

establishments of Ukraine are investigated. The new ways and technologies of studying have been determined. We distinguish the many-sided teachers' work which is referred to the professional singers' preparation in the context of solving Bologna Declaration's tasks.

Key words: *Bologna process, classical singer, eurointegration, higher art educational establishments, professional preparation.*

УДК 782.6 : 782.8 : 784.94

Ольга Оганезова-Григоренко

МОВЛЕННЄВИЙ АСПЕКТ ЯК МЕТОД ВОКАЛІЗАЦІЇ АРТИСТА МЮЗИКЛУ

У статті проаналізовано та доведено раціональність використання мовленнєвого аспекту як одного з технологічних методів вокалізації, притаманного саме артистам мюзиклу та визначено його значення для професійної реалізації у специфічному триєдиному за своєю природою жанрі.

Ключові слова : *артист мюзиклу, мовний аспект вокалізації, черевне дихання, дикція, висока співацька форма.*

У світовій вокальній педагогічній практиці протягом останніх десятиріч визначаються важливі зміни, що притаманні виконавській техніці, методиці навчання та ін., які багато в чому обумовлені розвитком музичного жанру - мюзиклу. Вочевидь, тільки додаткове опанування технікою співу у мовленнєвій позиції та різноманітними вокальними стилями (bel canto, legit, belting, rock) дозволять вокалісту брати участь у постановках мюзиклу [3, с. 4].

«Музыкальная энциклопедия» визначає сутність жанру таким чином: «Музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Их сочетание и взаимосвязь придают мюзиклу особую динамичность. Характерной чертой многих мюзиклов является решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами» [4, с. 46].

Відомий музичний критик та оглядач Н.Сажина [7] визначає, що драматичний актор, який здатен співати та танцювати – це один фахівець, а артист мюзиклу, який повинен існувати всередині вистави, підкорюючись музичному ритму, та підкорюючи йому усі засоби комунікації жанру – це зовсім інший фахівець. Влучно відносно професійних вимог до артистів мюзиклу висловився відомий іноземний актор, який успішно працював в цьому жанрі, педагог Дж. Рэбі [11], наголошуючи, що артист мюзиклу повинен «співати всім тілом». Таким чином, мова йде про специфічні вимоги саме до артистів мюзиклу як на рівні здібностей, так і на рівні вже сформованих вмінь професійної якості. Доречно розглядати психофізіологічний апарат актора мюзиклу як самоорганізовану систему, яка складається з багатьох сегментів, що взаємодіють згідно з триєдиною природою жанру.

В статті запропоновано аналіз саме вокального аспекту професійного апарату актора мюзиклу з точки зору використання мовленнєвого методу в процесі співу.

Мета статті – проаналізувати раціональність використання мовленнєвого аспекту як одного з технологічних методів вокалізації, притаманного саме артистам мюзиклу .

Об'єкт дослідження – вокальний аспект прояви триєдиної природи актора мюзиклу. Предмет дослідження – спів у мовленнєвій позиції як специфічний засіб вокальної техніки актора мюзиклу.

Методи вокальної педагогіки, розроблені протягом всієї «вокальної» історії людства, відтворюють в собі специфіку співацької діяльності. Серед відомих та широко вживаних методик навчання співу – концентричний, фонетичний, метод показу та наслідування, уявного співу, порівняльного аналізу [3, с. 27].

Більшість розроблених у ХХ сторіччі методик щодо формування вокальних навичок у співаків враховують методи активного навчання. У сучасних методиках виховання вокалістів особливе значення надається виробленню вокальних вмінь – як сукупності практичних дій, синтезу вокального (дихання, звуковідтворення, звуковедення) художнього, образного (зв'язок співу з естетичними зображенням глядача) та національного (традиції співу в системі життєвих цінностей) компонентів.

Для вокалістів мюзиклу західними викладачами розроблені спеціальні прийоми співу, серед яких найбільш популярними є: техніка співу в мовленнєвій позиції (*speech level singing*) та форсування звуку – белтинг (*belting*) – традиційна бродвейська манера співу, який притаманний насичений грудний звук, резонаторна, «виведена уперед» манера звуковідтворення. Час від часу використовується у мюзиклах такі вокальні стилі, як леджит (*legit*), рок (*rock*), поп-рок (*pop-rock*) та ін.

Специфічність техніки співу у мовленнєвій позиції, яка забезпечує свободу голосу та особливості її викладання представлені у роботах засновника американської школи мовленнєвого співу С. Рігса [6]. Рігс трактує спів як «растянуту речь, тільки в большем динамическом и звуочастотном диапазоне» [6, с. 65]. Звичайно, не йдеться про мелодекламацію, але перевірка вокального звуку мовленнєвим методом, як пропонує С. Рігс, дарує вокалістові «естественный прием, при котором голос работает без усилий и сбалансирован по качеству» [6, с. 34].

У деяких практичних рекомендаціях викладачів-англійців (Дж. Паттерсена, Х. Фишер, П. Мак Кай та ін.) також надаються поради стосовно оволодіння окремими елементами цієї методики, зокрема в роботі над «перехідними» ділянками діапазону. Саме на методиці співу в мовленнєвій позиції та формуванні навичок вільного володіння різними вокальними стилями будується сьогодні уся методична база підготовки вокалістів для мюзиклу як у США, так і в європейських країнах, Австралії та Японії.

У пострадянському просторі питанні викладання співу для акторів, які працюють у жанрі мюзиклу, мають поки що досить емпіричний характер. Це пов'язано із відносною новизною жанру, який не є історично притаманним нашому соціокультурному простору, а також з тим, що, на відміну від американської системи акторської освіти, наша вокальна школа є, поперед усім, традиційно класичною. Цей феномен має як позитивні, так і негативні аспекти стосовно розвитку нових вокальних напрямів. Негативний аспект проявляється в тому, що представники класичної вокальної освіти (заради справедливості треба зазначити – не всі) проявляють ревності стосовно суміжних жанрів, сприймаючи їх не як «свіжу кров», а як потенційних загарбників традиційного для класичної музики ареалу. Позитивний аспект, на наш погляд, є в тому, що мюзиклом починають перейматися фахівці, які отримали класичну вокальну освіту, що припускає не тільки визначену суму знань та вмінь, але й просто наявність «голосу, як такого», що є дуже рідким явищем на сучасній сцені.

Наведемо приклади деяких методик використання мовленнєвих прийомів у вокалі, які, на нашу думку, заслуговують на увагу.

А. Д. Демченко запропонував засіб навчання резонансному співу на основі формування резонансної акустики голосового апарату, який включає два етапи: мовленнєвий та вокальний, в яких постановка звуку здійснюється від мовлення до співу, починаючи з приголосних звуків – обробки еталонного звуку «ль» та близьких до нього по типу звуковідтворення приголосних «н», «т», «д»; після чого приступають до голосних звуків [1]. Вірно організовані резонатори підсилюють високочастотні обертони, які виникли у голосовій щілині, і які, в свою чергу, додають голосу дзвінкості, польотності, та складають область високої співацької форманти [5].

В своїй книзі «Развитие голоса» В. В. Смелянов, ґрунтуючись на праці відомого дослідника емоційного життя людини академіка П. В. Симонова [8,9], пропонує таку систему поглядів. Здатність виражати емоції за допомогою голосу – історично більш стародавня в порівнянні з логічним мовленням. Таким чином змінювання голосу є найбільш стародавнім, з еволюційної точки зору, механізмом вираження емоцій. Автор розділяє емоції, які виражаються за допомогою голосових змін на «біологічні» та «соціально-побутові».

До перших він вважає причетними звуки, які пов'язані з функціонуванням якої-небудь важливої поведінкової програми (інстинкту): оборонного, харчового, статевого. Кожен без помилки відрізняє сльози радості від гіркої плачу, стогін болі від стогону насолоди. Завдяки еволюції людина має механізми звукової комунікації, які несуть в собі інформацію про внутрішній стан організму. При цьому впізнавання таких сигналів відбувається однозначно. Автор дає перелік слів, які означають конкретні звуки, та практично не мають аналогів: шип, сип, рик, плач, ридання, сміх, стогін, свист та ін. Що важливо, ці ж сигнали не тільки однозначно сприймаються, але й відтворюються за завданням.

До другої групи автор відносить прояви мовлення та спів, які пройшли соціокультурне відтворення [2].

Нема сумніву в тому, що мовлення – найвища форма спілкування, тим більш це стосується вокального мовлення (співу). Вивчаючи академічний спів у грамзаписі, дослідники пристали на

одноставну думку, що через спів слухач сприймає не тільки вербальну інформацію, що забезпечена семантичною складовою, але й емоційну, яка надходить через інтонацію, модуляції, тембр голосу [10]. Чому ж порівнюючи двох виконавців, визначаючи високий ступінь майстерності в обох, ми відразу відрізняємо співака-інтелектуала та того, хто «співає серцем» - співака емоційного?

О.-Л. Монд у дисертаційному дослідженні «Теоретико-методологические аспекты подготовки вокалиста (на материалах учебной работы с исполнителями современного музыкального спектакля)» наголошує на тому, що глибинні причини різниці сприйняття обумовлені природними механізмами, і що прояв їх буде настільки інтенсивний, наскільки співацька технологія того чи іншого вокаліста містить в собі сформовані еволюцією стародавні механізми домовленнєвої голосової комунікації [3].

«Чтобы проникнуться состраданием к Риголетто, слушатели должны услышать своим подсознанием стон боли в красивом певческом тоне, а в колоратурных украшениях Розины и Фигаро только наличие механики смеха придаст пению настоящую радость, легкость и юмор» [2].

В. В. Ємельянов пропонує оригінальну методику – його фонопедичний метод розвитку голосу спрямований на оволодіння мовленнєвим прийомом в вокалізації. Автор розрізняє такі прояви мовлення: шепіт, мовлення побутове тихе, мовлення побутове нормальне, мовлення побутове голосне, мовлення голосне стресове, мовлення сценічне середнє, мовлення сценічне професійне, мовлення пародійне. Сценічне середнє мовлення автор трактує таким, що відтворюється акторами, які не пройшли спеціальної підготовки у голосовому аспекті. Мовлення сценічне професійне – результат оволодіння сценічним мовленням, яке втілює свідому роботу з голосом у процесі вербального відтворення матеріалу. Цікаво, що професійне сценічне мовлення включає специфічні співацькі елементи, які засновані на механіці сигналів до мовленнєвої комунікації. «Можно сказать, что профессиональная сценическая речь является промежуточным уровнем, объединяющим речевой и певческий уровни» [2, с. 73].

На думку В. В. Ємельянова, вживання фонопедичного методу розвитку голосу забезпечує, по-перше, встановлення зв'язку тембральних якостей співацького та мовленнєвого голосу внутрішнього самопочуття артиста-співака та проявів голосової активності поведінкового рівня, по-друге, грамотне використання домовленнєвих голосових сигналів як елементарних одиниць голосової комунікації. Таким чином, навчити виконавця мюзиклу виявляти з ціллю виразності фізіологічну сутність голосового сигналу, є ще одним завданням професійної освіти. Поряд з мовою музики співацький голос повинен вмістити мову домовленнєвих голосових сигналів, яка є інтернаціональною і не має потреби у перекладі. Узагальнимо методику В. В. Ємельянова як використання прийомів сценічного мовлення та акторського змістовного наповнення задля оволодіння зручними прийомами вокалізації.

На нашу думку, усі приведені методики можуть бути корисними як вокалістам класичного профілю – артистам опери та оперети, так і особливо артистам нового жанру – мюзиклу, тому що ці методики дозволяють оволодіти вокально-технічними прийомами, притаманними саме цьому жанру. А саме – акторський, музичний, хореографічний аспекти у виставах мюзиклу нероздільні, уся музична партитура має змістовне навантаження, жоден номер не є вставним (як в опереті), всі арії, на відміну від опери, є не демонстрацією технічних можливостей голосу, а мають «дієве» навантаження; є одночасно передбаченням та продовженням подій вистави. Навіть музичні номери-монологи у мюзиклі не ілюструють стан героя, як це відбувається в опері, а є внутрішнім «дієвим монологом» (К. С. Станіславський), який не гальмує розвиток подій, а є продовженням сюжетної лінії вистави. Саме специфіка роботи актора мюзиклу, яка базується на триєдиній природі жанру, звертає увагу на особливості засвоєння та застосування вокальної техніки.

Спів, притаманний мюзиклу, технологічно спирається на всі канони класичного професійного звуковідтворення, а саме: низьке черевне дихання, висока співацька форманта та чітка дикція. Проте, кожен з цих компонентів має додаткове специфічне навантаження, яке продиктоване законами жанру.

Низьке черевне дихання використовується не тільки задля вокальної мети, а й з суто прикладною технологічною метою – спів у постійному русі, постійному пластичному навантаженні потребує опори дихання, якість якого не залежить від положення корпусу – уклін, рівність, лежачий стан, стрибок та ін. Грудне та діафрагмальне дихання не додають потрібної стабільності опорі. Навпаки, черевне дихання допоможе швидко та ефективно зупинити «задиханий» організм після інтенсивного пластичного навантаження. З боку якості саме процесу вокалізації, низьке черевне дихання сприяє наповненню голосу тембральними фарбами грудного звучання, що дає голосу «гормональну» забарвленість, розширює палітру голосових відтінків, та, наприкінці, розширює

виконавські можливості артиста. Також низьке черевне дихання допомагає якісному утриманню високої співацької позиції – мається на увазі не тільки краса та польотність звуку, а саме його інтонаційна складова та тембральна різноманітність, яка проявляє себе у інтонаційних тяжіннях, гармонійності вертикалей у музичному тексті, дисонансне та консонансне звучання голосу та оркестру, як збоку авторської гармонії, так й збоку емоційного наповнення акторської задачі, наприклад: настрої оркестрової партитури світлий, лагідний, а мелодія голосу темна, трагічна. «Конфлікт атмосфер» (за М. Чеховим) між голосом та оркестром буде художнє враження та втілює режисерську концепцію, дозволяє донести до глядача визначені автором та виконавцями змістовні акценти вистави.

Стосовно високої співацької форманти, треба зазначити, що її формування тісно пов'язано з дицією, з мовленнєвим аспектом. Якісні, чіткі приголосні провокують вірне формування «гострої» вокальної атаки у матеріалі, який потребує традиційно класичної вокалізації, наприклад, у партії Христини в мюзиклі Ендрю-Ллойд Уеббера «Фантом (Привид) опери». Однак, у тому ж матеріалі, але у партії самого Привіда «гостра» подача приголосних використовується вже в мовленнєвій манері співу, та виступає як характеристика емоційної сутності персонажу – гострий конфлікт з невідомим стороннім світом щасливих людей. Якщо для виконавиці ролі Христини чіткість та ясність звукової атаки (утворена завдяки мовленнєвій позиції) – це вокально-технічний вираз її внутрішнього гармонійного романтичного світу, то для виконавця ролі Привіда – це вокально-технічний прийом, який дозволяє максимально яскраво виразити стогін, надриг одинокої, всіма відринutoї істоти, яка тільки через страх та злість може нагадати про себе щасливому світові. Необхідно зазначити, що вокал в мюзиклі має значно ширшу звукову палітру ніж традиційні класичні співацькі жанри. Мюзикл дозволяє вокалістові використання самих різноманітних та несподіваних звукових прийомів. Більшість з них народжені саме мовленнєвим співом. Всі ці прийоми підпорядковані акторським задачам, працюють на сюжет, на головну ідею вистави. За допомогою мовлення актор на сцені «діє» - реалізує завдання та бажання персонажу.

З технологічного боку ясне, чітке, «близьке» у формуванні мовлення примушує працювати саме низьке черевне дихання, яке, в свою чергу, дає можливість утримувати в процесі вокалізації високої співацької форманти. Наприклад, роз'яснюючи студентові технологію вірного дихання, дуже важливим є опанування саме координації, керування своїм диханням, його «зручність». Вимовивши «держ дихання», не можна примусити відчувати опору, яка допомагає. А, визначивши акторську задачу – «розлють на мене», ми мобілізуємо організм на природному психофізіологічному рівні, примушуємо його працювати із змістовним, а, отже, з емоційним посланням, яке, в свою чергу, примусить дихання працювати чітко, економно, не перебираючи зайвого повітря. Як навчальний, цей прийом дуже ефективний, тому що допомагає не тільки відчувати та зрозуміти вірний рефлекс низького черевного дихання, рефлекс співу в мовленнєвій позиції, але й засвоїти процес співу, як гармоній фізіологічно зручний процес. А це є головною умовою формування витривалості вокального апарату.

Базуючись на особистому виконавському та педагогічному попиті, пропонуємо ще один технічний прийом, який є корисним для вокалістів у процесі засвоєння співу на legato. Якщо не виходить плавно проспівати фразу, корисно цю ж фразу промовити, користуючись гекзаметром. Цю вправу активно використовують в програмах освіти драматичних акторів в рамках учбової дисципліни «Сценічне мовлення». Вправа складається з читання стиха у визначеному розмірі, у манері мелодекламації (так само як у давньогрецькій трагедії), беручи до уваги те, що кожен поетичний рядок вимовляється на одному тоні, наступний рядок – вище на півтона, і далі вгору, а потім вниз, відтворюючи хроматичну гаму. Важливим є те, щоб гекзаметр використовувався тільки на зручній мовленнєвій ділянці діапазону, органічно, суцільно, з опорою на низьке черевне дихання. На нашу думку, гекзаметр особливо корисний вокалістам задля засвоєння приспівування широких інтервалів. Часом інтонаційні втрати обумовлені тим, що вокаліст формує кожен ноту окремо, не зв'язуючи усі звуки єдиним потоком дихання. Гекзаметр дозволяє зрозуміти технологію злитого «перетікання» опори дихання з одного звуку в інший. Також, саме гекзаметр дозволяє вокалістам відчувати точно та якісно сформовані приголосні звуки, відчувати єдність утворення та протікання приголосних та голосних, що закріплює рефлекс високої співацької форманти, та як наслідок не дозволяє «завалюватися» голосним звуком, економить дихання, сприяє більш зручному процесу співу, що, наприкінці, дає можливість прояву тембрального потенціалу голосу. Підбиваючи підсумки, можна констатувати, що мовленнєвий прийом у співі має величезний спектр корисного застосування: як у навчанні – процесі оволодіння новими для організму рефлексами, так і власне у

виконавській діяльності, як прийом технічної реалізації творчих завдань артистом мюзиклу.

У професійній діяльності актора мюзиклу всі аспекти роботи, у нашому випадку – вокального апарату артиста, пов'язані між собою, будь-який сегмент вокального процесу може бути відкоригований за допомогою іншого сегменту, важливо, що процес має як прямий і зворотній характер, так і характер взаємозамінний. Інакше, всі елементи акторського психофізіологічного апарату актора мюзиклу взаємодіють, працюючи за принципом самоорганізованої системи.

1. Демченко А. Способ обучения резонансному пению и инструментарий для его осуществления : патент № 2200831 от 15.04.05г. (МКИ G 09 B 15/00) / А.Д. Демченко. – Б.И. – 2003. – №11. – С. 58.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренаж : [учебное пособие] / В.В.Емельянов. – СПб. : Лань, 2004. – 93 с.
3. Монд О.-Л. Теоретико-методологические аспекты подготовки вокалиста (на материале учебной работы с исполнителями современного музыкального спектакля) : дисс... канд. пед. наук : 13.00.02 / О.-Л. Монд. – Москва, 2010. – 198 с.
4. Музыкальная энциклопедия. – М. : Directmedia Publishing. – 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.directmedia.ru>
5. Позднякова Т. Роль эмоционально-образного метода в развитии детского голоса в процессе обучения резонансному пению / Т.Н.Позднякова // Сб. материалов : Первый международный междисциплинарный конгресс «ГОЛОС». – М., 2007. – С. 71–80.
6. Риггс Сет. Как стать звездой / Сет Риггс // «Guitar College», 2000. – 104 с.: ил.
7. Сажина Н. Мюзикл в России : быть или не быть? / Н. Сажина // Литературная Россия. – 2005 – С. 6, 35–37.
8. Симонов П.В. Эмоциональный мозг / П.В.Симонов. – М. : Наука, 1981. – 93 с.
9. Симонов П.В. Лекции о работе головного мозга / П.В.Симонов. – М. : МГУ, 1998. – 218 с.
10. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки / М.А.Смирнов. – М. : Просвещение, 1990. – 101 с.
11. Raby J. Chanter de tout son corps / Raby J. – Paris, 2005. – 98 p.

В проанализована и доказана рациональность использования речевого аспекта как одного из технологических методов вокализации, присущего артистам мюзикла, определено его значение для профессиональной реализации в специфическом, триедином по своей природе жанре.

Ключевые слова: артист мюзикла, речевой аспект вокализации, брюшное дыхание, дикция, высокая певческая форманта.

In the rationality of the use of speech aspect as one of technological methods of vocalization, inherent the artists of musical is analysed and well-proven, his value is certain for professional realization in a specific, triune on the nature genre.

Key words: artist of musical, speech aspect of vocalization, abdominal breathing, diction, high vocal formant.

УДК 792.73:[784+785]–057. 875

Тетяна Смирнова

У статті розглянуто деякі аспекти процесу опанування дисциплін вокально-ансамблевого та хорового циклу студентами вітчизняних мистецьких навчальних закладах (на прикладі спеціалізації «Естрадний спів» Рівненського державного гуманітарного університету).

Ключові слова: музичне мистецтво, естрадна музика, вокально-ансамблеві та хорові дисципліни, навчальний процес, фахова підготовка.

Розвиток мистецької освіти на сучасному етапі пов'язаний із внесенням новітніх перетворень до її змісту та має базуватися на вирішенні завдань щодо якісної професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта. Це потребує удосконалення шляхів її реалізації. Сьогоднішній випускник мистецького вищого закладу повинен бути озброєним комплексом необхідних синтезованих фахових знань. Відповідно до цього, головною метою мистецької освіти є формування високоерудованої людини, здатної до активної творчої діяльності.

В контексті реформування вищої освіти України актуальним на сьогодні є підвищення якості підготовки фахівців та модернізація системи оцінювання професійного розвитку майбутніх викладачів мистецьких навчальних закладів.

© Смирнова Т., 2014.