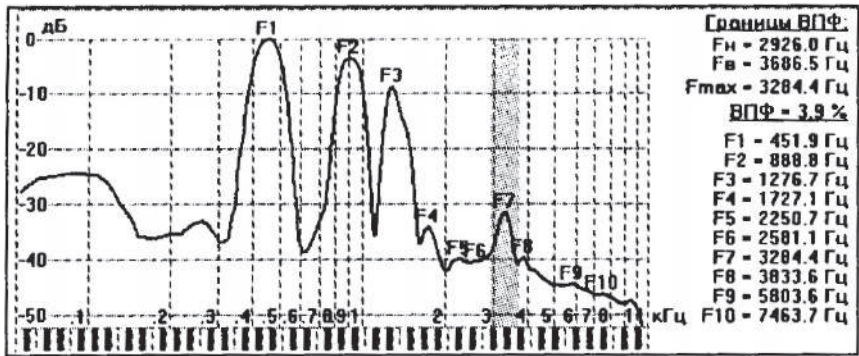


Рис. А.12. К. Шульженко, «Сибирский вечер», голосна О у фразі «...в тайга у Байкала гармошка поєт о степной стОроне», у слові «стОроне», нота la¹

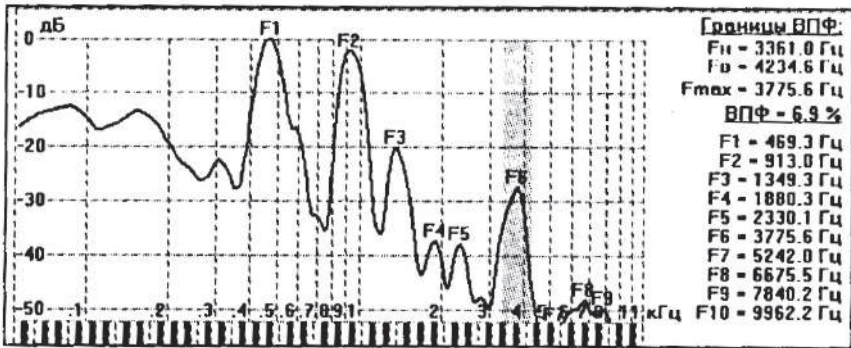


Рис. А.13. Г. Великанова, «Не знала я», голосна О у фразі «...когда с другОй ушёл он на вечерку», у слові «другОй», нота sib¹

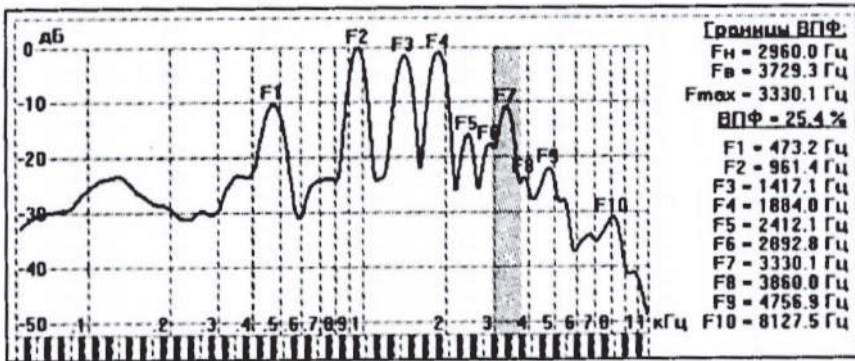


Рис. А.14. А. Пугачова, «Арлекино», голосна А у фразі «Ах, Арлекино, Арлекино! Нужно быть смешным для всех!», у слові «Ах», нота sib¹

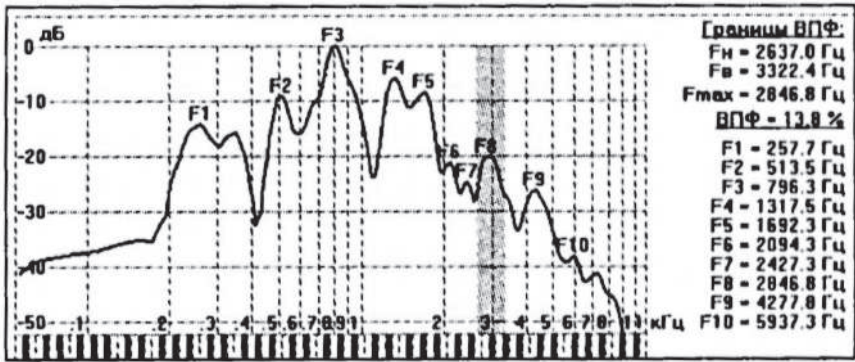


Рис. А.15. В. Леонтьев, «Полюбите пианиста», голосна А у фразі «...пой, пианист! плач, пианист! ты взял приз!», у слові «плач», do¹

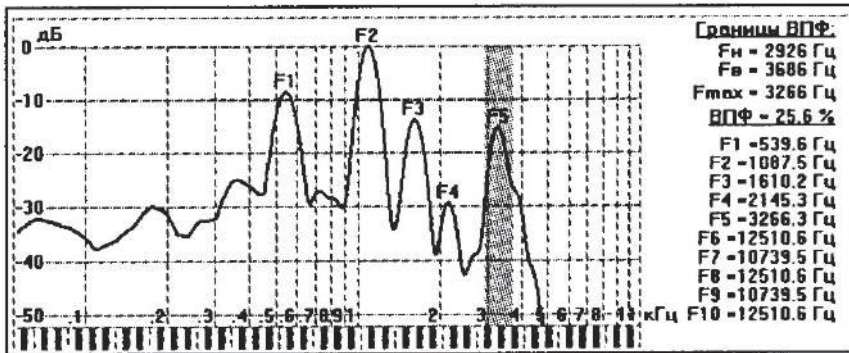


Рис. А.16. Л. Зикіна, «Растёт в Волгограде берёзка...», голосна О у слові «растёт», нота do². ВСФ відповідає нормам академічного співу

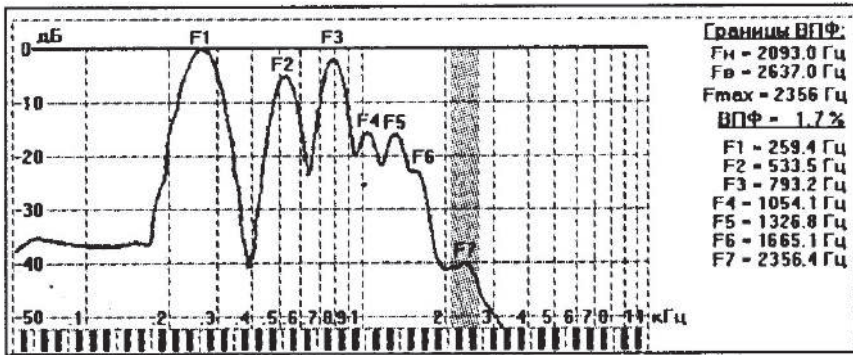


Рис. А.17. Виконавиця народних пісень А.Глінкіна. Голосна А в першій фразі народної пісні, нота do¹. Слабко виражена ВСФ

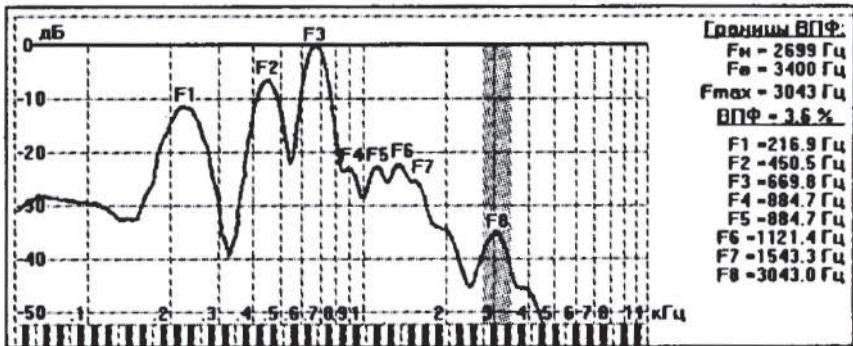


Рис. А.18. Виконавець народних пісень М. Сапелкін. Голосна А у слові «тёмной», нота la. Слабко виражена ВСФ та її підвищене частотне розташування (3043 Гц)

ДОДАТОК В

**ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОГО КУРСУ
«ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ,
ПРАКТИКА»**

I. Мета і завдання навчальної дисципліни

Серед головних завдань, що стоять перед естрадними кафедрами музичних вузів – це підготовка студентів як до професійної виконавської так і до педагогічної діяльності у галузі музичного мистецтва естради. Реалізації цих завдань і служить вивчення курсу «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика», в рамках якого повинні бути засвоєні знання та уміння, що дозволяють *науково обґрунтовано* здійснювати вокально-педагогічну діяльність майбутніх фахівців. Тому цій дисципліні відводиться ключова роль у формуванні логічного мислення студентів, умінні оперувати одержаними знаннями при підготовці до майбутньої роботи в сфері виконавської педагогіки.

Курс лекцій «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика» є дисципліною професійної і практичної підготовки, яка входить у нормативні навчальні дисципліни фахового циклу для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради».

Кафедра «Музичне мистецтво естради та джазу» Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського готує фахівців, які отримують по закінченні навчання освітньо-кваліфікаційний рівень магістра музичного мистецтва: концертний виконавець, соліст (артист) оркестру, (ансамблю) естрадних інструментів, науковець-дослідник, викладач ЗВО. Авторський курс «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика» розроблено для студентів – вокалістів за фахом «Естрадно-джазовий спів».

Предметом курсу є вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради.

Ідея курсу полягає в поєднанні існуючої системи наукових пізнань та формування практичних умінь та навичок в єдиний навчальний курс через висвітлення етапів історичного розвитку вокального виконавства в системі музичного мистецтва естради та викладення теоретико – методичних основ естрадно-джазового співу та аналізу творчості видатних співаків.

Мета курсу – вивчення загальних та спеціалізованих проявів вокального виконавства естради, різноманітних аспектів історії та практики вокального виконавства як актуальної проблеми виконавського музикознавства для обґрунтування комплексної теорії та методики викладання, які базуються на поєднанні складових компонентів вокального естрадного мистецтва.

Навчально-методичні завдання курсу обумовлені розкриттям основної мети:

надати слухачам ґрунтовні знання щодо історичного розвитку, умов становлення та формування вокального мистецтва естради в культурному просторі вітчизняної та світової масової культури;

розкрити компоненти специфіки вокального виконавства в системі естради в історико-теоретичному та практичному аспектах;

визначити відмінності акустико-фізіологічних елементів голосотворення естрадної техніки співу;

викласти методологічні принципи навчання професійних вокалістів з позицій специфіки естрадного виконавства, методику виховання професіональних естрадних співаків в системі вищої музичної освіти України;

з'ясувати роль технічних звукопідсилюючих компонентів в концертно-виконавській діяльності естрадного співака в історико-теоретичному та практичному аспектах.

Робота передбачає як спільне опанування теоретичного та практичного матеріалу в системі викладач – студент, так і самостійну роботу студентів. Для ефективного засвоєння теоретичного матеріалу пропонується використання вокально – теоретичної та методичної літератури, перелік якої подано в кінці програми.

У викладанні курсу застосовано форму лекцій та семінарів.

Міждисциплінарні зв'язки навчальної дисципліни: курс «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика» є однією з головних складових у комплексному формуванні творчої виконавської особистості та професійному становленні майбутнього фахівця, який тісно пов'язано у педагогічному процесі з профілюючими предметами та дисциплінами музично-теоретичного циклу: «Музична педагогіка і психологія вищої школи мистецького спрямування», «Науково-дослідницька майстерність», «Проблеми сучасного естрадного та джазового виконавства», «Виконавсько – педагогічна майстерність», «Історія джазового та естрадного мистецтва», «Історія світової музичної культури», «Історія української музики», «Основи вокальної методики», «Сучасні методики розвитку творчих здібностей», «Естрадно-джазовий спів», «Спів з естрадним ансамблем» тощо.

II. Вимоги до знань, умінь та навичок

У результаті вивчення дисципліни студент повинен:

Знати:

- етапи історичного розвитку естрадного мистецтва;
- термінологічну систему, що склалися в мистецтвознавстві та музичній естетиці в різних теоріях естрадного мистецтва;
- історико-культурологічне обґрунтування сутності музичного мистецтва естради в контексті розвитку масової культури XX–XXI ст.;
- сутність найвагоміших теорій голосоутворення та провідних наукових досягнень у вокальній галузі;
- основні сучасні наукові дані та наукові результати у галузі акустики та фізіології співу;
- сучасний стан вокальної методології в галузі естрадного мистецтва;
- сутність передових методик виховання професіональних естрадних співаків, що застосовуються в різних країнах;
- методологічне значення резонансної теорії мистецтва співу В. Морозова, який розглядав голосовий апарат як цілісну систему з акцентом на ролі резонаторів, для естрадно-вокальної педагогіки;
- методику викладання естрадно-джазового співу;

– компоненти специфіки вокального виконавства в системі естради;

– подібності та відмінності в техніках голосоутворення співаків в різних жанрах вокального виконавства, що базуються на певних акустико-фізіологічних механізмах роботи голосового апарату;

– особливості звукоутворення при використанні мікрофона.

Вміти:

– орієнтуватися в етапах історичного розвитку музичного мистецтва естради, в сутності взаємодії музичного мистецтва естради і масової культури;

– аналізувати дійсні протиріччя соціокультурного розвитку музичного мистецтва естради на сучасному етапі розвитку;

– виконати історико-критичний аналіз термінологічної системи, що склалися в мистецтвознавстві та музичній естетиці в різних теоріях естрадного мистецтва;

– обґрунтувати сутність музичного мистецтва естради в контексті розвитку масової культури ХХ–ХХІ ст. історико-культурологічному аспекті;

– охарактеризувати особливості історичної періодизації музичного мистецтва естради, що корелюються з етапами розвитку масової культури;

– проаналізувати творчість видатних естрадних співаків в аспекті феноменології особистості по запропонованому алгоритму;

– визначати відмінності естрадної техніки співу на підґрунті порівняльного аналізу акустико-фізіологічних елементів голосоутворення співаків різних жанрових напрямків вокального мистецтва (естрадного, народного, академічного);

– зробити феноменологічний аналіз творчої особистості видатних естрадних співаків з використанням запропонованого алгоритму ;

– на підставі передового досвіду формування духовності майбутнього покоління виконавців естрадної музики усвідомити роль педагогічної майстерності в розвитку естрадного вокального виконавства в Україні;

– протистояти низькопробним явищам поп-культури;

– зберігати зв'язок з національними традиціями;

- обґрунтовувати власну думку щодо дискусійних проблем теоретико-методологічних засад в галузі вокального виконавства естради;
- самостійно та вільно орієнтуватися в методико-теоретичних положеннях вокального мистецтва;
- застосовувати базові знання з теоретичних основ вокального мистецтва щодо провідних питань виконавської практики артиста-вокаліста.

Мати навички:

- вивчення та накопичення провідного досвіду провідних вокальних педагогів, передових методик виховання професіональних естрадних співаків, що використовуються фахівцями в різних країнах на практиці;
- використання в своїй виконавській практиці основних принципів професійної співацької гігієни;
- проводити дослідницьку роботу вивчення творчості видатних естрадних співаків, яка має бути спрямована на пошук свого сценічного образу на естраді;
- акустико-фізіологічного аналізу роботи голосового апарату при співі;
- застосування базової термінології методико-теоретичної сфери вокального мистецтва.

III. Зміст і структура дисципліни

Навчальна дисципліна складається з 2 РОЗДІЛІВ, які містять 12 тем, пов'язаних між собою змістовими складовими.

РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ містить 5 тем:

Тема 1. Музичне мистецтво естради як соціокультурний феномен. Історичні етапи розвитку музичної естради у контексті масової культури (з середини XIX до початку XXI ст.). **Тема 2.** Моделі філософсько-естетичного осмислення феноменів масової культури та музичного мистецтва естради: критика та апологія. **Тема 3.** Культурний

статус вокального мистецтва естради в західній та вітчизняній культурах ХХ–ХХІ ст. **Тема 4.** Персонологія вокального мистецтва естради. Алгоритм аналізу феномена творчої особистості естрадного співака. **Тема 5.** Аналітичні портрети майстрів вокальної естради.

РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ містить 7 тем:

Тема 6. Наукові концепції діяльності голосового апарату в співі: дослідження акустико-фізіологічних явищ співацького голосу. **Тема 7.** Співацький процес: порівняльний аналіз академічної, народної, естрадної технік співу. **Тема 8.** Екстраполяція резонансної теорії мистецтва співу на вокальну педагогіку музичної естради. **Тема 9.** Пластична виразність естрадного співака. **Тема 10.** Електро-акустичний прилад мікрофон в історико-теоретичному та практичному аспектах. **Тема 11.** Пристрої корекції і обробки вокалу в естрадному виконавстві. **Тема 12.** Фоніатричний аспект резонансної теорії співу. Підсумки вивчення курсу.

РОЗДІЛ 1. Вокальне виконавство в контексті музичного мистецтва естради: історичний та соціокультурний аналіз.

Тема 1. Музичне мистецтво естради як соціокультурний феномен. Історичні етапи розвитку музичної естради у контексті масової культури (з середини ХІХ до початку ХХІ ст.).

1.1. «Естрада», «естрадне мистецтво» і «музичне мистецтво естради»: термінологічний аналіз.

1.2. Етапи історичного розвитку музичного мистецтва естради в ХХ сторіччі.

1.3. Музичне мистецтво естради в системі «масової культури»: соціокультурний аналіз.

Семінар 1: Становлення та розвиток естрадного музичного мистецтва в Україні: історичний екскурс.

Тема 2. Моделі філософсько-естетичного осмислення феноменів масової культури та музичного мистецтва естради: критика та апологія.

2.1. Музичне мистецтво естради на службі у ідеології маскульту і «суспільства споживання»: критична модель.

2.2. Музичне мистецтво естради як інструмент соціалізації та культуртрегерства: апологетична модель.

Семінар 2: Аналіз конкретних соціокультурних умов функціонування естрадного вокального виконавства естради в контексті західній та вітчизняній культурних моделей.

Тема 3. Культурний статус вокального мистецтва естради в західній та вітчизняній культурах ХХ–ХХІ ст.

3.1. Витоки українського шоу-бізнесу: українська музична естрада як проблема національного самовизначення.

3.2. Глобалізаційний процес у системі музичної естради України.

3.3. Україна на пісенному конкурсі «Євробачення».

Семінар 3: Вокальне мистецтво естради в ХХІ сторіччі: глобальний і український культурний контексти.

Тема 4. Персонологія вокального мистецтва естради. Алгоритм аналізу феномена творчої особистості естрадного співака.

Тема 5. Аналітичні портрети майстрів вокальної естради.

5.1. «Едіт Піаф: геній французької естради».

5.2. «Клавдія Шульженко: співачка радості й життя».

5.3. «Мадонна – ідол масової культури».

Семінар 4: Аналіз феномена особистості на естраді за індивідуальним науково-творчим завданням. Видатні представники вітчизняного вокального мистецтва естради.

РОЗДІЛ 2. Теоретико-методичні засади вокального виконавства на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва естради.

Тема 6. Наукові концепції діяльності голосового апарату в співі: дослідження акустико-фізіологічних явищ співацького голосу.

Тема 7. Співацький процес: порівняльний аналіз академічної, народної, естрадної технік співу.

Семінар 5: Акустико-фізіологічні особливості фонаційного процесу при естрадній техніці співу.

Тема 8. Екстраполяція резонансної теорії мистецтва співу на вокальну педагогіку музичної естради.

Семінар 6: Аналітичний огляд сучасних методик навчання естрадно-джазового співу.

Тема 9. Пластична виразність естрадного співака.

Семінар 7: Компоненти специфіки вокального виконавства в системі музичного мистецтва естради.

Тема 10. Електро-акустичний прилад мікрофон в історико-теоретичному та практичному аспектах.

Тема 11. Пристрої корекції і обробки вокалу в естрадному виконавстві.

Семінар 6: Дослідження І. Алдошиної в галузі зорово-слухового сприйняття сигналів, що поступають через звукопідсилюючу апаратуру.

Тема 12. Фоніатричний аспект резонансної теорії співу. Підсумки вивчення курсу.

Підсумковий контроль засвоєння знань здійснюється у формі заліку. Передбачено рубіжні етапи контролю у формі усного опитування, перевірки конспектів, рефератів, експрес-контролю якості виконання завдань самостійної роботи студентів, тестування, доповіді на заняттях і семінарах.

IV. Зміст курсу

РОЗДІЛ 1. Вокальне виконавство в контексті музичного мистецтва естради: історичний та соціокультурний аналіз.

Репрезентує багато аспектний історико-культурний аналіз музичного мистецтва естради як специфічного явища музичної культури середини XIX – початку XXI ст.

Тема 1. «Історичні етапи розвитку музичної естради у контексті масової культури (з середини XIX до початку XXI ст.)» – на підґрунті соціокультурного аналізу (праці Т. Чередниченко, Е. Рибакіної, С. Уварової) висвітлені чотири етапи розвитку музичної

естради у контексті розвитку масової культури (з середини ХІХ до початку ХХІ ст.). Це – передестрадний етап (сер. ХІХ – поч. ХХ ст.); етап професіоналізації (20–50-ті рр. ХХ ст.); епоха протесту та комерціалізації (кін. 50-х – 80-ті рр. ХХ ст.) і глобалізаційний етап (90-ті рр. ХХ ст. – донині).

На підставі аналізу літератури, присвяченої проблемам теорії естради, та існуючих в західній та вітчизняній соціології музиці базових термінів, визначено, що музичне мистецтво естради має власне трактування не лише в музикознавчій, але й в культурологічній площині як специфічна форма мистецтва, що корелюється етапами виникнення та розвитку масової культури.

Запитання для самоперевірки:

1. Назвіть етапи історичного розвитку музичного мистецтва естради в ХХ ст.

2. Чи відбувається кореляція етапів розвитку масової культури з музичною естрадою?

3. Зробіть термінологічний аналіз слів «естрада», «естрадне мистецтво», «музичне мистецтво естради».

4. Яку назву має період історії музичного мистецтва естради з сер. ХІХ – поч. ХХ ст.

5. Охарактеризуйте історичний період музичного мистецтва естради – період «професіоналізації» (20–50-ті рр. ХХ ст.).

6. Охарактеризуйте період «епохи протесту і комерціалізації» (кінець 50-х – 80-ті рр. ХХ ст.)

7. Охарактеризуйте четвертий етап історичного розвитку музичної естради – «глобалізаційний» (90-ті рр. ХХ ст. – по теперішній час).

Самостійна робота студентів. Музичне мистецтво естради в системі «масової культури»: соціокультурний аналіз.

Завдання для самостійної роботи:

1. Динаміка становлення музичного мистецтва естради в системі масової культури як специфічного напрямку музичного мистецтва.

2. Вплив масової культури на розвиток музичної естради.

Література: основна [10, 11, 12, 19, 24, 29, 32, 49]; додаткова [70, 80, 81, 82, 89, 119, 121, 123, 125, 128, 130].

Тема 2. «Моделі філософсько-естетичного осмислення феноменів масової культури та музичного мистецтва естради: критика та апологія». Наслідком спроб розбудови теоретичної рефлексії щодо масової культури та мистецтва музичної естради (як її складової) є фактичне співіснування протилежних моделей філософсько-естетичної оцінки музичного мистецтва естради – *критичної* (Х. Ортега-і-Гассет, Т. Адорно) та *апологетичної* (Ч. Мукреджі, М. Шадсон). Якщо у критичних концепціях масова культура та музична естрада підпадають негативній оцінці як характерні прояви спрощення та дегуманізації загального рівня розвитку західної («високої») культури, то в апологетичних концепціях, контрфронтація «низу» і «верху» змінюється на пошук генетичних зв'язків зовнішньо різнорідних явищ, естетизацію процесів культурного симбіозу масової та елітарної музики.

Запитання для самоперевірки:

1. Назвіть існуючі моделі філософсько-естетичного осмислення феноменів масової культури і музичного мистецтва естради.

2. Музичне мистецтво естради на службі ідеології маскульту: критична модель.

3. Музичне мистецтво естради як інструмент соціалізації і культуртрегерства: апологетична модель.

Самостійна робота студентів. Аналіз конкретних соціокультурних умов функціонування естрадного вокального виконавства естради в контексті західної, радянської та пост-радянської культурних моделей: – 2 год.

Завдання для самостійної роботи:

1. Назвіть імена вчених-апологетів та критиків музичного мистецтва естради.

Література: основна [12, 18, 24, 49]; додаткова [57, 82, 89, 98, 101, 119, 121, 128, 130].

Тема 3. «Культурний статус вокального мистецтва естради в західній та вітчизняній культурах ХХ–ХХІ ст.» завершує огляд загальноестетичних та соціокомунікативних функцій вокальної естради в умовах різних політичних, соціокультурних та естетичних систем (Захід–СРСР). На протязі останніх 120 років музичне мистец-

тво естради перейшло з розряду культурних маргіналій до домінуючих форм музично-виконавської творчості.

Визначаються історико-культурні відмінності розвитку музичної естради на Заході і в СРСР. В той же час акцентується універсальність існування розважального (реабілітаційного) різновиду музичної культури, що притаманна добі масового суспільства і тоталітарного, і демократичного устрою. З одного боку, розважальне мистецтво є інструментом соціального регулювання суспільної свідомості, а з іншого – товаром: комерціалізація характеризує усі сторони його буття.

Легітимність естрадного вокалу як специфічного феномена південно-атлантичної культури ХХ ст. забезпечила індустрія розваг та контр-культура, яка їй протистояла. У другій половині минулого століття у зв'язку з виникненням рок-музики відбулась внутрішня демаркація естрадного вокалу як самобутнього мистецтва. Новий рух висунув свої творчі норми та виконавські принципи, які протистояли старій розважальній системі музичної естради, але згодом і рок-культура стала комерціалізованою, увійшовши в систему глобального світового шоу-бізнесу.

На Заході культурний статус естрадного вокалу визначають розважальний, інтимний, протестний та комерційний компоненти естрадного мистецтва. На противагу цьому в СРСР існували свої форми розважального, але заангажованого офіційного мистецтва. Таким чином, в мистецтвознавстві та музичній естетиці створено культуровідповідні умови для комплексного розгляду музичних явищ масової культури: в контексті глобалізаційних процесів – з одного боку, та з іншого – як національно означених, з урахуванням їх специфіки. Панування однієї форми музичної естради змінюється переходом на маргінальний спосіб існування у паралель загальній плюралізації культурного простору та світового ринку шоу-бізнесу. Цей стан відповідає толерантній та еклектичній естетиці постмодерну.

Витоки українського шоу-бізнесу: українська музична естрада як проблема національного самовизначення. Глобалізаційний процес у системі музичної естради України. Україна на пісенному конкурсі «Євробачення»

Запитання для самоперевірки:

1. Естрадний вокал на Заході: в просторі взаємодії індустрії розваг та контр-культури.

2. Історико-культурні відмінності розвитку музичної естради в різних країнах.

Самостійна робота студентів. Вокальне мистецтво естради в ХХІ сторіччі: глобальний і український культурний контексти.

Завдання для самостійної роботи:

1. Вплив глобалізаційного процесу на естрадно-вокальне виконавство в Україні.

2. Зробіть список рейтингу популярності відомих українських співаків.

3. Проаналізуйте, які фактори визначають характер та шляхи розвитку музичної культури естради в нашій країні.

Література: основна [12, 19, 24, 28, 30, 31, 33, 43, 45, 50]; додаткова [65, 66, 68, 72, 80, 69, 70, 80, 96, 97, 105, 121].

Тема 4 «Персонологія вокального мистецтва естради: алгоритм аналізу феномена творчої особистості естрадного співака».

Тема містить досвід аналізу творчості видатних естрадних співаків в аспекті феноменології. Вокальне мистецтво естради пронизане пафосом особистісного самовиразу. Наукова рефлексія створює передумови для розвитку окремого розділу загальної теорії естрадного мистецтва співу в аспекті феноменології творчої особистості співака. Слід зрозуміти сутність виникнення феномена співака на естраді, знайти загальні закономірності процесу розвитку вокального виконавства на естраді. Узагальнення досвіду тих, хто усією своєю творчістю засвідчив, що на естраді особистість є неодмінною вимогою, призведе до відповіді на головні питання вокально-естрадної педагогіки.

Запропоновано методикау персонологічного аналізу феномена особистості естрадного співака. Алгоритм аналізу включає розгляд таких позицій, як:

1) психологічна структура особистості (генотип, індивідуальні властивості характеру, вплив соціуму, становлення творчої індивідуальності);

2) система художніх принципів та прийомів виконання (поетика стилю, організація сценічного простору, ціннісні та комунікативні аспекти взаємодії з публікою);

3) семантика образу виконання (сутність виконавської унікальності, пластика, сценічний рух, поетичний текст, особливості сценічної поведінки);

4) вокально-професійна техніка (якісні параметри голосу, рівень майстерності та система професійної підготовки).

Запитання для самоперевірки:

1. Сутність виникнення феномена співака на естраді.

2. Проаналізуйте вимоги до популярності естрадних співаків різних країнах. Доведіть на прикладах.

3. Назвіть структурні елементи алгоритму аналізу творчої особистості.

Самостійна робота студентів: Написання реферату за темою «Видатні представники вітчизняного та світового вокального мистецтва естради» (*персоналії за власним вибором*).

Завдання для самостійної роботи:

1. Які позиції в алгоритмі аналізу творчої особистості видатного естрадного співака, на вашу думку, може бути розширена додатково? Аргументуйте.

Література: основна [1, 12, 22, 28, 29, 30]; додаткова [81, 95, 97].

Тема 5. Аналітичні портрети майстрів вокальної естради.

Тема містить аналіз творчості трьох видатних естрадних співаків.

5.1. Едіт Піаф: геній французької естради. Висвітлено внесок Едіт Піаф в створенні нової французької пісні, розкрито сутність її вокального мистецтва в аспекті геніальної художньої інтуїції. Роль виконавського мистецтва співачки в світовій культурі унікальна. Ідеально поєднуючи таланти драматичної актриси і співачки, вона підняла пісню на рівень високого мистецтва. Все її життя – це страждання і любов; вона уміла відчувати біль і геніально виражати її голосом.

Творчість великої естрадної співачки Едіт Піаф вплинула не тільки на розвиток французької пісенної естради, але і на розвиток сві-

тової музичної культури ХХ ст. в цілому. Саме завдяки феномена її творчості, музична естрада в середині ХХ ст. була осмислена як мистецтво не тільки розважальне, але й трагічне.

5.2. Мадонна: ідол масової культури. Мегазірка американської естради Мадонна – символом сучасної масової культури. Як творча особистість, вона революціонізувала уявлення про те, що значить бути професіоналом в сучасному світі естради. Амбітність Мадонни визнана ментальною настановою, культивуація якої певною мірою дисциплінує артиста естради, допомагаючи йому вибудувати професійну кар'єру в умовах сучасної ринкової культури. Ціннісні критерії творчості цієї співачки є типовими в умовах шоу-бізнесу ХХІ ст.

5.3. Клавдія Шульженко: співачка радості й життя. К. Шульженко є представником ліричної поезики вітчизняної естради Підкреслено її вагомий внесок у розвиток вітчизняної виконавської культури. Завдяки силі творчої особистості К. Шульженко професійне вокально-естрадне мистецтво в СРСР дістало можливість свого існування разом з традиційним, класичним вокальним мистецтвом. Наголошено символічна і фактична роль К. Шульженко як наставника радянських естрадних співаків другої половини ХХ ст.

Запитання для самоперевірки:

1. Внесок Едіт Піаф у світову музичну культуру.
2. Внесок видатної вітчизняної співачки К. Шульженко у розвиток вітчизняної виконавської культури.
3. Якими є умови до становлення професійної кар'єри естрадного співака в умовах сучасної ринкової культури? Обґрунтуйте.

Самостійна робота студентів: Аналіз творчості видатного українського співака (за власним вибором).

Завдання для самостійної роботи:

1. Вокальне мистецтво естради в ХХІ ст.: глобальний і український культурний контексти.

Література: основна [12, 15, 17, 22, 28, 29, 30, 31, 50]; додаткова [71, 84, 85, 86, 91, 97, 120].

РОЗДІЛ 2. Теоретико - методичні засади вокального виконавства на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва естради.

Викладається теорія естрадного співу з урахуванням його специфіки та сучасних науково-експериментальних даних. Сучасна наука накопичила достатній матеріал щодо роботи голосового апарату в співі, що дозволяє компетентно підходити до вирішення проблем професійного виховання естрадного співака.

Теорія вокального виконавства, під якою слід розуміти *історично усталені базові наукові знання*, націлена на комплексний розгляд теоретичних та виконавсько-педагогічних проблем естрадного співу. Сучасна *практика естрадного вокалу* потребує використання естрадними співаками теоретичних знань для забезпечення сучасного рівня професіоналізму.

Тема 6. «Наукові концепції діяльності голосового апарату співі: дослідження акустико-фізіологічних явищ співацького голосу» запропоновано загальний огляд існуючих теорій голосоутворення. Проаналізовано найвагоміші з них, а саме: міоеластична, нейрохронаксічна, мукоондуляторна теорії фонації. Стверджується, що **загальноновизнаної** концептуальної моделі голосоутворення досі не вироблено.

Найбільш адекватним з точки зору сутності механізму фонації, на наш погляд, має бути *поєднання* сучасної трактовки міоеластичної теорії фонації, ефекту Бернуллі та експериментальних результатів, які засвідчили роль слизової оболонки в фонації (Дж. Пірелло, К. Салімбені, Е. Алаймо). Резонансна теорія мистецтва співу В. П. Морозова.

Запитання для самоперевірки:

1. Наукові спостереження за голосоутворенням у період наприкінці XIX ст. – першій третині XX ст.

Самостійна робота студентів: Основні шляхи розвитку наукової думки в галузі мистецтва співу: наукова робота у вокальній галузі на сучасному етапі в Україні.

Завдання для самостійної роботи:

1. Дослідити розвиток наукової думки після винаходу ларингоскопа.

2. В. П. Морозов і його внесок у теорію вокального мистецтва.

3. Визначити основні засади міоеластичної, нейрохронаксічної, мукоондуляторною теорій голосоутворення.

Література: основна [12, 9, 21, 26, 28, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 48, 51, 55]; додаткова [90, 94, 106, 107, 111, 112, 116, 122].

Тема 7. «Співацький процес: порівняльний аналіз академічної, народної, естрадної технік співу» містить досвід типологічного порівняння відповідно трьох типів звуковидобуття при співі (академічного, народного, естрадного), що розрізняються за жанровими напрямками вокального виконавства. Виявлено подібності та відмінності в техніках голосоутворення, що базуються на певних акустико-фізіологічних законах.

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

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

Отже, фізіологія звукоутворення в вокально-виконавських жанрах відрізняється імпедансом (функція акустичного опору ротоглоткової порожнини співака), який, в свою чергу, залежить від положення гортані при співі. Якщо у академічного виконавця на всьому діапазоні голосу гортань залишається в низькому положенні, то естрадна та народна техніки співу обумовлені нейтральним положенням горта-

ні. Слід зауважити, що незалежно від вокально-виконавського жанру професійне виконання потребує стабільного положення гортані.

Вокальні техніки розрізняються рівнем високої співочої форманти (ВСФ) – одним з об'єктивних показників академічного професійного голосу. Саме ступінь її інтенсивності в спектрі звуку визначає найважливіші естетичні та вокально-технічні якості голосу. Рівень ВСФ у майстрів академічного співу набагато вищий, ніж у естрадних та народних виконавців. Зауважимо, що високі показники ВСФ пов'язані з резонансом надгортанної порожнини, яка утворюється лише при академічній техніці співу завдяки зниженню гортані та утворенню в вокальній практиці так званого «купола».

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

Результати порівняльного аналізу акустико-фізіологічних характеристик голосоутворення співаків різних жанрових напрямів вокального мистецтва узагальнені в таблиці «Характеристики елементів голосоутворення співаків різних жанрових напрямів вокального мистецтва».

Отже, естрадний вокал посідає проміжний щабель між академічним і народним. Якщо в сфері академічного та народного співу виконавці працюють у межах усталеного канону, то метою естрадного співака є пошук характерного, самобутнього забарвленого тембру, що легко впізнається.

Таким чином, естрадно-джазовий спів розглядається в контексті наукових концепцій роботи голосового апарату в співі. Моделювання фонаційного процесу при естрадній техніці співу органічно пов'язує теорію співацького мистецтва з практикою (з урахуванням специфіки естрадного співу). Наукова цінність одержаних результатів окреслює широке коло психолого-педагогічних, практичних та методологічних

проблем, які постають як Ціле, як **система пізнання**, яку слід вивчати сучасним естрадним вокальним виконавцям.

Запитання для самоперевірки:

1. Видатний вчений Л. Дмитрієв про роботу гортані під час співу.
2. Наукова діяльність професора В. Морозова в галузі вокального мистецтва.

Самостійна робота студентів: Вокально-технічні особливості естрадного співу

Завдання для самостійної роботи:

1. Науковий внесок професора В. Юшманова в розвиток теорії вокального мистецтва.
2. Проаналізувати рентгенологічні спостереження Л. Дмитрієва та В. Юшманова за положенням гортані у співаків різних жанрів вокального виконавства.
3. Розгляньте естрадно-джазовий спів в контексті наукових концепцій роботи голосового апарату.
4. Зробіть моделювання фонаційного процесу при естрадній техніці співу.
5. Аналіз системи зворотного зв'язку в вокально-виконавському процесі співаків різних виконавських жанрів вокального мистецтва.
6. Характеристики елементів голосоутворення співаків різних жанрових напрямів вокального мистецтва.

Література: основна [2, 12, 13, 21, 28, 34, 39, 55, 56]; додаткова [59, 88, 90, 126, 129].

Тема 8. «Екстраполяція резонансної теорії мистецтва співу на вокальну педагогіку музичної естради» розглянуто і проаналізовано методичні посібники і розробки в області постановки естрадного голосу (В. Ємельянов, О. Кліпп, Н. Попков, К. Лінклейтер, С. Ріггста ін.). Однак існуючі методики побудовані на різноманітних методологічних засадах. Зокрема, для більшості з методичних та практичних посібників типовими є вузька спрямованість, емпіризм, суб'єктивність та неповнота аналізу найважливіших сторін вокального процесу цього напрямку. Запропонований огляд наукових досліджень, методичних посібників і розробок щодо постановки естрадного голосу до-

зволив зробити висновки, по-перше, про *неопрацьованість* заявленої проблеми в теорії; по-друге, про *невідповідність* теорії усталеній практиці естрадного вокалу. У зв'язку з цим особливо цінною є фіксація педагогічного досвіду провідних вокальних педагогів, що створює оптимальні умови для плідної виховної роботи професійних естрадних співаків, які на практиці довели єдність теорії і практики.

Наголошено методологічне значення резонансної теорії мистецтва співу В. Морозова, який розглядав голосовий апарат як цілісну систему з акцентом на ролі резонаторів. (Йдеться про ефективність і доцільність формування у співаків резонансних уявлень про власний голос у взаємозв'язку з діафрагматичним співацьким диханням). Це положення потребує подальшої екстраполяції на специфіку вокального естрадного виконавства. У такій спосіб обґрунтовується авторська методика постановки голосу професійного естрадного співака. Принципи резонансної теорії мистецтва співу В. Морозова слугували методологічною основою для авторської розробки методики постановки голосу естрадного співака.

Виконавська та педагогічна практика провідних фахівців підтверджує, що виховання резонансної техніки співу у естрадних співаків приводить до *якісних результатів*. Вільне володіння специфічними вокальними прийомами визначає технічну свободу співака, що дозволяє йому концентровано уобразити виконавський образ.

Підвалини вокально-педагогічних методів виховання професійних естрадних співаків базуються на принципі цілісності голосового апарату. Цілісність полягає в тому, що всі частини голосового апарату – дихання, гортань, резонатори – тісно взаємозв'язані між собою трьома видами прямих і зворотних зв'язків (нервово-фізіологічних, пневматичних, акустичних) та складають єдину систему.

Оскільки естрадній техніці співу притаманний слабкий імпеданс, вона обумовлює обов'язкове застосування у виконавстві звукопідсилювальної техніки. Тому логічним продовженням курсу є вивчення функцій мікрофону в виконавській творчості естрадних співаків.

Запитання для самоперевірки:

1. Методичні засади представника американської вокальної школи С. Рігса.

2. Які методики застосовуються у практиці естрадної педагогіки? Проаналізуйте їх положення.

Самостійна робота студентів: Принципи резонансної теорії мистецтва співу В. Морозова в проекції на естрадний спів.

Завдання для самостійної роботи:

1. Професор В. Багадуров та його «Нариси з історії вокальної методології».

2. Проаналізуйте сутність американської школи естрадного співу Сетта Рігса.

3. Принципи резонансної теорії мистецтва співу В. Морозова в проекції на естрадний спів.

Література: основна [3, 4, 5, 8, 12, 13, 14, 20, 21, 25, 27, 28, 34, 35, 38, 52, 53, 56]; додаткова [59, 59, 61–64, 74, 75, 76, 78, 92, 108].

Тема 9. Пластична виразність естрадного співака довершує комплексну характеристику складових специфіки вокального виконавства в системі естрадного мистецтва. Сучасний стан музичної естради XXI ст. потребує від співаків володіння арсеналом виразових засобів: насамперед, – культури пластичної виразності та сценічного руху. Розглянуто специфічні особливості професії естрадного співака. Надані рекомендації щодо формування навичок співу під час сценічного руху або танцю. З'ясування значення почуття опори під час співу, ознайомлення з деякими науковими концепціями щодо опертого звукоутворення під час фонаційного процесу під час сценічного руху; усвідомлення сутності вокально-технічних прийомів, які ведуть до знаходження почуття опори вокалістами під час танцю та сценічного руху.

Запитання для самоперевірки:

1. Дати визначення терміну «співацька опора».

2. Значення навичок опертого співу під час сценічного руху співака.

Самостійна робота студентів: Культура пластичної виразності сучасного естрадного співака

Завдання для самостійної роботи:

1. Охарактеризувати дію процесів збудження та гальмування (за І. Павловим) під час сценічного хвилювання співака.

2. Роль слизових оболонок дихальних шляхів у роботі голосового апарату співака.

3. Визначити основні способи подолання хвилювання під час сценічних виступів.

Література: основна [6, 7, 12, 16, 21, 29, 46, 53, 56]; додаткова [58, 87, 99, 104, 109, 117].

Тема 10. Електро-акустичний прилад мікрофон в історико-теоретичному та практичному аспектах.

Розглянуто функції мікрофону в творчому процесі вокального виконавства на естраді в історико-теоретичному та практичному аспектах (у розвиток праць О. Севашко, Ю. Петеліна, Р. Петеліна, А. Нісбетта, М. Ефруссі).

Сучасна естрада потребує використання багатомікрофонного звукопідсилювання. Це диктує необхідність вибору мікрофонів різного типу спрямованості в концертній практиці. У зв'язку з цим надано порівняльні характеристики основних типів мікрофонів (серед яких – динамічний, конденсаторний, електретний) та діаграм спрямованості мікрофонів.

Мікрофон є одним з найважливіших компонентів роботи естрадного співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком і його поданням слухацькій аудиторії.

При використанні звукопідсилювальної апаратури велике значення має також формування навички постійного слухового самоконтролю, як в процесі навчання в класі, коли необхідні координації ще тільки формуються, так і під час концертно-виконавської практики. Оскільки різні джерела звука (у нашому випадку – це співаки) мають різний спектральний склад звукового сигналу, частотні та динамічні характеристики, кожному з професійних виконавців слід підбирати свій тип мікрофону з відповідними технічними властивостями. Естрадний співак має довести навички роботи з мікрофоном до автоматизму.

Запитання для самоперевірки:

1. Особливості звукоутворення співака при використанні мікрофона.

2. Історія винаходу мікрофону.
3. Типи спрямованості сучасних мікрофонів.
4. Зробіть порівняльну характеристику динамічних та конденсаторних мікрофонів.

Самостійна робота студентів: Теоретико-методичні аспекти використання мікрофону в процесі навчання співу.

Завдання для самостійної роботи:

1. Особливості співу при використанні навушної гарнітури в сценічній практиці.
2. Вибір типу (за діаграмою спрямованості) та марки (відомі бренди) мікрофону для концертно-виконавської діяльності.
3. Особливості студійної роботи естрадного співака.

Література: основна [8, 12, 21, 23, 28, 44, 54]; додаткова [100, 102, 108, 114].

Тема 11. Пристрої корекції і обробки вокалу в естрадному виконавстві.

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

Арсенал обладнання вокаліста не обмежується самим лише мікрофоном. Для успішного формування сигналу застосовується частотна корекція, динамічна обробка, просторова обробка, збагачення обертонами і, за необхідності, обробка гармонайзером для створення багатоголосного вокалу з одного виконавця.

Для зручності сприйняття матеріалу прилади обробки зручно об'єднувати в групи за спільними фізичними принципами роботи. Вокаліст, який опанував принципи роботи приладів, без проблем підбере для себе найбільш підходящий попередній підсилювач або процесор ефектів.

Запитання для самоперевірки:

1. Назвіть і коротко охарактеризуйте принцип роботи пристроїв обробки звуку.

Література: основна [12, 21, 23, 28, 44, 54]; додаткова [100, 102, 108, 114].

Тема 12. Фоніатричний аспект резонансної теорії співу. Підсумки вивчення курсу.

Мета: фоніатричний аспект резонансної теорії співу: резонатори виконують найважливішу захисну роль по відношенню до гортані і голосових зв'язок, що і додає голосу професійну витривалість та довговічність. Виділено акустико-фізіологічні механізми захисту гортані професійних співаків від травмуючої дії голосових переважань. Розглянуто сім найважливіших функцій співацьких резонаторів: енергетична (посилення голосу), генераторна (резонатори виступають як согенератори співацького звуку), фонетична (формування вокальної мови), естетична (формування естетичних властивостей співацького голосу), захисна (захист гортані від переважань), індикаторна (відчуття вібрації резонаторів – слугують співаку засобом самоконтролю їх активності і настройки) та активізуюча (вібрація резонаторів підвищує тону голосового апарату). Пояснюються акустико-фізіологічні механізми взаємодії резонаторів з роботою гортані і співацького дихання. Висвітлено психологічні основи резонансного співу. Підведення підсумків вивчення курсу.

Запитання для самоперевірки:

1. Визначити основні положення професійного режиму естрадного співака.

2. Запобігання захворювань голосу у професійній співацькій діяльності.

3. Гігієна голосу естрадного вокаліста.

4. Наслідки форсування співацького голосу в рок-музиці.

5. Визначити основні профілактичні заходи запобігання професійним захворюванням.

Самостійна робота студентів: Профілактика нервових захворювань співацького голосу.

Завдання для самостійної роботи:

1. Охорона голосу від перевтомлення.
2. Розглянути сім найважливіших функцій співацьких резонаторів.
3. Що таке «форсування голосу»?
4. Поясніть акустико-фізіологічні механізми взаємодії резонаторів з роботою гортані та співацького дихання.

Література: основна [3, 5, 12, 27, 38, 55, 56]; додаткова [77, 90, 94, 106, 107].

V. Індивідуальні навчально-дослідні завдання

Реферат є письмовим викладенням суті певної теми. У підготовці реферату студентам слід використовувати літературу за даною темою: як рекомендовану, так і знайдену самостійно.

ПІДГОТОВУВАТИ РЕФЕРАТ, ОБРАВШИ ОДНУ З РЕКОМЕНДОВАНИХ ТЕМ:

1. Вокальне мистецтво естради в ХХІ ст.: глобальний і український культурний контексти.
2. Екстраполяція резонансної теорії мистецтва співу В. Морозова в вокальне виконавство естради.
3. Значення креативного (творчого) мислення естрадно-джазового співака в виконавській діяльності.
4. Значення теорії резонансного співу В. Морозова для естрадно-вокальної педагогіки.
5. Основні принципи вітчизняної естрадної вокальної педагогіки та їх наукове обґрунтування.
6. Методичні особливості підготовки естрадно-джазового співака до професійної виконавської роботи.
7. Значення ефекту Томатіса в сценічній творчості естрадного співака.
8. Особливості творчої роботи співака в мюзиклі.
9. Практичне значення нейрохронаксічної теорії Р. Юссона.
10. Значення сценічного комплексу естрадного та джазового співака.
11. Історичні етапи розвитку музичного мистецтва естради.

12. Критична та апологетична моделі філософсько-естетичного осмислення феноменів масової культури та музичного мистецтва естради.

13. Аналіз творчості Майкла Джексона (за алгоритмом).

14. Аналіз творчості Лари Фабіан (за алгоритмом).

15. Аналіз творчості Елвіса Преслі (за алгоритмом).

16. Аналіз творчості вітчизняного видатного співака (на власний вибір за алгоритмом).

17. Огляд загальноестетичних та соціокомунікативних функцій музичної естради в умовах різних політичних, соціокультурних та естетичних систем.

18. Загальний огляд існуючих теорій голосоутворення.

19. Гігієна голосу естрадного співака під час сценічних виступів.

20. Запобігання захворювань голосу у професійній співацькій діяльності.

21. Особливості студійної роботи естрадного співака.

22. Особливості звукоутворення співака при використанні мікрофона.

23. Принципи резонансної теорії мистецтва співу В. Морозова в проекції на естрадний спів.

24. Критерії вокально-педагогічної творчості естрадного виконавця.

25. Аналіз сучасних методики навчання естрадно-джазового співу.

26. Становлення професійної кар'єри естрадного співака в умовах сучасної ринкової культури.

27. Специфіка концертного виконавства естрадного та джазового співака.

28. Шляхи розвитку музичної культури естради в нашій країні.

29. Вплив глобалізаційного процесу на вокально-виконавське мистецтво України.

30. Моделі філософсько-естетичного осмислення феноменів масової культури і музичного мистецтва естради.

МЕТОДИ НАВЧАННЯ: лекції, семінарські заняття, самостійна робота, робота в бібліотеках та в Інтернеті.

МЕТОДИ ОЦІНЮВАННЯ: поточне тестування та усне опитування, оцінка за реферат, індивідуальне навчально-дослідне завдання, оцінки за відповіді та доповіді на семінарських заняттях, оцінка за звіт про самостійну роботу, експрес-контроль, поточна перевірка конспектів, рубіжне письмове тестування. Підсумковий контроль засвоєння знань здійснюється у формі заліку.

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ: опорні конспекти лекцій; комплекс навчально-методичного забезпечення дисципліни: навчальна програма до лекційного курсу,

Дрожжина Н. В. *Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика*. Підручник для закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності «Музичне мистецтво», спеціалізації «Музичне мистецтво естради» за фахом «Естрадно-джазовий спів». — Х. : «Естет-принт», 2019. — 336 с.

Дрожжина Н. В. *Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу*. Навчально-методичний посібник з грифом МОН України «Рекомендовано до використання як навчально-методичний посібник для студентів та викладачів вищих навчальних закладів культури та мистецтв III–IV рівнів акредитації». — Х. : Майдан. 2010. — 142 с.

Ілюстративні матеріали, тощо.

Шкала нарахування балів за основні форми навчальної діяльності:

підсумковий контроль (залік) – 20 балів;
рубіжне тестування – 4 балів;
реферат – 10 балів;
доповідь на семінарському занятті – 5 балів;
індивідуальне навчально-дослідне завдання ІНДЗ – 15 балів;
звіт про самостійну роботу – 5 балів;
поточна перевірка конспектів – 3 балів;
усне опитування – 7 бали; експрес-контроль – 3 бали.

VI. Список основної та додаткової літератури

Список основної літератури

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

12. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика». Підручник для закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності «Музичне мистецтво», спеціалізації «Музичне мистецтво естради» за фахом «Естрадно-джазовий спів». Х. : «Естет-принт», 2019 р. — 336 с.
13. Дрожжина Н. В. Гігієна голосу естрадного співака: Методична розробка для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» за фахом «Естрадно-джазовий спів» / Харк. нац. унів. мистецтв, 2017. — 40 с.
14. Дрожжина Н. В. К вопросу методологии эстрадно-вокальной педагогики / Н. В. Дрожжина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2009. — Вип. 1. — С. 28–37.
15. Дрожжина Н. В. Клавдия Шульженко – легенда Харкова (к методике анализа феномена личности) / Н. В. Дрожжина // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць // Постаць митця у художньому просторі міста // Харк. держ. ун.-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х. : Видавництво НТМТ. — Х., 2009. — Вип. 24. — С. 71–79.
16. Дрожжина Н. В. К проблеме сочетания эстрадного вокала с хореографией и пластикой / Н. В. Дрожжина // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун.-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Х., 2003. — Вип. 11. — С. 107–114.
17. Дрожжина Н. В. Мадонна – идол массовой культуры (к методике анализа исполнительского имиджа) / Н. В. Дрожжина // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2008. — Вип. 4, 5, 6. — С. 21–25.
18. Дрожжина Н. В. Модели философско-эстетического осмысления массовой культуры и музыкального искусства эстрады: критика и апология / Н. В. Дрожжина // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. про-

- філю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2007. — Вип. 4/6. — С. 30–34.
19. Дрожжина Н. В. Музыкальное искусство эстрады как социокультурный феномен // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. — Харків : ХДАДМ, 2008. — Вип. 15. — С. 41–49.
 20. Дрожжина Н. В. Развитие исполнительских способностей вокалистов в контексте музыкального искусства эстрады / Н. В. Дрожжина // Проблемы педагогики искусства. Серия: Музыкальная педагогика и искусствознание : зб. ст. — Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2007. — Вип. 1. — С. 118–129.
 21. Дрожжина Н. В. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу // Навчально-методичний посібник з грифом МОН України «Рекомендовано до використання як навчально-методичний посібник для студентів та викладачів вищих навчальних закладів культури та мистецтв III–IV рівнів акредитації». — Х. : Майдан, 2010. — 142 с.
 22. Дрожжина Н. В. Электроакустическое оборудование в системе художественного воздействия эстрадного певца на слушателя / Дрожжина Н. В., Волченко В. В. // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре : зб. ст. по материалам II Всерос. науч.-практ. конф. с международным участием. — Краснодар, 2018. — С. 193–209.
 23. Дрожжина Н. В. Экстраполяция резонансной теории пения на вокальную педагогику музыкальной эстрады // Н. В. Дрожжина // Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь. Ред.-сост. В. П. Морозов, Москва : Когито-Центр, 2013. — С. 200–209.
 24. Євтушенко О. Легенди химерного краю: українська рок-антологія / О. Євтушенко. — К. : Автограф, 2004. — 296 с.
 25. Емельянов В. В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: метод. рекомендации для учителей музыки / В. В. Емельянов ; отв. ред. Л. П. Маслова ; Новосиб. обл. ин-т усоверш. учителей. — Новосибирск : Наука : Сиб. отд-ние, 1991. — 41 с. : ил., ноты.

26. Жинкин Н. И. Механизмы речи / Н. И. Жинкин. — М., 1958. — 370 с. : ил.
27. Киселёв Л. Н. О целенаправленном воздействии на тембр голоса певцов путём изменения частотных характеристик тракта обратной акустической связи / Л. Н. Киселёв // Вестн. оториноларингологии. — 1976. — № 3. — С. 81–86.
28. Клипп О. Я. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов [Электронный ресурс] : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. — М. : РГБ, 2003. — 120 с. — (Из фондов Российской государственной библиотеки). — Режим доступа : <http://diss.rsl.ru/diss/03/0848/030848026/pdf>.
29. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — 190 с.
30. Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — М. : Синкопа, 2001. — 191 с.
31. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: попул. ист. очерк : пер. с англ. / Джеймс Линкольн Коллиер ; предисл. и общ. ред. А. Медведева. — М. : Радуга, 1984. — 389 с. : ил.
32. Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки / Е. Кузнецов ; [предисл. Н. П. Смирнова-Сокольского]. — М. : Искусство, 1958. — 367 с.
33. Кузуб Т. И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре / Т. И. Кузуб // Изв. Урал. гос. ун-та. — 2006. — № 47. — С. 77–84.
34. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 / Мадишева Таїса Петрівна ; Київ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. — К., 1994. — 143 с.
35. Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України / Т. П. Мадишева. — Х. : Штрих, 2002. — 160 с.

36. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. — Л. : Наука, 1977. — 232 с.
37. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 86 с.
38. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов ; ИП РАН, МГК им. И. П. Чайковского, Центр «Искусство и наука». — М., 2002. — 496 с. : ил.
39. Морозов В. П. Об экспериментально-практических исследованиях голоса певца и их значении для вокальной педагогики / В. П. Морозов // Вопросы вокальной педагогики : сб. ст. / под ред. Л. Б. Дмитриева. — Л. : Музыка, 1982. — Вып. 6. — С. 141–180.
40. Морозов В. П. Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы объективных критериев / В. П. Морозов // Вопросы вокальной педагогики : сб. ст. / [сост. А. Яковлева]. — М. : Музыка, 1984. — Вып. 7. — С. 173–213.
41. Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. — Л. : Наука, 1967. — 204 с. — (Научно-популярная серия «Академия наук СССР»).
42. Назаренко Н. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения / Н. Назаренко. — М. : Музгиз, 1963. — 512 с.
43. Нестьев И. В. Звезды русской эстрады (Панина, Вяльцева, Плевацкая). Очерки о русских эстрадных певицах начала XX века / И. В. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1970. — 176 с.
44. Нисбетт А. Применение микрофонов / А. Нисбетт. — М. : Искусство, 1981. — 173 с.
45. Омельченко В. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція / В. Омельченко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2008. — Вип. 1/3. — С. 75–78.
46. Розин М. Я. Пластическое мастерство актёра / М. Я. Розин; М-во культуры УССР. — К., 1983. — 28 с.
47. Рудаков Е. А. Новая теория физиологии и акустики певческого голоса (Е. Н. Малютин, Р. Юссон) / Е. А. Рудаков // Искусство

- пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения : хрестоматия / [под ред. Назаренко И. К.]. — Изд. 3-е, доп. — М. : Музыка, 1968. — С. 320–330.
48. Рудаков Е. А. Рауль Юссон и его исследования / Рудаков Е. А. // Певческий голос: исследования основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Юссон Р. — М. : Музыка, 1974. — С. 3–38.
49. Рыбакова Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дис. на соискание учен. степ. д-ра культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Рыбакова Элеонора Львовна ; С.-Петербур. гос. ун-т культуры и искусства. — СПб., 2007. — 43 с.
50. Скороходов Г. А. Звезды советской эстрады. Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни / Г. А. Скороходов. — М. : Сов. композитор, 1986. — 184 с.
51. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-науковій теорії сольного співу: курс лекцій : навч. посіб. [для студ. дир.-хор. ф-ту муз. та пед. вузів] / О. Г. Стахевич ; Харк. держ. акад. культури, Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. — Х. ; Суми, 2002. — 92 с.
52. Стахевич А. Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения / А. Г. Стахевич. — Сумы, 1991. — 49 с.
53. Чарели Э. Воспитание навыков правильного дыхания вокалистов во время сценического движения и танца : науч.-метод. зап. / Э. Чарели, Б. Шишков ; Урал. консерватория им. М. П. Мусоргского. — Свердловск, 1972. — Вып. 7. — С. 350–360.
54. Эфрусси М. Микрофоны и их применение / М. Эфрусси. — М. : Энергия, 1974. — 88 с.
55. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — М. : Музыка, 1974. — 262 с.
56. Ярославцева Л. К. О способах регуляции певческого выдоха / Л. К. Ярославцева // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 176–200.

Список додаткової літератури

57. Адорно Т. В. Введение в социологию музыки // Избранное: Социология музыки / Адорно Т. В. — СПб. : Унив. кн., 1998. — С. 7–190.
58. Александрова Н. Роль ритмики в воспитании оперного певца / Н. Александрова // Музыкальное исполнительство : сб. ст. — М., 1976. — Вып. 9. — С. 140–150.
59. Алдошина И. Основы психоакустики. Ч. 15. Слуховое восприятие пространственных систем. Ч. 2 / Ирина Алдошина // Звукорежиссер. — 2001. — № 9. — С. 48–52.
60. Антарова К. Е. Беседы К. С. Станиславского / Всерос. театр. о-во ; записаны К. Е. Антаровой. — М. : Искусство, 1952. — 164 с.
61. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. I. [Старая итальянская и французская школа] / В. А. Багадуров. — М. : Музык. сектор, 1929. — 247 с.
62. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. II. [Немецкая школа, новая итальянская школа, новая французская школа, послесловие] / В. А. Багадуров. — М. : Гос. музык. изд-во, 1932. — 320 с.
63. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. III / В. А. Багадуров. — М. : Гос. музык. изд-во, 1937. — 255 с. — (Труды научно-исследовательского музыкального института при Московской государственной консерватории ; вып. 1).
64. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики / В. А. Багадуров. — Изд. 2-е. — М. : Гос. музык. изд-во, 1956. — 268 с.
65. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / Зигмунт Бауман ; [пер. с англ. Коробочкина М. Л.]. — М. : Весь Мир, 2004. — 185 с.
66. Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год : учеб. пособие по дисциплине «Музыка в аудиовизуал. искусствах» для студентов фак. экр. искусств / Л. Н. Березовчук ; М-во образования Рос. Федерации, Федер. гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «С.-Петербург.

- гос. ун-т кино и телевидения», Каф. искусствознания. — СПб. : Изд-во СПбГУКиТ, 2003. — 92 с.
67. Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — М. : Искусство, 1991. — 313 с.
68. Бушуева С. Мюзикл / С. Бушуева // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — М. : Сов. композитор, 1989. — С. 170–193.
69. Вартанов А. Эстетические проблемы взаимоотношений эстрады и телевидения / Анри Вартанов // Телевизионная эстрада: [сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Вартанов]. — М. : Искусство, 1981. — С. 9–25.
70. Вартанов А. Эстрадное искусство как средство социальной регуляции / Анри Вартанов // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. — М. : Искусство, 1988. — С. 52–74.
71. Василина И. Клавдия Шульженко / И. Василина. — М. : Искусство, 1979. — 176 с. : ил.
72. Гайдабура О. До питання становлення та розвитку естрадного жанру в Україні: історичний екскурс / О. Гайдабура // Нова пед. думка. — 2006. — № 1. — С. 135–141.
73. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. для вищ. муз. навч. закл. / Б. П. Гнидь. — К. : НМАУ, 1997. — 320 с.
74. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. — Изд. 3-е. — Ростов н/Д : Феникс, 2007. — 155 с. : ил., ноты. — (Серия «Любимые мелодии»).
75. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Мистецтвознав.» / Гребенюк Наталія Євгенівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — 39 с.
76. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія / Н. Є. Гребенюк. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. — 269 с.
77. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. — М. : Классика XXI, 2006. — 156 с. — (Мастер-класс).

78. Дмитриев Л. Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала» / Л. Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 61–90.
79. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюблённого : [сб. ст.] / Ю. А. Дмитриев. — М. : Искусство, 1971. — 207 с. : 17 л. ил.
80. Житомирский Д. В. Бунт и слепая стихия (в мире поп-музыки) / Д. В. Житомирский // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — М. : Сов. композитор, 1989. — С. 69–109.
81. Зайцев В. П. Режисура эстрадных та масових видовищ : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. культури і мистец.] / В. П. Зайцев. — 2-ге вид. — К. : Дакор, 2006. — 251 с.
82. Киященко Н. И. Динамизм соотношения: народные массовые и элитарные культура и искусство / Киященко Н. И. // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акоюн Карен Завенович [и др.] ; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 16–57.
83. Клитин С. С. Эстрадные заведения: Пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства / С. С. Клитин. — М. : ГИТИС, 2002. — 352 с.
84. Кокто Ж. Я работаю с Эдит Пиаф / Ж. Кокто // Музык. жизнь. — 2005. — № 12. — С. 36–38.
85. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. — М. : Искусство, 1980. — 272 с.
86. Кончаловская Н. Эдит Пиаф. Песня собранная в кулак / Н. Кончаловская. — К. : Муз. Україна, 1988. — 93 с.
87. Кох И. Основы сценического движения / И. Кох. — Л. : Искусство, 1970. — 566 с.
88. Кочнева И. С. Вокальный словарь : (Науч.-попул. слов. терминов по вокальному искусству) / Кочнева И., Яковлева А. — Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1986. — 70 с.

89. Кэндо Т. Досуг и популярная культура в динамике и развитии (реферативный обзор) / Т. Кэндо // *Личность. Культура. Общество* : науч.-практ. журн. — М., 2000. — Т. 2, вып. 1. — С. 283–308.
90. Левидов И. И. Рот как резонатор певческого голоса в связи с вопросом об оперативном вмешательстве на тонзиллах у певцов / И. И. Левидов // *Сб. науч. тр. ГИДУВ*. — Л., 1935. — С. 217–227.
91. Ли М. Л. Мадонна / Мак Ларен Ли. — Ростов н/Д : Феникс, 1998. — 319 с.
92. Линклэйтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклэйтер ; [пер. с англ. Л. В. Соловьевой]. — М. : ГИТИС, 1993. — 176 с. : илл.
93. Львов М. Из истории вокального искусства / М. Львов. — М. : Музыка, 1964. — 228 с.
94. Максимов И. Фониатрия / И. Максимов. — М., 1987. — 168 с.
95. Мечик Д. Индивидуальность на эстраде / Д. Мечик // *Мастера эстрады* : сб. очерков. — М. : Искусство, 1964. — С. 150–176.
96. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Мозговий Микола Петрович. — К. : Київ. нац. ун-т культури і мистец., 2007. — 19 с.
97. Музична естрада : словник / [уклад. В. М. Откидач]. — Х. : Харк. обл. центр нар. творчості, 2004. — 444 с.
98. Мукерджи Ч. Новый взгляд на популярную культуру / Ч. Мукерджи, М. Шадсон // *Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против»* / Акоюн Карен Завенович [и др.] ; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 454–504.
99. Немировский А. Б. Пластическая выразительность актёра : [учеб. пособие для театр. вузов] / А. Б. Немировский. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Искусство, 1987. — 191 с. : 15 л. илл.
100. Нисбетт А. Звуковая студия. Техника и методы использования / А. Нисбетт. — М. : Связь, 1979. — 464 с.
101. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // «Дегуманизация искусства» и другие работы: Эссе о литературе и искусстве : сборник / Х. Ортега-и-Гассет — М., 1990. — С. 40–228.

102. Петелин Р. Ю. Музыкальный компьютер. Секреты мастерства / Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб. : БХВ-Петербург : АРЛИТ, 2003. — 688 с. : илл.
103. Пиаф Э. На балу удачи / Эдит Пиаф ; пер. с фр. А. Брагинского ; песни пер. М. Ваксмахер. — М. : Искусство, 1965. — 147 с. : портр.
104. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре / Борис Покровский. — М. : ВТО, 1973. — 308 с.
105. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради / М. М. Поплавський. — К. : Преса України, 2004. — 415 с. : іл.
106. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л. Д. Работнов. — М. : Музгиз, 1932.
107. Ржевкин С. Н. Слух и речь в свете современных физических исследований / С. Н. Ржевкин. — М. ; Л., 1936. — 311 с.
108. Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс ; [сост. Guntar College]. — М. : Guntar College, 2000. — 104 с. : илл.
109. Розин М. Я. Ритмика (музыкально-ритмическое воспитание) : учебно-метод. пособие / М. Я. Розин ; Харьк. гос. акад. культуры. — Х. : ХГАК, 2004. — 76 с.
110. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Романко Володимир Іванович ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. — 20 с.
111. Ройзен Г. М. О голосообразовании в пении и речи / Г. М. Ройзен // Вопросы вокальной педагогики : сб. науч. тр. / под ред. В. Л. Чаплина. — М. : Музыка, 1969. — Вып. 4. — С. 85–99.
112. Рудаков Е. А. Новая теория образования верхней певческой форманты / Рудаков Е. А. // Применение акустических методов исследования в музыковедении : сб. ст. — М., 1964. — С. 18–37.
113. Руднева Л. Русское народное хоровое исполнительство / Л. Руднева // О музыкальном исполнительстве : сб. ст. / под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. — М., 1954. — С. 186–225.
114. Севашко А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм: профессиональное руководство / А. В. Севашко. — М. : Альтекс-А, 2004. — 432 с.

115. Скороходов Г. А. Звезды советской эстрады. Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни / Г. А. Скороходов. — М. : Сов. композитор, 1986. — 184 с.
116. Сорокин В. Н. Теория речеобразования / В. Н. Сорокин. — М. : Радио и связь, 1985. — 312 с.
117. Станиславский К. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1985. — 424 с.
118. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження / О. Г. Стахевич. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — 272 с.
119. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. — Х. : Акта, 2005. — 357 с.
120. Тараборелли Р. Мадонна / Р. Тараборелли ; [пер. с англ. Т. Новикова]. — М. : Эксмо, 2006. — 448 с.
121. Уварова Е. Д. Вместо предисловия // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. — М. : Искусство, 1988. — С. 49–51.
122. Фант Г. Акустическая теория речеобразования / Г. Фант ; [пер. с англ. Л. А. Варшавского и В. И. Медведева] ; под ред. В. Григорьева. — М. : Наука, 1964. — 284 с.
123. Флиер А. Я. Массовая культура: Культурология. XX век: словарь / А. Я. Флиер. — СПб. : Унив. кн., 1997. — С. 265–268.
124. Хотулев В. В. Клавдия Шульженко: жизнь, любовь, песня [народной артистки СССР] / В. В. Хотулев. — М. : Олимп : Смоленск : Русич, 1998. — 410 [6] с. : портр. — (Женщина-миф).
125. Хренов Н. Развлекательные функции телеэстрады / Н. Хренов // Телевизионная эстрада : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Вартанов]. — М. : Искусство, 1981. — С. 9–25.
126. Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 9–38.
127. Чернов А. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе / А. Чернов, М. Бялик. — М. : Искусство, 1971. — 156 с.

128. Чередниченко Т. В. Музыкальные увеселения: культура радости вчера и завтра / Т. В. Чередниченко // Новый мир. — 1994. — № 6. — С. 205–217.
129. Чернов Б. Н. Горловое пение – древнейший памятник певческого творчества народов Сибири / Б. Н. Чернов // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки : [сб. ст.] / Ташк. гос. консерватория им. М. Ашрафи ; [отв. ред. З. В. Хакназаров, Л. И. Красуцкая]. — Ташкент, 1983. — С. 138–140.
130. Шапинская Е. Н. Массовая культура в теоретических исследованиях / Е. Н. Шапинская // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акопян Карен Заенович [и др.] ; Акад. гуманитар. исслед. — М. : Гуманитарий, 2003. — С. 58–85.
131. Шестаков Г. Три эстетики, три составные части поп-музыки / Г. Шестаков // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 7–8.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Адорно Т. В. Введение в социологию музыки // Избранное: Социология музыки / Адорно Т. В. — Санкт-Петербург, 1998. — С. 7–190.
2. Акопян К. З. Происхождение шлягера из духа фарса // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акопян Карен Завернович [и др.] ; акад. гуманитар. исслед. — Москва, 2003. — С. 254–308.
3. Александрова Н. Роль ритмики в воспитании оперного певца / Н. Александрова // Музыкальное исполнительство : сб. ст. — Москва, 1976. — Вып. 9. — С. 140–150.
4. Алдошина И. Музыкальная акустика : учебник / И. Алдошина, Р. Приттс. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 254 с.
5. Алексеева Н. Лариса Долина / Н. Алексеева // Певцы советской эстрады : [сб. ст. / сост. М. В. Успенская]. — Москва, 1992. — Вып. 3. — С. 192–199.
6. Анастасьев А. Эстрадное искусство и его специфика / А. Анастасьев // Русская советская эстрада, 1917–1929: Очерки истории / [отв. ред. Е. Д. Уварова]. — Москва, 1976. — С. 6–28.
7. Антарова К. Е. Беседы К. С. Станиславского / Всерос. театр. о-во ; записаны К. Е. Антаровой. — Москва : Искусство, 1952. — 164 с.
8. Антоненко А. Эстрадная царица песни / А. Антоненко // День. — 2006. — 22 берез. (№ 46).
9. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей : [дослідницька праця] / В. Г. Антонюк. — Київ : Укр. ідея, 1999. — 24 с.
10. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / В. Г. Антонюк. — Київ : ВПОЛ, 2007. — 174 с.
11. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія / Валентина Геніївна Антонюк. — 2-ге вид., перероб. і доп. — Київ : Укр. ідея, 2001. — 144 с.
12. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Д. Аспелунд ; [под ред. М. Л. Львова]. — Москва ; Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1956. — 192 с.

13. Багадуrow В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. I. [Старая итальянская и французская школа] / В. А. Багадуrow. — Москва : Музык. сектор, 1929. — 247 с.
14. Багадуrow В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. II. [Немецкая школа, новая итальянская школа, новая французская школа, послесловие] / В. А. Багадуrow. — Москва : Гос. музык. изд-во, 1932. — 255 с.
15. Багадуrow В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. III / В. А. Багадуrow. — Москва : Гос. музык. изд-во, 1937. — 255 с. — (Труды научно-исследовательского музыкального института при Московской государственной консерватории ; вып. 1).
16. Багадуrow В. А. Очерки по истории вокальной педагогики / В. А. Багадуrow. — Изд. 2-е. — Москва : Гос. музык. изд-во, 1956. — 268 с.
17. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / Зигмунт Бауман ; [пер. с англ. Коробочкина М. Л.]. — Москва : Весь Мир, 2004. — 185 с.
18. Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год : учеб. пособ. по дисциплине «Музыка в аудиовизуал. искусствах» для студентов фак. экран. искусств / Л. Н. Березовчук. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУКиТ, 2003. — 92 с.
19. Берто С. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Симона Берто. — Москва : Искусство, 1991. — 313 с.
20. Богданов И. А. Пластичность актёра эстрады и основные способы её формирования в высшей школе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / И. А. Богданов. — Ленинград, 1987. — 22 с.
21. Борев Ю. Эстетика / Ю. Борев. — 4-е изд., доп. — Москва : Политиздат, 1988. — 496 с.
22. Брагинский А. Под крышами Парижа / А. Брагинский // Совет. экран. — 1980. — № 5. — С. 4–5.
23. Бутковская Т. Великая Пиаф / Т. Бутковская // Музык. жизнь. — 1986. — № 1. — С. 22–23.
24. Бушуева С. Мюзикл / С. Бушуева // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствозна-

- ния ; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — Москва, 1989. — С. 170–193.
25. Бычков Е. Пинк Флойд / Е. Бычков. — Караганда : Изд-во Караганд. обкома компартии Казахстана, 1991. — 96 с.
26. Вальверде К. Философская антропология = Antropología filosófica / Карлос Вальверде ; [пер. с исп. Г. Вдовина]. — Москва : Христиан. Россия, 2000. — 411 с.
27. Вартанов А. Эстетические проблемы взаимоотношений эстрады и телевидения / Анри Вартанов // Телевизионная эстрада : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Вартанов]. — Москва : Искусство, 1981. — С. 9–25.
28. Вартанов А. Эстрадное искусство как средство социальной регуляции / Анри Вартанов // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. — Москва : Искусство, 1988. — С. 52–74.
29. Василина И. Клавдия Шульженко / И. Василина. — Москва : Искусство, 1979. — 176 с. : ил.
30. Виткаускене А. Пластическое воспитание актёра-вокалиста на современном этапе развития музыкального театра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 – Театральное искусство / А. Виткаускене. — Москва, 1986. — 24 с.
31. Воробьева Т. А. История ансамбля «Битлз» / Т. А. Воробьева. — Москва : Музыка, 1990. — 286 с.
32. Гайдабура О. До питання становлення та розвитку естрадного жанру в Україні: історичний екскурс / О. Гайдабура // Нова пед. думка. — 2006. — № 1. — С. 135–141.
33. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. для вищ. муз. навч. закл. / Б. П. Гнидь. — Київ : НМАУ, 1997. — 320 с.
34. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. — Ростов н/Д : Феникс, 2007. — 155 с. : ил., ноты. — (Серия «Любимые мелодии»).
35. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 – Мистецтвознавство / Гребенюк Наталія Євгенівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2000. — 39 с.

36. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія / Н. Є. Гребенюк. — Київ : НМАУ, 1999. — 269 с.
37. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. — Москва : Классика XXI, 2006. — 156 с.
38. Громов Д. Е. Творческий путь «Дип Перпл» / Д. Е. Громов. — Харків : Простор, 1992. — 174 с.
39. Далецкий О. В. О вокальной культуре эстрадного исполнителя / О. В. Далецкий // Молодёж. эстрада. — 1990. — № 5. — С. 99–105.
40. Дель Монако М. Моя жизнь, мои успехи / Марио Дель Монако ; [пер. с итал. Н. А. Живаго ; послесл. И. К. Архиповой]. — Москва : Радуга, 1987. — 208 с.
41. Дефицит творчества : [интервью с Д. Тухмановым] // Информ.-музык. альм. для старшеклассников. — 1989. — № 1. — С. 2–4.
42. Дмитриев Л. Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала» / Л. Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — Москва, 1976. — Вып. 5. — С. 61–90.
43. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — Москва : Музыка, 1996. — 368 с.
44. Дмитриев Ю. А. Искусство советской эстрады / Ю. А. Дмитриев. — Москва : Молодая гвардия, 1962. — 127 с.
45. Дмитриев Ю. А. Советская эстрада. Краткий очерк истории / Ю. А. Дмитриев. — Москва : Знание, 1968. — 77 с.
46. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюблённого : [сб. ст.] / Ю. А. Дмитриев. — Москва : Искусство, 1971. — 207 с. : 17 л. ил.
47. Дрожжина Н. В. Актуальные задачи подготовки эстрадного певца на современном этапе развития музыкального искусства эстрады / Н. В. Дрожжина // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2004. — Вип. 13. — С. 149–160.
48. Дрожжина Н. В. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу : навч.-метод. посіб. для студентів та викладачів вищих навч. закл. культури та мистецтв III–IV рівнів акред. / Н. В. Дрожжина. — Харків : Майдан. 2010. — 142 с.

49. Дрожжина Н. В. Гігієна голосу естрадного співака : метод. розроб. для вищих навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредит. зі спец. «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» за фахом «Естрадно-джазовий спів» / Н. В. Дрожжина ; Харків. нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2017. — 40 с.
50. Дрожжина Н.В. Воспитание эстрадно-джазового певца: харьковская школа / Н. В. Дрожжина // Проблемы взаимодействия, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — Вип. 29. — С. 434–448.
51. Дрожжина Н. В. Экстраполяция резонансной теории пения на вокальную педагогику музыкальной эстрады / Н. В. Дрожжина // Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь / ред.-сост. В. П. Морозов. Москва, 2013. — С. 200–209.
52. Дрожжина Н. В. Электроакустическое оборудование в системе художественного воздействия эстрадного певца на слушателя / Дрожжина Н. В., Волченко В. В. // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре : сб. ст. по материалам II Всерос. науч.-практ. конф. с международным участием. — Краснодар, 2018. — С. 193–209.
53. Дюкло П. Эдит Пиаф : [пер. с фр.] / Пьер Дюкло, Жорж Мартен. — Смоленск : Русич, 1997. — 505 с.
54. Емельянов В. В. Развитие голоса: координация и тренинг / В. В. Емельянов. — Изд. 5-е, стер. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2007. — 192 с. : ил., ноты.
55. Емельянов В. В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: метод. рек. для учителей музыки / В. В. Емельянов. Новосибирск : Наука : Сиб. отд-ние, 1991. — 41 с. : ил., ноты.
56. Ермишев П. Тамара Гвердцители / П. Ермишев // Певцы советской эстрады : [сб. ст. / сост. М. В. Успенская]. — Москва : Искусство, 1991. — Вып. 3. — С. 285–295.

57. Євтушенко О. Легенди химерного краю: українська рок-антологія / О. Євтушенко. — Київ : Автограф, 2004. — 296 с.
58. Жинкин Н. И. Механизмы речи / Н. И. Жинкин. — Москва, 1958. — 370 с.
59. Житомирский Д. В. Бунт и слепая стихия (в мире поп-музыки) / Д. В. Житомирский // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — Москва, 1989. — С. 69–109.
60. Житомирский Д. Музыка для миллионов (к методологии вопроса) / Д. Житомирский // Поп-музыка. Взгляды и мнения : сб. ст. / [сост. Э. Фрадкин]. — Ленинград, 1977. — С. 31–66.
61. Зайцев В. П. Режиссура естрадних та масових видовищ : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв] / В. П. Зайцев. — 2-ге вид. — Київ : Дакор, 2006. — 251 с.
62. Игнатъева М. Тамара Синявская / М. Игнатъева // Певцы советской эстрады : [сб. ст. / сост. М. В. Успенская]. — Москва, 1991. — Вып. 3. — С. 5–20.
63. Исаева И. О. Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей : [самоучитель] / И. О. Исаева. — Москва : АСТ : Астрель, 2007. — 319 с.
64. Кадышев В. Искусство шансонье / В. Кадышев // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. — 2-е изд., доп. — Москва, 1989. — С. 218–253.
65. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика: (социологические проблемы современной концертной жизни) : исследование / Ю. Капустин. — Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1985. — 160 с.
66. Карева Т. Размышления о музыкальной эстраде / Т. Карева // Совет. эстрада и цирк. — 1979. — № 9. — С. 8–9.
67. Каяк А. Б. Методология исследований культурных обменов в музыкальном пространстве / А. Б. Каяк. — Москва : Академ. Проект, 2006. — 256 с.
68. Киселёв Л. Н. О целенаправленном воздействии на тембр голоса певцов путём изменения частотных характеристик тракта обрат-

- ной акустической связи / Л. Н. Киселёв // Вестн. оториноларингологии. — 1976. — № 3. — С. 81–86.
69. Киященко Н. И. Динамизм соотношения: народные массовые и элитарные культура и искусство / Киященко Н. И. // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акопян Карен Заенович [и др.] ; Акад. гуманитар. исслед. — Москва, 2003. — С. 16–57.
70. Клипп О. Я. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов [Электронный ресурс] : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. — М. : РГБ, 2003. — 120 с. — (Из фондов Российской государственной библиотеки). — Режим доступа : <http://diss.rsl.ru/diss/03/0848/030848026/pdf>.
71. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. — Ленинград : Искусство, 1987. — 190 с.
72. Клитин С. С. Эстрадные заведения: Пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства / С. С. Клитин. — М. : ГИТИС, 2002. — 352 с.
73. Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — Москва : Синкопа, 2001. — 191 с.
74. Кокто Ж. Я работаю с Эдит Пиаф / Ж. Кокто // Музыка. жизнь. — 2005. — № 12. — С. 36–38.
75. Коллиер Дж. Л. Становление джаза : попул. ист. очерк : пер. с англ. / Джеймс Линкольн Коллиер ; предисл. и общ. ред. А. Медведёва. — Москва : Радуга, 1984. — 389 с. : ил.
76. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. — Москва : Искусство, 1980. — 272 с.
77. Кончаловская Н. Эдит Пиаф. Песня собранная в кулак / Н. Кончаловская. — Київ : Муз. Україна, 1988. — 93 с.
78. Кох И. Основы сценического движения / И. Кох. — Ленинград : Искусство, 1970. — 566 с.
79. Кочнева И. С. Вокальный словарь : (Науч.-попул. слов. терминов по вокальному искусству) / Кочнева И., Яковлева А. — Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1986. — 70 с.

80. Кравченко А. Секреты бельканто : книга для начинающих певцов / А. Кравченко. — Симферополь : Редотдел Крым. ком. по печати, 1993. — 127 с.
81. Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки / Е. Кузнецов ; [предисл. Н. П. Смирнова-Сокольского]. — Москва : Искусство, 1958. — 367 с.
82. Кузуб Т. И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре / Т. И. Кузуб // Изв. Уральск. гос. ун-та. — 2006. — № 47. — С. 77–84.
83. Кэндо Т. Досуг и популярная культура в динамике и развитии (реферативный обзор) / Т. Кэндо // Личность. Культура. Общество : науч.-практ. журн. — Москва, 2000. — Т. 2, вып. 1. — С. 283–308.
84. Лапин К. Из самых низов (Эдит Пиаф) / К. Лапин // Театр. жизнь. — 1971. — № 8. — С. 26–27.
85. Лебедев А. Кое-что об ошибках сердца. Эстрадная песня как социальный симптом / А. Лебедев // Новый мир. — 1988. — № 10. — С. 239–254.
86. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Н. Лебрехт. — Москва : Классика–XXI, 2004. — 588 с.
87. Левидов И. И. Рот как резонатор певческого голоса в связи с вопросом об оперативном вмешательстве на тонзиллах у певцов / И. И. Левидов // Сб. науч. тр. ГИДУВ. — Ленинград, 1935. — С. 217–227.
88. Ли М. Л. Мадонна / Мак Ларен Ли. — Ростов н/Д : Феникс, 1998. — 319 с.
89. Линклэйтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклэйтер ; [пер. с англ. Л. В. Соловьевой]. — Москва : ГИТИС, 1993. — 176 с. : ил.
90. Львов А. Валентина Толкунова / А. Львов, Г. Соболева // Певцы советской эстрады : [сб. ст. / сост. М. В. Успенская]. — Москва : Искусство, 1991. — Вып. 3. — С. 137–150.
91. Львов М. Из истории вокального искусства / М. Львов. — Москва : Музыка, 1964. — 228 с.

92. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Мадишева Таїса Петрівна ; Київ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. — Київ, 1994. — 143 с.
93. Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовного оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистецтв України / Т. П. Мадишева. — Харків : Штрих, 2002. — 160 с.
94. Максимов И. Фониатрия / И. Максимов. — Москва : Медицина, 1987. — 283 с.
95. Малая советская энциклопедия. Т. 5. — 3-е изд. — Москва : Большая совет. энцикл. — 1309 с.
96. Мангушев М. Дорожная пыль / М. Мангушев, Б. Котлярчук // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 2–5.
97. Масол Л. Едіт Піаф – королева пісні / Л. Масол // Художня культура світу: Європейський регіон : навч. посіб. / [сост. Митропольська Н. Є. та ін.]; ред. Н. В. Леонова. — Київ : Вища шк., 2001. — С. 74–76.
98. Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація : Музикологічні розвідки / І. Мацієвський. — Тернопіль : Астон, 2002. — 172 с.
99. Мечик Д. Индивидуальность на эстраде / Д. Мечик // Мастера эстрады : сб. очерков. — Москва, 1964. — С. 150–176.
100. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 – Теорія та історія культури / Мозговий Микола Петрович ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтва. — Київ, 2007. — 19 с.
101. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. — Ленинград : Наука, 1977. — 232 с.
102. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. — Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. — 86 с.
103. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. — Москва, 2002. — 496 с. : ил.

104. Морозов В. П. Об экспериментально-практических исследованиях голоса певца и их значении для вокальной педагогики / В. П. Морозов // Вопросы вокальной педагогики : сб. ст. / под ред. Л. Б. Дмитриева. — Ленинград, 1982. — Вып. 6. — С. 141–180.
105. Морозов В. П. Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы объективных критериев / В. П. Морозов // Вопросы вокальной педагогики : сб. ст. / [сост. А. Яковлева]. — Москва, 1984. — Вып. 7. — С. 173–213.
106. Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. — Ленинград : Наука, 1967. — 204 с.
107. Музична естрада : словник / [уклад. В. М. Откидач]. — Харків : Вид. І. В. Якубенко, 2004. — 445 с.
108. Мукерджи Ч. Новый взгляд на популярную культуру / Ч. Мукерджи, М. Шадсон // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против»/ Акопян Карен Завенович [и др.] — Москва, 2003. — С. 454–504.
109. Назаренко Н. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения / Н. Назаренко. — Москва : Музык. гос. изд-во, 1963. — 512 с.
110. Натэлла Т. Парижские воспоминания / Т. Натэлла // Театр. — 1991. — № 3. — С. 68–77.
111. Немировский А. Б. Пластическая выразительность актёра : [учеб. Пособ. для театр. вузов] / А. Б. Немировский. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Москва : Искусство, 1987. — 191 с. : 15 л. ил.
112. Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии / Е. Е. Нестеренко. — Москва : Искусство, 1985. — 183 с.
113. Нестьев И. В. Звезды русской эстрады (Панина, Вяльцева, Плевацкая). Очерки о русских эстрадных певицах начала XX века / И. В. Нестьев. — Москва : Сов. композитор, 1970. — 176 с.
114. Нисбетт А. Звуковая студия. Техника и методы использования / А. Нисбетт. — Москва : Связь, 1979. — 464 с.
115. Нисбетт А. Применение микрофонов / А. Нисбетт. — Москва : Искусство, 1981. — 173 с.
116. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблеми стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 – Музичне мис-

- тецтво / Олендарьов Вадим Миколайович ; Київ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. — Київ, 1995. — 22 с.
117. Олендарьов В. М. До питання про театральність пісенної естради / В. М. Олендарьов // Українське музикознавство : зб. наук. ст. — Київ : Муз. Україна, 2002. — Вип. 31. — С. 103–116.
118. Олендарьов В. М. До проблеми комічного в джазі / В. М. Олендарьов // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. ст. / Мелітоп. держ. пед. ун-т, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Мелітополь, 2002. — Вип. 9: Українське музикознавство на зламі століть. — С. 324–339.
119. Олендарьов В. М. Пісенні жанри в уявленнях вітчизняних дослідників / В. М. Олендарьов // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : [зб. наук. ст.]. — Київ, 2006. — Вип. 1: Еволюційні процеси в музичному мистецтві: від минулого до майбутнього. — С. 102–111.
120. Олендарьов В. М. Про роль ритму у стильовій еволюції джазу / В. М. Олендарьов // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2004. — Вип. 38: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. — С. 267–275.
121. Омельченко В. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція / В. Омельченко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2008. — Вип. 1/3. — С. 75–78.
122. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Дегуманизация искусства и другие работы: эссе о литературе и искусстве : сборник / Х. Ортега-и-Гассет — Москва, 1990. — С. 40–228.
123. Петелин Р. Ю., Петелин Ю. В. Музыкальный компьютер. Секреты мастерства / Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин. — 2-е изд., перераб. и доп. — Санкт-Петербург : БХВ-Петербург : АРЛИТ, 2003. — 688 с. : ил.
124. Петелин Р. Ю. Виртуальная звуковая студия MAGIX Samplitude Pro X : учеб. пособ. / Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин. Санкт-Петербург : БХВ-Петербург 2012. — 254 с.
125. Пиаф Э. На балу удачи / Эдит Пиаф ; пер. с фр. А. Брагинского ; песни пер. М. Ваксмахер. — Москва : Искусство, 1965. — 147 с. : портр.

126. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре / Борис Покровский. — Москва : ВТО, 1973. — 308 с.
127. Полюта Л. Повторение пройденного. Музыка на эстраде / Л. Полюта // Эстрада без парада : [сб. ст. / сост. Т. П. Баженова ; вступ. ст. Е. Уваровой]. — Москва, 1991. — С. 144–150.
128. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради / М. М. Поплавський. — Київ : Преса України, 2004. — 415 с. : іл.
129. Поплавський М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика : підручник. — Київ : Вища школа, 2001. — 560 с.
130. Почепцов Г. Г. Семиотика советской цивилизации // Семиотика / Г. Г. Почепцов. — Москва, 2002. — С. 245–417.
131. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л. Д. Работнов. — Москва : Гос. музык. изд-во, 1932. — 160 с.
132. Ржевкин С. Н. Слух и речь в свете современных физических исследований / С.Н. Ржевкин. — Москва ; Ленинград, 1936. — 311 с.
133. Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс ; [сост. Guntar College]. — Москва : Guntar College, 2000. — 104 с. : ил.
134. Розин М. Я. Пластическое мастерство актёра / М. Я. Розин. Київ, 1983. — 28 с.
135. Розин М. Я. Ритмика (музыкально-ритмическое воспитание) : учеб.-метод. пособ. / М. Я. Розин. Харьков : ХГАК, 2004. — 76 с.
136. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Романко Володимир Іванович ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2001. — 20 с.
137. Ройзен Г. М. О голосообразовании в пении и речи / Г. М. Ройзен // Вопросы вокальной педагогики : сб. науч. тр. / под ред. В. Л. Чаплина. — Москва, 1969. — Вып. 4. — С. 85–99.
138. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. — Москва : Учпедгиз, 1946. — 650 с.
139. Рудаков Е. А. Новая теория образования верхней певческой форманты / Рудаков Е. А. // Применение акустических методов исследования в музыкознании : сб. ст. — Москва, 1964. — С. 18–37.

140. Рудаков Е. А. Новая теория физиологии и акустики певческого голоса (Е. Н. Малютин, Р. Юссон) / Е. А. Рудаков // Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения : хрестоматия / [под ред. Назаренко И. К.]. — Изд. 3-е, доп. — Москва, 1968. — С. 320–330.
141. Рудаков Е. А. Рауль Юссон и его исследования / Рудаков Е. А. // Певческий голос: исследования основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Юссон Р. — Москва, 1974. — С. 3–38.
142. Руднева Л. Русское народное хоровое исполнительство / Л. Руднева // О музыкальном исполнительстве : сб. ст. / под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. — Москва, 1954. — С. 186–225.
143. Рыбакова Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дис. на соискание учен. степ. д-ра культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры / Рыбакова Элеонора Львовна ; С.-Петербур. гос. ун-т культуры и искусства. — Санкт-Петербург, 2007. — 43 с.
144. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Муз. мистецтво / Рябуха Тамара Миколаївна, Харків. нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2017. — 203 с.
145. Саульский Ю. Эстрадная музыка / Ю. Саульский // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. — Москва, 1988. — С. 184–200.
146. Севашко А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм: профессиональное руководство / А. В. Севашко. — М. : Альтекс-А, 2004. — 432 с. Замена на Секридова Т. Александр Малинин / Т. Секридова // Певцы советской эстрады : [сб. ст. / сост. М. В. Успенская]. — Москва, 1991. — Вып. 3. — С. 297–303.
147. Скороходов Г. А. Звезды советской эстрады. Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни / Г. А. Скороходов. — Москва : Совет. композитор, 1986. — 184 с.
148. Скороходов Г. А. Клавдия Шульженко. Судьба актрисы – судьба песни / Г. А. Скороходов. — Москва : Совет. композитор, 1974. — 135 с.

149. Словарь иностранных слов / [ред. И. В. Лёхина и Ф. Н. Петрова]. — Москва : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1954. — 853 с.
150. Смирнова Н. Завещание Эдит Пиаф / Н. Смирнова // Совет эстрада и цирк. — 1966. — № 2. — С. 28.
151. Сорокин В. Н. Теория речеобразования / В. Н. Сорокин. — Москва : Радио и связь, 1985. — 312 с.
152. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. — Москва : Искусство, 1949. — 480 с.
153. Станиславский К. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станиславский. — Москва : Искусство, 1985. — 424 с.
154. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження / О. Г. Стахевич. — Київ : НМАУ, 1997. — 272 с.
155. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу: курс лекцій : навч. посіб. [для студ. дир.-хор. ф-ту муз. та пед. вузів] / О. Г. Стахевич ; Харків. держ. акад. культури, Сумськ. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. — Харків ; Суми, 2002. — 92 с.
156. Стахевич А. Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения / А. Г. Стахевич. — Сумы, 1991. — 49 с.
157. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. — Харків : Акта, 2005. — 357 с.
158. Сучасна українська пісня: прогноз 2000 : [інтерв'ю з В. Герасимовим] // Дніпро. — 1994. — № 9–10. — С. 163–170.
159. Тараборелли Р. Мадонна / Р. Тараборелли ; [пер. с англ. Т. Новикова]. — Москва : Эксмо, 2006. — 448 с.
160. Тихвинская Л. Куда исчезла «настоящая эстрада»? / Л. Тихвинская // Эстрада без парада : [сб. ст. / сост. Т. П. Баженова ; вступ. ст. Е. Уваровой]. — М. : Искусство, 1990. — С. 383–403.
161. Троицкая Г. Эстрадный певец – телекамера – публика / Г. Троицкая // Телевизионная эстрада : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Вартанов]. — Москва : Искусство, 1981. — С. 202–218.

162. Троицкий А. Поп-музыка // Поп-лексикон / А. Троицкий. — Москва, 1990. — С. 30–31.
163. Троицкий А. Приключения рок-н-ролла в стране большевиков / Троицкий А. // Эстрада без парада : [сб. ст. / сост. Т. П. Баженова ; вступ. ст. Е. Уваровой]. — Москва, 1991. — С. 374–382.
164. Уварова Е. Д. Вместо предисловия // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. — Москва, 1988. — С. 49–51.
165. Уварова Е. Несколько слов о развлекательности / Е. Уварова // Совет. эстрада и цирк. — 1990. — № 12. — С. 2–4.
166. Утёсов Л. Спасибо, сердце! Воспоминания. Встречи. Раздумья. — Москва : Вагриус, 2016. — 450 с.
167. Фант Г. Акустическая теория речеобразования / Г. Фант ; [пер. с англ. Л. А. Варшавского и В. И. Медведева] ; под ред. В. Григорьева. — Москва : Наука, 1964. — 284 с.
168. Флиер А. Я. Массовая культура: Культурология. XX век: словарь / А. Я. Флиер. — Санкт-Петербург : Унив. кн., 1997. — С. 265–268.
169. Флоренский П. А. Термин // У водоразделов мысли : собр. соч. : в 2 т. / Флоренский П. А. — Москва : Правда, 1990. — Т. 2. — С. 200–229.
170. Хотулев В. В. Клавдия Шульженко: жизнь, любовь, песня [народной артистки СССР] / В. В. Хотулев. — Москва : Олимп : Смоленск : Русич, 1998. — 410 [6] с. : портр. — (Женщина-миф).
171. Хренов Н. Развлекательные функции телеэстрады / Н. Хренов // Телевизионная эстрада : [сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Вартанов]. — Москва : Искусство, 1981. — С. 9–25.
172. Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 9–38.
173. Ценности: краткий религиозно-философ. слов. / [авт. сост. Л. И. Василенко]. — М. : Истина и Жизнь, 2000. — С. 237.
174. Чайка О. Роздуми про сучасну українську естраду [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://ukrart.lviv.ua/musik1.html>.

175. Чарели Э. Воспитание навыков правильного дыхания вокалистов во время сценического движения и танца : науч.-метод. зап. / Э. Чарели, Б. Шишков ; Урал. консерватория им. М. П. Мусоргского. — Свердловск, 1972. — Вып. 7. — С. 350–360.
176. Чередниченко Т. В. Музыкальные увеселения: культура радости вчера и завтра / Т. В. Чередниченко // Новый мир. — 1994. — № 6. — С. 205–217.
177. Чернов А. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе / А. Чернов, М. Бялик. — Москва : Искусство, 1971. — 156 с.
178. Чернов Б. Н. Горловое пение – древнейший памятник певческого творчества народов Сибири / Б. Н. Чернов // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки : [сб. ст.] / Ташк. гос. консерватория им. М. Ашрафи ; [отв. ред. З. В. Хакназаров, Л. И. Красуцкая]. — Ташкент, 1983. — С. 138–140.
179. Шаляпин Ф. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах / Фёдор Шаляпин. — Москва : Гелеос, 2005. — 336 с.
180. Шапинская Е. Н. Массовая культура в теоретических исследованиях / Е. Н. Шапинская // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Акопян Карен Завенович [и др.] ; Акад. гуманитар. исслед. — Москва : Гуманитарий, 2003. — С. 58–85.
181. Шестаков Г. Три эстетика, три составные части поп-музыки / Г. Шестаков // Совет. эстрада и цирк. — 1991. — № 2. — С. 7–8.
182. Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...» / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. — 2-е изд. — Москва : Молодая гвардия, 1985. — 222 с.
183. Эрисман Г. Французская песня / Ги Эрисман ; [пер. с фр. А. Гальперина и Т. Сикорской]. — М. : Сов. композитор, 1974. — 151 с.
184. Эфрусси М. Микрофоны и их применение / М. Эфрусси. — Москва : Энергия, 1974. — 88 с.
185. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер. с фр.] / Рауль Юссон. — Москва : Музыка, 1974. — 262 с.

186. Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. — Изд. 3-е. — СПб. : Изд-во ДЕАН, 2007. — 128 с.
187. Юшманов В. И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории (на материале исследования работы профессоров Ленинградской консерватории Е. Г. Ольховского, И. И. Плешакова и В. М. Луканина) : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Юшманов Виктор Иванович. — Ленинград, 1986. — 24 с.
188. Яковлева А. С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А. С. Яковлева. — Москва : ИнформБюро, 2007. — 480 с. : ил.
189. Яник И. Эстрадно-джазовый вокал / И. Яник // Молодеж. эстрада. — 1997. — № 1. — С. 72–78.
190. Ярославцева Л. К. О способах регуляции певческого выдоха / Л. К. Ярославцева // Вопросы вокальной педагогики : [сб. ст.] / под ред. Л. Б. Дмитриева. — Москва, 1976. — Вып. 5. — С. 176–200.
191. Édith Piaf // L'encyclopédie de la chanson française. — Paris : Hors collection, 1997. — P. 14–15.

Посилання на електронні ресурси

1. Алдошина И. Микрофоны. URL : <http://www.moinf.info/articles/mics>(дата звернення: 24.09.19).
2. Вокальный микрофон. BETA87A : [загальні правила використання мікрофону]. URL : <https://pubs.shure.com/guide/BETA87A/ru-RU>(дата звернення: 24.09.19).
3. Гортань і трахея. Анатомія, фізіологія, діагностика. *Медичні статті*. URL : <http://medstudia.com/medviva/gortan-i-traheya-anatomiya-fiziologiya-diagnostika>(дата звернення: 24.09.19).
4. Золотий фонд української естради : Сайт про найкращих співаків, композиторів і поетів-піснярів 50-х – 90-х. URL : <http://www.uaestrada.org/>(дата звернення: 24.09.19).
5. Микрофоны: чем они принципиально отличаются. URL : <https://www.realmusic.ru/articles/36> (дата звернення: 24.09.19).

6. Пекерская В. М. Вокальный букварь. Москва, 1996. URL : http://lib.ru/CULTURE/MUSICACAD/PECERSKAYA/vocal.txt_with-big-pictures.htmlhttp://lib.ru/CULTURE/MUSICACAD/PECERSKAYA/vocal.txt_with-big-pictures.html (дата звернення: 24.09.19).
7. Сверхкомпактный микрофон с боковым приемом. BETA181 : [Як запобігти прийому небажаних звуків]. URL : <https://pubs.shure.com/guide/BETA181/ru-RU> (дата звернення: 24.09.19).
8. Сучасний стан і перспективи розвитку українського шоу-бізнесу. *Культура*. URL : <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/11233/> (дата звернення: 24.09.19).

ПРЕДМЕТНІ ПОКАЖЧИКИ**А**

Академічна техніка співу – 135; 137–139; 147; 150; 168; 242; 248.
Акустико-фізіологічні закони (закономірності) – 123–125; 135; 168; 242; 248; 275.
Артикуляційний апарат – 153–155; 166; 169.
Аналогові фільтри – 230.

В

Вібрато – 149–152; 165; 243.
Висока співацька форманта – (ВСФ) 129; 144–147; 170; 239; 240; 243; 276; 296; 310.
Вокальне мистецтво естради – 7–10; 37; 42; 48; 76; 87; 89; 94; 96; 120–124; 135; 136; 149; 170; 171; 179; 204; 214; 229; 246; 247; 249; 250; 260–263; 265; 266; 271–273; 283; 285; 287.
Вокальна педагогіка – 7; 8; 10; 89; 123; 128; 133; 139; 141; 148; 153; 155; 171; 172; 176–178; 200; 243; 247; 248; 250; 262; 265; 267; 271; 277; 283; 286; 291; 299; 312.
Вокальна техніка – 40; 80; 105; 135; 136; 138; 140; 143; 148–152; 154; 155; 168; 170; 176; 194; 205; 209; 229; 242; 243; 248; 275; 276.
Вокальний слух – 199; 204; 290; 307.
Вокодер – 230; 236.

Г

Гармонайзер – 229; 235; 281.
Голосова щілина – 131; 132; 145; 170.
Голосові зв'язки (складки) – 125–134; 138; 139; 141; 145; 191; 200; 244; 282.
Голосоутворення – 8; 10; 125–129; 131–136; 138; 141–148; 154; 161; 163; 164; 166; 168; 169; 173–176; 191; 192; 194; 195; 197; 198; 200; 203; 242–244; 250; 261–263; 274–277; 284.
Гортань – 128; 138; 141; 143; 146; 168; 172; 173; 178; 191; 194; 200; 202; 242; 243; 275; 278.
Графічний еквалайзер – 230; 231.

Д

Дикція – 155–158; 166.
Динамічний мікрофон – 218; 222–226; 228; 238; 241.
Діаграма спрямованості мікрофона – 219–221.
Ділей – 233.

Е

Електретний мікрофон – 218; 223.

Електро-акустична система звукопідсилення – 228; 229.

Естрадна техніка співу – 8; 135; 136; 141; 147; 154; 169; 191; 242; 244; 248; 251; 261; 263; 265; 266; 275;

Ефект Бернуллі – 130–134; 242; 274.

Ефект Томатіса – 194; 196; 198; 250; 283.

Еквалайзер графічний – 230; 231.

Еквалайзер параметричний – 230; 231.

Експандер – 231; 233.

І

Імпеданс – 138–142; 153; 163; 168; 191; 193; 242; 244; 245; 248; 275; 278.

Інтонатор – 235.

Л

Ларингоскоп – 125; 133; 134; 274.

М

Методології естрадного співу – 8; 123; 124; 136.

Мікрофон – 17; 139; 149; 171; 180; 194; 195; 198; 212–229; 236–238; 241; 245; 250; 263; 265; 267; 278; 280; 281; 284; 315.

Міоеластична теорія голосоутворення – 125; 126; 128; 129; 131–134; 274; 275.

Мукоондуляторна теорія голосоутворення – 125; 129; 133–135; 242; 250; 274; 275.

Н

Надгортанна порожнина – 142; 145; 146; 149; 168; 170; 200; 243; 276.

Народна техніка співу – 135; 139; 140; 147; 148; 243; 248; 275.

Нейрохронаксична теорія голосоутворення – 125–128; 133; 135; 242; 274; 275; 283.

Низька співацька форманта – (НСФ) 144; 239.

Нойз-гейт компресор – 231; 233.

П

Параметричний еквалайзер – 230; 231.

Пітч-шифтер – 235.

Польотність голосу – 144; 148; 149; 159; 164; 169; 240.

Преамп гібридний мікрофонний попередній підсилювач – 237.

Преамп забарвлювальні попередні підсилювачі – 238.

Преамп ламповий мікрофонний попередній підсилювач – 236; 237.

Преамп мікрофонний попередній підсилювач – 237.

Преамп моделюючі попередні підсилювачі – 237.
Преамп прозорі попередні підсилювачі – 238.
Прилади частотної корекції – 229; 230.
Прилади динамічної обробки – 227; 229; 231; 233; 245.
Прилади на основі нелінійних спотворень – 230.
Прилади просторової обробки – 230; 233.
Прилади на основі зсуву висоти тону – 230; 235.

Р

Радіомікрофон – 224.
Реверберація – 159; 160; 234; 235; 240; 241.
Ревербератор – 180; 233; 234; 240.
Резонансна теорія мистецтва співу – 10; 144–146; 150; 151; 173; 177; 178; 190; 191; 197; 201–203; 211; 243; 244; 248; 250; 262; 265; 267; 274; 277–279; 282–284; 288; 303; 307.
Резонатор Гельмгольца – 145.
Резонатори – 10; 128; 141; 145; 146; 148; 170; 178; 190–192; 199; 200; 202; 203; 244; 249; 262; 278; 282; 283; 295; 306.
Ротоглоткова порожнина – 142; 242; 243; 275.
Ринг-модулятор – 230; 236.

С

Слизова оболонка – 129–134; 242; 274.
Спецефекти (вокодер, ринг-модулятор) – 230; 236.
Співацьке голосоутворення – 125; 126; 129; 132; 134; 136; 143; 146; 175; 200; 243.
Співацьке дихання – 128; 163; 173; 174; 191; 202; 203; 210; 278; 282; 283.

Т

Тембр – 77; 96; 105; 112; 113; 135; 137; 137; 141; 143; 144; 146; 149; 151; 153; 156; 160; 164–166; 193; 196; 197; 226; 227; 235; 276; 289; 304.
Точка «Морана» – 193; 194.

Ф

Фізіологія співу – 123; 127; 132; 142; 145; 168; 242; 262.
Фонація – 10; 125–129; 131–136; 146; 154; 155; 163; 168; 169; 193; 196; 200; 201; 236; 242; 243; 248; 274; 275.
Фленжер – 233; 234.

Х

Хорус – 233; 234.

ІМЕННІ ПОКАЖЧИКИ**А**

- Агатов В. (Агатов Володимир Гарійович) – 52.
Адорно Т. (Адорно Теодор) – 25; 26; 28–31; 33; 34; 85; 269; 292; 299.
Азнавур Шарль – 42; 56.
Алаймо Е. (Alaimo) – 131; 242; 274.
Алдошина І. (Алдошина Ірина Аркадіївна) – 161; 170; 267; 292; 299; 315.
Алекса (Чвікова Олександра Олександрівна) – 74.
Альоша (Alyosha, Кучер-Тополя Олена Олександрівна) – 74; 80.
Александров О. (Александров Олександр Васильович) – 52.
Антонов Юрій (Антонов Юрій Михайлович) – 60.
Армстронг Луїс – 40.
Артеменко Людмила (Артеменко Людмила Михайлівна) – 63; 87.
Ассо Р. (Ассо Раймон) – 99; 100.
Атлантов В. (Атлантов Володимир Андрійович) – 137; 253.
Ахат Ассія (Інесса Юріївна Данилова) – 74.

Б

- Бабич Ростислав (Бабич Ростислав Олексійович) – 63.
Барських Макс (Бортник Микола Миколайович) – 74.
Бартоломью В. (Бартоломью Уїлмер) – 145.
Беко Жильбер – 42.
Белл Александер Грейам (Bell Alexander Graham) – 216; 217; 219.
Бернар Сара – 100.
Бернес М. (Бернес Марк Наумович) – 51–53.
Беррі Чак – 44.
Берто С. (Берто Сімона) – 97; 99; 100; 102–105; 293; 300.
Бетховен (Бетховен Людвіг ван) – 29.
Білаш Олександр (Білаш Олександр Іванович) – 54; 55.
Білик Ірина (Білик Ірина Миколаївна) – 70; 72; 74.
Білозір Оксана (Білозір Оксана Володимирівна) – 87; 88.
Білоножко Віталій (Білоножко Віталій Васильович) – 63; 87; 88.
Бічевська Ж. (Бічевська Жанна Володимирівна) – 59.
Бобул Іво (Бобул Іван Васильович) – 63; 72; 87; 88.
Боднарук Жанна (Боднарук Жанна Любомирівна) – 71.
Богатиков Юрій (Богатиков Юрій Йосипович) – 54.
Богачук Олександр (Богачук Олександр Теофілович) – 55.
Богословський М. (Богословський Микита Володимирович) – 53.

Братунь Ростислав (Братунь Ростислав Андрійович) – 64.
Брежнева В. (Галушка Віра Вікторівна) – 74.
Буєвський Борис (Буєвський Борис Миколайович) – 54; 55.
Бужинська Катя (Бужинська Катерина Володимирівна) – 71; 74.
Бурмака Марія (Бурмака Марія Вікторівна) – 70.
Бялик М. (Бялик Михайло Григорович) – 49–51; 214; 215; 297; 314.

В

Вакарчук С. (Вакарчук Святослав Іванович) – 74; 83.
Василенко Олександр (Василенко Олександр Миколайович) – 88.
Великанова Гелена (Великанова Гелена Марцеліївна) – 54; 257.
Вербицька Анжела (Вербицька Анжела Валеріївна) – 88.
Верменич Володимир (Верменич Володимир Миколайович) – 54; 55.
Вертинський О.М. (Вертинський Олександр Миколайович) – 49; 52.
Верьовка Г. (Верьовка Григорій Гурійович) – 139.
Відаш Лідія (Відаш Лідія Михайлівна) – 63; 87.
Вільямс Р. (Вільямс Реймонд) – 19.
Вінник О. (Вінник Олег Анатолійович) – 74.
Вінницька А. (Вінницька Альона) – 74.
Виноградов Г. (Виноградов Георгій Павлович) – 51.
Висоцький В. (Висоцький Володимир Семенович) – 59; 148; 256.
Вишневська Галина (Вишневська Галина Павлівна) – 106.
Власова Є. (Власова Євгенія Олександрівна) – 74.
Вовковинський Ігор – 81.
Войс Юлія (Вдовенко Юлія) – 74.
Врадій Віка («Сестричка Віка») – 70.
Вратарьов Олександр (Вратарьов Олександр Львович) – 64.
Вяльцева Анастасія (Вяльцева Анастасія Дмитрівна) – 49; 290; 308.

Г

Гайтана (Ессамі Гайтана-Лурдес) – 74; 81; 83.
Гвердцителі Тамара (Гвердцителі Тамара Михайлівна) – 65; 66; 303.
Гендрікс Джімі – 45.
Герасимов Віктор (Герасимов Віктор Володимирович) – 64; 77; 312.
Гіга Степан (Гіга Степан Петрович) – 88.
Глінкіна А. (Глінкіна Аграфена Іванівна) – 148; 259.
Гнатюк В. (Гнатюк Володимир Михайлович) – 60.
Гнатюк Дмитро (Гнатюк Дмитро Михайлович) – 54; 55; 69; 87.
Гнатюк Микола (Гнатюк Микола Васильович) – 63; 87.
Голлі Бадді – 44.

Гомес Франциско – 81.
Градський Олександр (Градський Олександр Борисович) – 59.
Гребенюк Н. (Гребенюк Наталія Євгенівна) – 96; 293; 301; 302.
Гришко В. (Гришко Володимир Данилович) – 74.
Громцев Валерій (Громцев Валерій Павлович) – 61.
Гроссу А. (Гросу Аліна Михайлівна) – 74.
Гуляєв Юрій (Гуляєв Юрій Олександрович) – 54; 55.
Гяуров Микола – 172; 173.

Г

Гарсія М. (Гарсія Мануель Патрісіо Родрігес) – 125; 126.
Гіллан Ян – 41.
Гобен І. – 127.
Готт Карел – 56.

Д

Двірський Павло – 88.
Девіс Майлз – 33.
Демиденко Андрій (Демиденко Андрій Петрович) – 63.
Дербіш Антін – 88.
Джамала (Джамаладінова Сусана Алімівна) – 74; 82; 83.
Джапарідзе К. (Джапарідзе Кетевана Костянтинівна) – 51.
Джексон Майкл – 46; 66; 284.
Джоплін Дженіс – 45.
Діденко Василь (Діденко Василь Іванович) – 55.
Діон Селін – 78.
Дітріх Марлен – 102.
Дмитрієв Л. (Дмитрієв Леонід Борисович) – 131; 136; 138; 140–143; 145; 151; 153–155; 157–159; 170; 275; 277; 286; 290; 291; 294; 297; 302; 308; 313; 315.
Дмитрієв Ю. (Дмитрієв Юрій Арсенійович) – 204; 286; 294; 302.
Домінчен Климентій (Домінчен Климентій Якович) – 54.
Дорда Ніна (Дорда Ніна Іллівна) – 54.
Дорн Іван (Дорн Іван Олександрович) – 74.
Дорош Олег – 88.
Драгомирецький Анатолій (Драгомирецький Анатолій Михайлович) – 64.
Дрожжина Н. В. (Дрожжина Наталя Володимирівна) – 177; 229; 285; 287; 288; 302; 303.
Дунаєвський І. (Дунаєвський Ісак Осипович) – 50.
Дутковський Левко (Дутковський Лев Тарасович) – 61.
Дюмон Ш. (Дюмон Шарль) – 101.

Е

Еріка (MamaRika, Кочетова Анастасія Олександрівна) – 74.

Ерісман Гі – 214.

Ефруссі М. (Ефруссі Михайло Михайлович) – 215; 280.

Є

Євдокименко Анатолій (Євдокименко Анатолій Кирилович) – 62.

Євтушенко Олександр – 68; 70; 71; 288; 304.

Ємельянов В. (Ємельянов Віктор Вадимович) – 175; 176; 201.

Ж

Жданкін Василь (Жданкін Василь Олександрович) – 70.

Жданов А. (Жданов Андрій Олександрович) – 52.

Жинкін М. (Жинкін Микола Іванович) – 128; 129; 134; 289; 304.

Житомирський Д. (Житомирський Даніель Володимирович) – 17; 39; 41; 42; 101; 106; 293; 294; 301; 304.

З

Забашта Любов (Забашта Любов Васиївна) – 55.

Зібров П. (Зібров Павло Миколайович) – 74; 88.

Зінковська І. (Зінковська Ірина Олександрівна) – 74.

Зикіна Л. (Зикіна Людмила Георгіївна) – 61; 148; 258.

Зуєв Олександр (Зуєв Олександр Іванович) – 63.

І

Івасюк Володимир (Івасюк Володимир Михайлович) – 60–63; 69; 73.

Ілларія (Прищепа Катерина Ігорівна) – 74.

Ільїн Вадим (Ільїн Вадим Григорович) – 63.

Іщук Руслан (Іщук Руслан Васильович) – 61.

К

Калениченко Анатолій (Калениченко Анатолій Павлович) – 69.

Карабиць Іван (Карабиць Іван Федорович) – 63; 64.

Карева Т. (Карева Тетяна Миколаївна) – 171; 304.

Кароль Т. (Кароль Тіна) – 74; 79; 81; 83.

Карузо Е. (Карузо Енріко) – 137; 142; 194; 252.

Кендо Т. (Кендо Томас) – 21.

Кіров Бісер – 61.

Кириченко Раїса (Кириченко Раїса Опанасівна) – 54; 88.

Кисельов А. – 196.

- Клімашенко Д. (Клімашенко Дмитро Михайлович) – 74.
Кліпп О. (Кліпп Олег Якович) – 130; 174; 201; 277; 289; 305.
Клітін С. (Клітін Станіслав Сергійович) – 13.
Кобзон Йосип (Кобзон Йосип Давидович) – 56; 61; 148; 255.
Кобилянська Алла (Кобилянська Алла Рудольфівна) – 88.
Козлов О. (Козлов Олексій Семенович) – 44; 46; 48; 56–59; 118; 289; 305.
Козловський В. (Козловський Віталій Віталійович) – 74.
Колліер Дж. Л. (Колліер Джеймс Лінкольн) – 40; 289; 305.
Кондратюк Микола (Кондратюк Микола Кіндратович) – 54; 55; 87.
Конников А. П. (Конников Олександр Павлович) – 59; 93; 95; 213; 215; 294; 305.
Коош Янош – 61.
Кораллі В. (Кораллі Володимир Пилипович) – 109.
Кос-Анатольський А. (Кос-Анатольський Анатолій Йосипович) – 54.
Кох І. (Кох Іван Едмундович) – 208; 209; 294; 305.
Кравчук ЕЛ (Кравчук Андрій) – 71.
Кремер Іза (Кремер Ізабелла Яківна) – 49.
Кристалінська М. (Кристалінська Майя Володимирівна) – 54; 61.
Крищенко Вадим (Крищенко Вадим Дмитрович) – 63.
Кудлай Алла (Кудлай Алла Петрівна) – 63; 87; 88.
Кудрявцев Володимир (Кудрявцев Володимир Олексійович) – 63; 64.
Кузнєцов Є. (Кузнєцов Євген Михайлович) – 13; 289; 306.
Кузьменко Андрій («Скрябін») – 71.
Купріна Валентина (Купріна Валентина Іванівна) – 54; 87.

Л

- Лаже П. – 127.
Лазаревський Ігор – 64.
Лазаренко Капа (Лазаренко Капіталіна Андріївна) – 54.
Лама (Дзеньків Наталя Ігорівна) – 74.
Лебедєв-Кумач В. (Лебедєв-Кумач Василь Іванович) – 52.
Леонтєв Валерій (Леонтєв Валерій Якович) – 65; 208; 258.
Лепле Луї – 99.
Лещенко Лев (Лещенко Лев Валер'янович) – 60; 61.
Лещенко П. К. (Лещенко Петро Костянтинович) – 52.
Лінклейтер К. (Лінклейтер Крістін) – 174; 175; 201; 277.
Літл Ричард – 44.
Лобода С. (Лобода Світлана Сергіївна) – 74; 80; 83.
Лорак Ані (Куск Кароліна Мирославівна) – 71; 74; 80; 81; 83.
Луценко Дмитро (Луценко Дмитро Омелянович) – 55.

М

- Магомасв Муслім (Магомасв Муслім Магометович) – 56; 61.
Мадишева Т. П. (Мадишева Таїса Петрівна) – 189; 289; 307.
Мадонна (Чикконе Мадонна Луїза Вероніка) – 46; 72; 114–121; 266; 273; 287; 295; 297; 306; 312.
Майборода Платон (Майборода Платон Іларіонович) – 54; 55.
Макаревич Андрій (Макаревич Андрій Вадимович) – 55; 59.
Максимов І. (Максимов Іван) – 131; 295; 307.
Малінін Олександр (Малінін Олександр Миколайович) – 66; 311.
Малишко Андрій (Малишко Андрій Самойлович) – 59.
Малкович Іван (Малкович Іван Антонович) – 69.
Мареничів тріо – 62; 63.
Маріо дель Монако – 137; 302.
Маргі Крістіна (Крістіна Мартирисян) – 74.
Маргі Лаура (Лаура Мартирисян) – 74.
Матвієнко Ніна (Матвієнко Ніна Митрофанівна) – 63; 69; 74; 88.
Матвієнко Т. (Матвієнко Антоніна Петрівна) – 74.
Матвійчук Анатолій (Матвійчук Анатолій Миколайович) – 88.
Мацялко Іван (Мацялко Іван Олексійович) – 88.
Мейхер Н. (Мейхер Надія Олександрівна) – 74.
Мельник Тарас (Мельник Тарас Васильович) – 69.
Менделєєв Д. (Менделєєв Дмитро Іванович) – 156.
Мерк'юрі Фредді – 47.
Міансарова Т. (Міансарова Тамара Григорівна) – 56.
Мінеллі Лайза – 66.
Миколайчук Андрій (Миколайчук Андрій Михайлович) – 70.
Милашкіна Тамара (Милашкіна Тамара Андріївна) – 150; 151.
Михайленко Лідія (Михайленко Лідія Андріївна) – 63; 87.
Михайлюк Василь (Михайлюк Василь Пилипович) – 55.
Могилевська Наталія (Могилевська Наталія Олексіївна) – 71; 74.
Мозговий М. (Мозговий Микола Петрович) – 64; 67; 87; 295; 307.
Мокренко Анатолій (Мокренко Анатолій Юрійович) – 54; 55; 87.
Монастирський Борис (Монастирський Борис Львович) – 63.
Моно М. (Монно Маргерит) – 99.
Монро Мерилін – 119.
Морозов В. (Морозов Володимир Петрович) – 10; 126–128; 132; 136; 144–147; 150; 151; 156; 172; 173; 177; 190; 197; 199; 201–203; 210; 211; 243; 248; 250; 251; 262; 274; 275; 277–279; 283; 284; 288; 290; 303; 307; 308.
Моррісон Джим – 45.
Мукерджі Ч. (Мукерджі Чандра) – 31; 32; 269; 295; 308.

- Мулонге А. (Мулонге Андре) – 127.
Мясков Костянтин (Мясков Костянтин Олександрович) – 54.
Mashu (Корсун Ганна Борисівна) – 82.
Masha Go Ya (Шаповалова Марія) – 74.
Melovin (Бочаров Костянтин Миколайович) – 82; 83.

Н

- Негода Микола (Негода Микола Феодосійович) – 55.
Нісбетт А. (Нісбетт Алек) – 137; 215; 280.
Нітіч Міла (Нитичук Людмила Сергіївна) – 74.
Ньютон Міка (Грицай Оксана Стефанівна) – 81; 83.

О

- Огневич З., Огневич Злата (Бордюг Інна Леонідівна) – 74; 81; 83.
Огневий Костянтин (Огневий Костянтин Дмитрович) – 54; 55; 87.
Одольська Марина (Одольська Марина Костянтинівна) – 71.
Окуджава Б. (Окуджава Булат Шалвович) – 59.
Олендарьов В. (Олендарьов Вадим Миколайович) – 39; 40; 67; 94; 118; 308; 309.
Олійник Борис (Олійник Борис Ілліч) – 55; 64.
Омельченко В. – 40; 290; 309.
Ортега-і-Гассет Х. (Ортега-і- Гассет Хосе) – 26–28; 31; 269.
Осадчий Олександр (Осадчий Олександр Пилипович) – 63.
Остапенко Лариса (Остапенко Лариса Іванівна) – 54; 87.

П

- Павлик Віктор (Павлик Віктор Франкович) – 72.
Павличко Дмитро (Павличко Дмитро Васильович) – 55; 69.
Павловська Ольга (Павловська Ольга Петрівна) – 55; 88.
Паніна Варвара (Паніна Варвара Василівна) – 49.
Пашкевич Анатолій (Пашкевич Анатолій Максимович) – 54; 55.
Петелін Р. (Петелін Роман) – 215.
Петелін Ю. (Петелін Юрій) – 215.
Петриненко Діана (Петриненко Діана Гнатівна) – 54.
Петриненко Тарас (Петриненко Тарас Гаринальдович) – 87.
П'єха Едіта (П'єха Едіта Станіславівна) – 54.
Піаф Е. (Піаф Едіт) – 42; 56; 97–106; 121; 122; 266; 272; 273; 307.
Пік Цвік (Пік Цвіка) – 78.
Пірелло Дж. (Pirello J.) – 129; 131; 242; 274.
Плевицька Надія (Плевицька. Надія Василівна) – 49.
Повалій Таїсія (Повалій Таїсія Миколаївна) – 73; 74.

Погодін А. (Погодін Аркадій Соломонович) – 51.
Поклад Ігор (Поклад Ігор Дмитрович) – 62; 63.
Покровський Б. (Покровський Борис Олександрович) – 204; 205.
Полякова О. (Полякова Ольга Юріївна) – 74.
Пономарьов Олександр (Пономарьов Олександр Валерійович) – 71; 73; 74; 78.
Попелюк Михайло (Попелюк Михайло Васильович) – 88.
Поплавський М. (Поплавський Михайло Михайлович) – 35–37; 67; 296; 310.
Попович Іван (Попович Іван Дмитрович) – 63; 87.
Портман Р. – 127.
Потап (Потапенко Олексій Андрійович) – 74; 75.
Преслі Елвіс – 44; 45; 284.
Принц (Нельсон Прінс Роджерс) – 46.
Приттс Р. (Приттс Рой) – 161; 299.
Приходько А. (Приходько Анастасія Костянтинівна) – 74.
Прохорова Ліна (Прохорова Леоніла Володимирівна) – 63; 87.
Пугачова Алла (Пугачова Алла Борисівна) – 60; 65; 114; 148; 257.

Р

Рева Лада (Рева Лада Іванівна) – 55.
Репецький Олег (Репецький Олег Георгійович) – 69.
Ржевкін С. (Ржевкін Сергій Миколайович) – 123; 144; 145.
Ріггс С. (Ріггс Сетт) – 172–174; 197; 201; 205.
Рибаківа Е. (Рибаківа Елеонора Львівна) – 15; 267.
Рибников Олексій (Рибников Олексій Львович) – 59.
Рибчинський Юрій (Рибчинський Юрій Євгенович) – 63; 64.
Римський-Корсаков М.А. – 185.
Рожавська Юдіф (Рожавська Юдіф Григорівна) – 54; 55.
Розенбаум О. (Розенбаум Олександр Якович) – 59.
Роленс Р. – 127.
Ротару Софія (Ротару Софія Михайлівна) – 60–65; 74; 87.
Рубінштейн С. (Рубінштейн Сергій Леонідович) – 92.
Рудаков Є.А. – 129; 138; 144; 145; 170; 290; 291; 296; 310; 311.
Рудницька Анжеліка (Рудницька Анжеліка Миколаївна) – 72.
Руслана (Лижичко Руслана Степанівна) – 71; 74; 78; 79; 83.
Русова Тетяна (Русова Тетяна Миколаївна) – 63.
Рябуха Т. (Рябуха Тамара Миколаївна) – 73; 74; 84; 311.

С

Сабадаш Степан (Сабадаш Степан Олексійович) – 54; 55.
Саблон Жан – 214.

- Салімбені К. (Salimbeni) – 131; 242; 274.
Сандулеса Лілія (Сандулеса Лілія Василівна) – 63; 87; 88.
Сапелкін М. – 148; 259.
Саундберг – 127.
Севашко О. (Севашко Анатолій Володимирович) – 215; 217; 237; 238; 280; 296; 311.
Сердан М. (Сердан Марсель) – 100.
Сердюк Анатолій (Сердюк Анатолій Васильович) – 88.
Сердючка Верка (Данилко Андрій Михайлович) – 79; 80; 83.
Середа Андрій (Середа Андрій Вікторович) – 70.
Седакова А. (Седакова Ганна Володимирівна) – 74.
Сеченов І. М. (Сеченов Іван Михайлович) – 199.
Сингаївський Микола (Сингаївський Микола Федорович) – 55.
Синельников М. М. (Синельников Микола Миколайович) – 108.
Скоморовський Я. Б. (Скоморовський Яків Борисович) – 109.
Скорик Мирослав (Скорик Мирослав Михайлович) – 55; 61; 62.
Скуратівський Віктор (Скуратовський Віктор Васильович) – 80.
Собко М. (Собко Марія Ігорівна) – 74.
Сорокін В. (Сорокін Віктор Миколайович) – 127; 132; 145.
Сталін Й. В. (Сталін Йосип Віссаріонович) – 54.
Станіславський К. (Станіславський Костянтин Сергійович) – 137; 155; 206; 208.
Стахевич О. (Стахевич Олександр Григорович) – 153; 172; 291; 297; 312.
Стельмах Богдан (Стельмах Богдан Михайлович) – 64.
Стеценко Кирило (Стеценко Кирило Григорович) – 69.
Столофф Боб (Stoloff Bob) – 182; 183; 185–188; 202; 245.
Сторі Дж. (Сторі Джон) – 19; 28–30; 33; 34; 297; 312.
Строк О. Д. (Строк Оскар Давидович) – 52.
Сулерак А. (Сулерак Андре) – 127.

Т

- Таранець Олександр (Таранець Олександр Михайлович) – 54; 55; 87.
Тельнюк Станіслав (Тельнюк Станіслав Володимирович) – 69.
Ткач Михайло (Ткач Михайло Миколайович) – 55; 64.
Толкунова Валентина (Толкунова Валентина Василівна) – 60; 306.
Томатіс А. (Томатіс Альфред) – 194–196; 198; 250; 283.
Томільченко Костянтин – 82.
Троїцький А. (Троїцький Артемій Кивович) – 58.
Турець Володимир (Турець Володимир Григорович) – 88.
Тухманов Давид (Тухманов Давид Федорович) – 64; 302.
Tarabarova (Тарабарова Світлана Василівна) – 74.

У

Уандер Стіві – 33; 46.

Уварова Є. (Уварова Єлизавета Дмитрівна) – 12; 14; 24; 34; 38; 49; 58; 113; 267; 286; 293; 297; 299; 301; 310–313.

Удовиченко Володимир – 63; 87.

Уотсон Томас (Watson Thomas) – 216; 217.

Утьосов Л. (Утьосов Леонід Осипович) – 50; 215; 255.

Ф

Фабр Ф. (Фабр Філіп) – 127.

Фант Г. (Фант Гуннар) – 127; 131; 132; 297; 313.

Фернандес П. (Фернандес Патрік) – 116.

Філіпенки Аркадій і Віталій – 54.

Флоренський П. (Флоренський Павло Олександрович) – 13.

Фокін Ж. (Фокін Женья) – 74.

Франко І. (Франко Іван Якович) – 12; 68; 89.

Франсуа Жаклін – 214.

Х

Христиансен Л. (Христиансен Лев Львович) – 140; 151; 154; 158; 159; 297; 313.

Хурсенко В'ячеслав (Хурсенко В'ячеслав Володимирович) – 88.

Ц

Цісик Квітка – 88.

Ч

Чаплін (Чаплін Валентин Львович) – 127.

Чемізов (Чемезов Микита Леонтійович) – 114.

Червінська Іванка (Червинська Іванна Іванівна) – 74.

Чередниченко Т. (Чередниченко Тетяна Василівна) – 22; 35; 267; 298; 314.

Чернов А. (Чернов Олександр Абрамович) – 49–51; 214; 215; 297; 298; 314.

Chilly Катя (Кондратенко Катерина Петрівна) – 71.

Ш

Шадсон М. (Шадсон Майкл) – 31; 32; 269; 295; 308.

Шаляпін Ф. (Шаляпін Федір Іванович) – 105; 137; 190.

Шамо Ігор (Шамо Ігор Наумович) – 54; 55.

Шанковський Ігор – 88.

Шевальє Моріс – 42.

Шестак Надія (Шестак Надія Петрівна) – 87; 88.

Шестакова Ніна (Шестакова Ніна Іванівна) – 87; 88.

Шмельов І. (Шмельов Іван Дмитрович) – 51.

Шпенглер Освальд Арнольд Готфрід – 39.

Шпортько Віктор (Шпортько Віктор Михайлович) – 63; 87.

Штогаренко Андрій (Штогаренко Андрій Якович) – 54.

Шульженко К. (Шульженко Клавдія Іванівна) – 51; 52; 54; 106–114; 121; 122; 148; 206; 207; 256; 266; 273; 287; 293; 297; 301; 311; 313; 314.

Ю

Юрійчук Микола (Юрійчук Микола Якович) – 55.

Юссон Рауль – 126–128; 133–142; 145; 153; 159; 160; 170; 176; 192; 193; 195; 283; 290; 291; 311; 314.

Юхимович Василь (Юхимович Василь Лукич) – 55.

Юшманов В. (Юшманов Віктор Іванович) – 130; 136; 141–143; 153; 170; 209; 241; 275; 277; 315.

Я

Янівський Богдан (Янівський Богдан-Юрій Ярославович) – 63.

Яремчук Марія (Яремчук Марія Назарівна) – 81; 83.

Яремчук Назарій (Яремчук Назарій Назарович) – 61; 63; 81; 87.

ДОВІДКА ПРО АВТОРА

Дрожжина Наталя Володимирівна – завідувач кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч естрадних мистецтв України, член Всеукраїнської спілки естрадних діячів України, член Національної Всеукраїнської музичної спілки – є представником нової генерації української школи вокального мистецтва естради, що має великий досвід концертно-виконавської, науково-методичної, педагогічної та організаційної роботи.

Закінчила із відзнакою вокальне відділення Кутаїського музичного училища ім. М. А. Балабидзе у Грузії (1990) за фахом «Співи» (клас Н. Л. Гордадзе) та Харківський державний інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського (1995) кафедру сольного співу (клас заслуженої артистки України, професора Т. М. Ісиченко-Бурцевої) із кваліфікацією оперної та концертно-камерної співачки, викладача.

Н. В. Дрожжина отримала широке визнання не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Будучи невтомним пропагандистом українського мистецтва, вона більше ніж 14 років активно гастролювала у складі естрадних ансамблів у багатьох європейських країнах, представляючи національну професійну школу України у Грузії, Болгарії, Македонії, Сербії, Чорногорії, Польщі, Румунії, Угорщині, Росії, Швейцарії, Франції та ін.

Професійну викладацьку діяльність в системі вищої освіти почала викладачем кафедри естрадного співу Харківської державної академії культури (2001–2002). З 2002 і до сьогодні викладає фахові дисципліни для вокалістів на кафедрі музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Значні досягнення Н. В. Дрожжиної у музичній педагогіці великою мірою зумовлені її здобутками як науковця. Кандидатська дисертація за темою «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» (2008 р.) – це перше дослідження в Україні в галузі вокального мистецтва естради, яке має високий відсоток наукових посилань та є вагомим внеском у розвиток і становлення цієї галузі мистецтва нашої країни.

Н. В. Дрожжина є допитливим дослідником тенденцій і наріжних прогалів у сфері вокально-естрадного виконавства, виступає засновником і активним подвизником професійної української вокальної естрадної школи: 30 публікацій науково-методичного характеру, серед яких і навчально-методичний посібник з грифом МОН «Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу» (2010), а також підручник для здобувачів ступеня вищої освіти магістра «Вокальне

мистецтво естради: історія, теорія, практика». Як автор універсальної методології професійного навчання естрадно-джазових співаків була запрошена до участі в міжнародній колективній монографії (автор-укладач В. П. Морозов) «Резонансна техніка пения и речи. Методики мастеров» разом з видатними фахівцями з США, Великобританії, РФ, України (2013 р.).

Фахові науково-методичні розробки Н. В. Дрожжиної нині є фундаментом побудування нових форм педагогічної теорії та практики. Як досвідчений педагог-практик, що обумовлює використання науково обґрунтованої методики формування виконавської майстерності естрадних співаків на практиці, розробила і впровадила в навчальний процес 9 фахових навчальних програм. Як визнаний фахівець у галузі вокального мистецтва естради Н. В. Дрожжина бере участь у щорічному проведенні обласних семінарів для викладачів класу сольного співу шкіл естетичного виховання м. Харкова та Харківської області на базі Харківського обласного методичного Центру підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів за темами з актуальних питань естрадного вокального виконавства та методики викладання співу.

Масштабному доробку творчих, педагогічних і науково-методичних звершень Н. В. Дрожжиної відповідає і численний ряд конкурсних перемог учнів її класу естрадно-джазового співу, які здобули (на 2019 р.) **120** звань лауреатів міжнародних та національних конкурсів та фестивалів естрадного та джазового мистецтва, її вихованці неодноразово ставали фіналістами таких масштабних мистецьких проєктів як «Голос країни», «Шанс», «Х-фактор», «Шоу N1», «Битва хорів», «Пісенний вернісаж» та ін. Двоє з них С. Сидорову (2009) та А. Костенка (2005) удостоєно почесним званням Заслуженого артиста України.

Значною є творча діяльність Н. В. Дрожжиної, що в мистецькому вищому навчальному закладі є невід'ємною складовою процесу формування виконавця-професіонала. Автор багатьох творчих проєктів, а також численних концертних програм, які мають важливе значення для діяльності культурної сфери міста Харкова та області: «Мамина пісня. Колискові народів світу», «JAZZ під ялинкою», «Різдвяні JAZZзустрічі», «Зимовий вечір JAZZ'у», «Пісня, що обпалена війною», «Весняна JAZZ палітра», «JAZZмозаїка», «Літо з присмаком джазу», «Блюз на тротуарі», «Весняний jam», «Сніговий jazz-boom», «Весняний джаз», «Jazz зі смаком мандарин», «Зимовий вечір jazz'у» та багато ін. Серед них соціальний проєкт «Jazz у темряві», який став одним із низки заходів у межах програми діяльності Харківського університетського консорціуму. Заслугує на увагу і мистецький проєкт щомісячних концертів «Студентські JAZZвечорниці», організація якого також є важливим соціокультурним явищем, бо надає можливість виховувати студентську молодь у традиціях нашого народу.

**ПЕРЕЛІК ОСНОВНИХ
наукових та навчально-методичних праць Дрожжиної Н. В.**

МОНОГРАФІЇ

1. *Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу* : навч.-метод. посіб. для студентів та викладачів вищих навч. закл. культури та мистецтв III–IV рівнів акред. / Н. В. Дрожжина. — Харків : Майдан. 2010. — 142 с. з грифом МОН України № 1/11–4143 від 18.05.2010 «Рекомендовано до використання як навчально-методичний посібник для студентів і викладачів ВНЗ».
2. *Эстраполяция резонансной теории пения на вокальную педагогику музыкальной эстрады* / Дрожжина Н. В. // *Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь.* Коллективная монография Ред.-сост. В. П. Морозов, Москва : Когито – Центр, 2013. — С. 200–209.
3. *Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу.* Навчально-методичний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти магістра закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Вид. 2-ге, допов. — Харків : Естет Принт, 2019. — 148 с.
4. *Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика.* Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» / Харк. нац. унів. мистецтв. — Х. : Видавництво «Естет Принт», 2019. — 336 с.

НАУКОВІ СТАТТІ У ФАХОВИХ ВИДАННЯХ

5. *К проблеме сочетания эстрадного вокала с хореографией и пластикой* / Н. В. Дрожжина // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2003. — Вип. 11. — С. 107–114.
6. *Актуальные задачи подготовки эстрадного певца на современном этапе развития музыкального искусства эстрады* / Н. В. Дрожжина // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования : сб. науч. тр. / Харк. гос. ун-т искусств. им. И. П. Котляревского. — Харків, 2004. — Вип. 13. — С. 149–160.
7. *Функции микрофону у вокальному виконавстві на естраді* / Н. В. Дрожжина // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2005. — Вип. 15. — С. 77–86.

8. *Модели философско-эстетического осмысления массовой культуры и музыкального искусства эстрады: критика и апология* / Н. В. Дрожжина // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2007. — Вип. 4/6. — С. 30–34.
9. *Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради* / Н. В. Дрожжина // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: Музична педагогіка і мистецтвознавство : зб. ст. — Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2007. — Вип. 1. — С. 118–129.
10. *Феномен личности на эстраде: к методике анализа исполнительского имиджа (на примере творчества Эдит Пиаф)* / Н. В. Дрожжина // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2008. — Вип. 1/3. — С. 15–20.
11. *Музыкальное искусство эстрады как социокультурный феномен* // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. — Харків : ХДАДМ, 2008. — Вип. 15. — С. 41–49.
12. *Мадонна – идол массовой культуры (к методике анализа исполнительского имиджа)* / Н. В. Дрожжина // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2008. — Вип. 4, 5, 6. — С. 21–25.
13. *К вопросу методики исследования эстрадной техники пения* / Н. В. Дрожжина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2009. — Вип. 3. — С. 50–59.
14. *К вопросу методологии эстрадно-вокальной педагогики* / Н. В. Дрожжина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2009. — Вип. 1. — С. 28–37.
15. *Клавдия Шульженко – легенда Харькова (к методике анализа феномена личности)* / Н. В. Дрожжина // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць // Постаць митця у художньому просторі міста // Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. — Вип. 24. — С. 71–79.
16. *Воспитание эстрадно-джазового певца: харьковская школа* / Н. В. Дрожжина // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Х., 2010. — Вип. 29. — С. 434–448.

17. *Культурний статус вокального мистецтва естради (на прикладі євроатлантичної музичної культури ХХ ст.)* / Н. В. Дрожжина. Масова музика і джазове виконавство в сучасній культурі // Краснодар : Видавничий дім – Юг, 2016 г. — С. 119–126.
18. *Електро-акустичне обладнання в системі художественного впливу естрадного співака на слухача* / Дрожжина Н. В., Волченко В. В. // Масова музика і джазове виконавство в сучасній культурі : збірник статей за матеріалами ІІ Всеросійської науково-практичної конференції з міжнародною участю. — Краснодар, КГІК, 2018. — С. 193–209.

ПРОСВІТНИЦЬКІ СТАТТІ У ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАННЯХ

19. *На сцені оперного JAZZTIME* // журнал «Джаз» № 1 (65), 2018 р. — С. 14–18.
20. *«Наші студенти – наша гордість»* // газета «Харківські історики» (фоторепортаж О. Чепалов) від 28.10.17.
21. *«Мамині пісні. Колискові народів світу»* // журнал «Джаз» № 3 (66), 2018 р. — С. 18–27.

МЕТОДИЧНІ РОЗРОБКИ ТА РЕКОМЕНДАЦІЇ

22. *Гігієна голосу естрадного співака* : метод. розроб. для вищих навч. закл. культури і мистецтв ІІІ–ІV рівнів акредит. зі спец. «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» за фахом «Естрадно-джазовий спів» / Н. В. Дрожжина ; Харків. нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2017. — 40 с.
23. *Екстраполяція резонансної теорії мистецтва співу на вокальну педагогіку музичної естради* / Н. В. Дрожжина // *Вопросы вокального образования : методические рекомендации для преподавателей ВУЗов и средних специальных учебных заведений / Российская академия музыки им. Гнесиных.* — Москва–Казань, 2010. — С. 80–92.

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ-ВИКЛАДАЧА:

Автор-укладач навчальних програм з основних курсів фахових дисциплін. Для ступеня освіти «Бакалавр»: «Естрадно-джазовий спів», «Вокально-технічні основи класичного та сучасного співу», «Методика викладання співу», «Постановка голосу», «Спів з естрадним ансамблем»; для ступеня освіти «Магістр»: «Виконавсько-педагогічна майстерність», «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика», «Спів з естрадним ансамблем», «Сучасні методики розвитку творчих здібностей співака».

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Дрожжина Наталя Володимирівна

**Вокальне мистецтво естради:
історія, теорія, практика**

Навчальний підручник

Літературний редактор Бойко В. С.
Дизайн обкладинки Бевз Г. О.

Підписано до друку 30.09.2019. Формат 60 x 84 1/16
Умов. др. арк. 19,5. Об. вид. арк. 19,7.
Зам. ЕП-1912262. Тираж 300 прим.

Видавництво «Естет Принт»
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6381 від 3.09.2018
тел.: +38 (050) 831-58-36

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Принт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилсєва, 60*