

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Стрічка Олексій Олегович

**ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АРТИСТА СУЧАСНОЇ
РОК-ОПЕРИ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ О.О. Корякін,
кандидат педагогічних наук, старший
викладач кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання

« ____ » _____ 2020 року

Виконавець

_____ О. О. Стрічка

« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АРТИСТІВ-ВОКАЛІСТІВ РОК-ОПЕРИ	7
1.1 Особливості професійної підготовки артистів-вокалістів у закладах вищої освіти	7
1.2 Поняття і жанрові особливості рок-опери	16
1.3 Розвиток рок-опери у мистецтвознавчому дискурсі	24
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ АРТИСТІВ-ВОКАЛІСТІВ РОК-ОПЕРИ	30
2.1 Процес підготовки вокальної партії у рок-опері	30
2.2 Особливості підготовки вокалістів рок-опери на прикладі української постановки «Моцарт»	35
2.3 Методичні рекомендації з підготовки артистів-вокалістів рок-опер ..	39
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
ДОДАТКИ	56

ВСТУП

Актуальність теми. Рок-опера, яка виникла у другій половині ХХ століття, сьогодні переживає період розквіту у світовій та вітчизняній культурі. В американському та західноєвропейському музичному просторі рок-опера вже довгий час вважається одним з провідних жанрів, що має великий комерційний успіх.

Популярність рок-опери у сучасному мистецькому просторі, на наш погляд, можна пояснити зміщенням художніх потреб глядацької аудиторії в бік видовищної складової сценічного дійства [18].

Завдяки поєднанню рок-музики із класикою, живого звучання оркестру зі звуковими ефектами, яскравих костюмів, спецефектів та стенографії рок-опери по праву можна вважати одним з найбільш видовищних сценічних жанрів, вплив якого, особливо на молодіжну аудиторію, є надзвичайно потужним.

Для вітчизняної культури цей жанр є порівняно новим. Проте нині рок-опера активно викликає значний інтерес глядацької аудиторії. Мова йде як про оригінальні твори вітчизняних композиторів («Енеїда», «Біла ворона»), так і про постановку найбільш популярних зарубіжних творів цього жанру («Моцарт», «Ісус Христос – суперзірка» та інших) [25].

Серед сучасних музично-драматичних жанрів рок-опері належить важливе місце. Рок-опера, як один з найбільш видовищних сценічних жанрів ХХІ століття, наразі набуває великої популярності завдяки успішним рок-виставам.

Проте, якщо західноєвропейська і північноамериканська рок-опера отримали досить широке висвітлення в музикознавчій літературі, то роботи з проблем вітчизняного мюзиклу малочисельні. З цієї проблематики існує ряд статей і матеріалів в популярних і наукових виданнях, в мережі Інтернет; деякі розділи посібників з історії вітчизняної музики другої половини ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед західних і вітчизняних дослідників відомо багато імен, які досліджують мюзикли і рок-опери, а саме: Ф. Річ, М. Еттінгер, М. Волш, Л. Фенк, Д. Флінн, М. Ханіш, А. Арбазіно,

С. Бушуєва, В. Конен, Е. Кампус, Т. Кудінова, М. Боброва, А. Сахарова, А. Сисоєва, В. Ткаченко, С. Андрущенко та інші. Українські композитори, режисери, лібретисти, актори-вокалісти, критики розглядають окремі питання, пов'язані з окремими художніми особливостями цього жанру.

Дослідженню рок-опери як сучасного музичного жанру присвячені публікації вітчизняних науковців І. Палкіної, С. Манько, В. Шпаковської, а також композиторів: С. Бедусенка, Г. Татарченка, А. Комлікової, поета Ю. Рибчинського, музичного критика І. Мамчур та інших.

У згаданих роботах досліджені наступні проблеми: жанроутворення у рок-музиці; традиції та аспекти розвитку вітчизняної рок-опери; здійснений аналіз мюзиклу і рок-опери в українському соціокультурному просторі; розглянуті питання інтерпретації історичної теми у жанрі рок-опера.

Проте, наразі залишається недостатньо висвітлені у науково-методичній літературі особливості підготовки і виконавства артиста-вокаліста рок-опери.

Зазначений чинник і обумовив актуальність теми магістерського дослідження «Особливості професійної підготовки артиста сучасної рок-опери».

Мета і завдання дослідження. Мета полягає у дослідженні теоретико-методичних основ підготовки артистів-вокалістів сучасної рок-опери.

Відповідно до мети сформульовано такі **завдання** дослідження:

- 1) здійснити теоретико-методичний аналіз наукової літератури з проблематики дослідження;
- 2) визначити сутність і місце «рок-опери» у системі сучасного естрадного мистецтва;
- 3) дослідити історичні етапи розвитку цього жанру на зарубіжній та вітчизняній сцені;
- 4) визначити характерні особливості виконавської техніки артиста рок-опери;
- 5) розробити методичні рекомендації щодо підготовки артистів-вокалістів сучасної рок-опери.

Об'єктом дослідження є професійна підготовка артиста сучасної рок-опери.

Предметом дослідження виступають особливості процесу професійної підготовки артиста рок-опери у середовищі вітчизняної естради.

Матеріали та методи дослідження. Для реалізації поставлених завдань були використані наступні **методи**:

- 1) теоретичні: вивчення і теоретичний аналіз наукової літератури за окресленою проблемою, аналіз, синтез, узагальнення, порівняння;
- 2) емпіричні: спостереження, аналіз результатів мистецької діяльності;
- 3) аналіз особистого досвіду у сфері підготовки артиста рок-опери.

Наукова новизна одержаних результатів:

- *поглиблено* зміст професійної підготовки артистів сучасної рок-опери;
- *уточнено та поглиблено* зміст понять «рок-опера»;
- на основі власного виконавсько-артистичного досвіду автора магістерського дослідження представлено особливості підготовки артистів сучасної рок-опери;
- *подальшого розвитку* набули підходи до професійної підготовки артиста сучасної рок-опери.

Практичне значення одержаних результатів полягає у розробці методичних рекомендацій з підготовки артистів-вокалістів сучасної рок-опери. Основні результати дослідження можуть бути використані для подальшого вдосконалення теорії і практики процесу професійної підготовки артистів сучасної рок-опери. Теоретичні положення магістерської роботи та методичні матеріали також будуть корисними для студентів закладів вищої освіти естетичного профілю, викладачів та професійних артистів, які працюють у цьому складному жанрі.

Апробація результатів та публікації. Основні положення, висновки та результати дослідження доповідались на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та

перспективи» (6-7 травня 2020 року, м. Суми); студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (22 жовтня 2020 року, м. Суми).

Результати дослідження було висвітлено у **публікаціях** автора:

1. Стрічка О.О. Професійна підготовка виконавців рок-опери у вітчизняному освітньому просторі. *Мистецькі пошуки*: зб. наук. праць. Випуск 12. Суми, 2020. С. 110–116.

2. Стрічка О.О. Вокально-виконавська складова у процесі професійної підготовки сучасного артиста рок-опери. *Дні науки – 2020: матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року*. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 163–166.

Структура та обсяг роботи. Відповідно до мети та окреслених завдань дослідження, магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (46 найменувань) та додатків (2).

Загальний обсяг роботи складає 67 сторінок, з них основний текст – 51 сторінка.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АРТИСТІВ- ВОКАЛІСТІВ РОК-ОПЕРИ

1.1 Особливості професійної підготовки артистів-вокалістів у закладах вищої освіти

Ефективним засобом виховання людини ХХІ ст. є музичне мистецтво, яке збагачує емоційну сферу індивіда, формує позитивне ставлення до творів мистецтва і життя в цілому. На сучасному етапі разом з радикальними політичними, економічними, соціальними перетвореннями здійснюються серйозні зміни в галузі культури, мистецтва, освіти і суспільної свідомості. Естрадне мистецтво займає особливу нішу в музичній культурі України.

Сьогодні естрадна музична освіта є популярною серед молоді, тому актуальною проблемою є підготовка вокалістів у закладах вищої освіти. Сучасний вокаліст повинен володіти професійно-бездоганим голосовим апаратом, вокальною технікою, умінням використовувати різноманітні стилі світового музичного мистецтва, чітко усвідомлювати зміст музичного твору, який він виконує [5].

Сьогодні об'єктом пильної уваги вокальних педагогів все частіше стає не академічне музичне мистецтво. Освітня практика свідчить, що традиційна база для формування виконавської майстерності майбутніх артистів-вокалістів, яка головним чином базується на народній творчості та творах композиторів-класиків, є недостатньою. Досить часто сучасні студенти виявляють бажання вивчати твори масової музичної культури, яка з об'єктивних причин на сьогодні визначає музичні вподобання молоді.

Посилення педагогічного інтересу до популярної музики відбувається у зв'язку зі збільшенням її соціальної ролі, а також новими завданнями сучасної музичної освіти.

Сучасна музична педагогіка все частіше звертає увагу на підготовку вокалістів різних стилів і напрямків. Саме такий підхід забезпечує сучасному виконавцю можливість повноцінно розкрити та реалізувати свої здібності.

Вокал – мистецтво управління голосом [13]. Співочий голос – це інструмент, даний природою, який потребує налаштування, під яким ми розуміємо систематичну, теоретично та методично підкріплену роботу над технікою, постановкою голосу [15].

Однак, правильно налаштований інструмент не гарантує якісного звучання. Звук потрібно наповнити емоціями та особистісними переживаннями виконавця.

Перед початком роботи над постановкою голосу необхідно визначити, яким саме вокалом майбутній виконавець планує займатися.

Так, найбільш поширеними є наступні стилі:

- 1) народний спів;
- 2) академічний вокал;
- 3) естрадно-джазовий вокал [4].

Кожен з цих стилів має свою специфіку, арсенал прийомів, свої методи постановки голосу та сферу застосування. Зокрема, академічний і народний вокал мають досить суворі канони, відхилення від яких не прийнятні.

У середині цих трьох «основних» стилів вокалу є ще й безліч підстилів, які також відрізняються різноманітністю.

Розглянемо теоретико-методичні основи формування вокальної техніки різних напрямків.

1. *Народний спів* – найдавніший стиль співу, близький до природної манери мовлення. Народний спів, як правило, має грудне звучання, проте при виході з грудного діапазону може мати і головне звучання (так званий «тонкий голос» або «фістула»), і вимова звуків в народному співі «відкрита», тобто звук йде назовні, а не «в голову». Кожен народ має власні варіації такого співу [15].

2. *Академічний вокал*. Професійний спів певною мірою ґрунтується на народних традиціях. Наприклад, італійська опера має в своїй основі традиції

неаполітанських пісень. Однак з плином часу, професійне вольне виконавство співу виробляло свої чіткі правила, виходячи з певного мистецького канону краси. У відповідності із завданнями академічного вокалу була розроблена класифікація голосів, яка остаточно сформувалася до XIX століття. У розробленій класифікації враховувалися діапазон, сила, індивідуальне забарвлення тощо [33].

3.Естрадно-джазовий вокал. В естрадно-джазовому напрямку присутня величезна кількість різноманітних вокальних стилів. На відміну від академічного та народного вокалу, тут в основі не канон, а пошук індивідуальної манери [15].

Джазовий вокал визначається індивідуальними якостями співака. Джазовому співакові обов'язково потрібно ідеальне відчуття ритму (в джазі дуже специфічне і непросте фразування), відчуття гармонії, що дозволяє імпровізувати (бо імпровізація – суть джазу), рухливість голосу.

Джазовий голос, як правило, відкритий, глибокий, з опорою на черевне і діафрагмальне дихання. У цьому стилі часто зустрічаються експерименти з використанням різних резонаторів, в тому числі носового, використанням фальцету, глісандо, вібрації, можливе й форсування нот. Багато з таких джазових прийомів запозичені з народного фольклору Північної Америки, блюзу й стилю спірчуелс. Зокрема, характерний для джазового вокалу прийом – скет (scat) також запозичений з африканського фольку. За допомогою скету джаз-вокалісти наслідують звучання музичних інструментів.

Естрадний вокал – спів на естраді, який поєднує в собі безліч різних вокальних стилів: елементи академічного вокалу, народного співу, джазу, року тощо. В естрадних піснях можна зустріти фрази, які потребують швидкої зміни дихання і дикції. Звук в естрадному вокалі більш відкритий і природний, ніж в академічному; на більш високій опорі, ніж народний. У естрадного вокалі також є і спільні риси з іншими видами вокалу: опора звуку, правильна позиція, використання резонаторів [36].

Рок-вокал, на відміну від джазу і естради, передбачає активне використання немюзичних характерних прийомів: розщеплення («драйв»), скрім (крик), гарчання, гуттурал («утробне булькання», вироблене вібраційною напругою зв'язок на вдиху), хрипкий голос, субтон тощо. Рок-вокал також відзначається високим рівнем емоцій. Технічно такі прийоми є досить складними, тому при неправильному виконанні можуть травмувати голосові зв'язки. У зв'язку з цим, рок-вокаліст повинен володіти серйозною вокальною підготовкою, широким арсеналом академічних, народних та естрадних вокальних засобів. Обов'язковою є хороша опора і відмінне володіння диханням, правильне використання резонаторів [9].

Зауважимо, що в рамках цього жанру можливе різне поєднання академічного та естрадного мистецтва. Існують випадки, коли виконавська манера повністю відповідає традиціям рок-вокалістів: включає різке звучання, манеру «шаут», використання хрипкого голосу, що нагадує застосування гітарного дисторшену тощо. З іншого боку, можливе виконання вокальних партій, яке цілком відповідатиме традиціям академічного співу, а рок-звучання буде створюватись за рахунок інструментальних партій, використання інструментарію, притаманного для рок-гуртів (електро-гітари, бас-гітари, ударна установка).

Такими чином, оволодіння будь-яким з вокальних стилів має свою специфіку, свою школу. Однак є база, загальна для будь-якого співочого стилю. Це, в першу чергу, розкриття природного голосу людини, з його індивідуальними особливостями.

Вокальне естрадне виконання – явище надзвичайно поширене і популярне, динаміка його постійно росте. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, воно сформувалося у світовому просторі музичної творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється своєю стилістикою, естетикою, поетикою.

Аналіз літератури і практики занять естрадним вокалом показав, що поширеним є уявлення про те, що специфіка вокальної підготовки настільки

особлива, що студентів, які прагнуть спеціалізуватися в цьому напрямі, необхідно залучати до естрадного співу з перших кроків їх навчання.

У той же час узагальнення прогресивного педагогічного досвіду дає підстави стверджувати, що між класичним і естрадним видами виконання, незважаючи на усю їх відмінність, не існує антагонізму. З цієї точки зору підготовка фахівців-естрадників повинна здійснюватися на основі об'єднання базової класичної вокальної підготовки і формування (на їх основі) специфічних навичок звукоутворення, особливих виконавських прийомів, а також додатково – знань і умінь відносно використання сучасних технічних засобів, які використовуються при естрадному співі [16].

Завдяки такому поєднанню освітній процес будується в діалектичній єдності з процесом формування загальних базових вокальних умінь і специфічно-естрадних навичок. Важливим на цьому етапі є уточнення загальних і специфічних компонентів навчання в процесі виховання фахівців відповідного профілю. Загальним, на наш погляд, є те, що і класичний вокал, і естрадний спів виконують властиві будь-якому виду мистецтва функції: виховні, гедоністичні, виразні, розважальні тощо.

Формування специфічних навичок естрадного співу у закладах вищої освіти здійснюється на основі класичної вокальної підготовки. Процес виховання співака об'єднує в собі ґрунтовно відпрацьовані навички вокального дихання, звукоутворення, уміння відтворювати форму, архітектоніку твору вокального твору. Ми спираємося на досвід світових і вітчизняних естрадних «зірок», зокрема таких як: Ян Гілан, Фреді Меркьюрі, Уїтні Хьюстон, Муслім Магомаєв, Микола Мозговий, Іво Бобул, Олександр Пономарьов, вокальна підготовка яких відповідає усім вимогам виконання класичної музики. Ці виконавці, володіючи широким вокальним діапазоном, вокальною технікою, присвятили себе «легкій» музиці і досягли визнання завдяки своїм вокальним можливостям.

Загальна і спеціальна підготовка вокаліста у закладі вищої освіти також повинна сприяти збагаченню духовного світу виконавця, у той же час –

забезпечити оволодіння ним технології естрадно-співочої інтонації. Однією з істотних відмінностей музичної мови в естрадному репертуарі є простота, виразність і співучість мелодії, відносно невеликий діапазон, легка для сприйняття гармонійна основа. Саме доступність музично-виразних засобів і сприяє швидкому запам'ятовуванню твору, робить його популярним серед широкої публіки [4].

Важливим і специфічним аспектом підготовки естрадного співака є вміння використовувати технічні засоби відповідно до своїх голосових даних. У першу чергу, це техніка роботи з мікрофоном, яка позначається на загальній техніці вокальної інтонації: від дихання до звукоутворення та артикуляції, і полягає в певних особливостях володіння голосом. Це і посилення динаміки, і особливе вібрато, і використання ефекту луни, і зміни тембру. При роботі з мікрофоном виникають додаткові вимоги до дикції, артикуляції, формування у виконавця вміння користуватися мікрофоном: направляти його під необхідним кутом, тримати на достатній відстані від губ, відчувати його як продовження вокального апарату, як засіб подання чистого посиленого голосу [33].

Навички використання різноманітних технічних засобів поза сумнівом вимагають відповідного професіоналізму, тому в навчальних програмах з підготовки фахівців має бути передбачене освоєння можливостей цифрових технологій, використання в процесі занять зі студентами мультимедійних можливостей, комп'ютера, музичних редакторів, що дають можливість прослуховувати музичний матеріал, аналізувати помилки й ефективніше працювати над їх виправленням. Також природно, що викладач естрадного вокалу повинен мати елементарні знання в області акустики, звукової апаратури, комп'ютерної техніки.

Робота зі студентом над оволодінням майстерністю виконання висуває перед педагогом ряд складних, конкретних завдань, успішне вирішення яких у кожному конкретному випадку вимагає досвіду, глибокого аналізу і гнучкого підходу до виховання технічних і художньо-мистецьких здібностей студента. Н. Дрожжина справедливо помітила: «Берегти вокальну і виконавську

індивідуальність – одне із завдань педагога естрадного вокалу» [17, с.5]. Аналогічної думки дотримується і відомий вітчизняний фахівець в галузі естрадного вокалу Н. Фоломеєва: «Знайти творчу іскру студента, сприяти її розвитку, але не тиснучи на індивідуальність майбутнього митця – у чому і полягає сенс творчого підходу до вокальної педагогіки» [36, с. 404].

Під час навчання в класі естрадного вокалу студенти повинні оволодіти:

- професійно-виконавськими навичками сольного і ансамблевого виконання;
- специфічними вокальними прийомами, характерними для різноманітних жанрів естрадної музики;
- знаннями з теорії та історії естрадного вокального виконання;
- досвідом концертних виступів;
- принципами і методами самостійної роботи над естрадним репертуаром;
- методикою викладання естрадного вокалу [15].

На початковому етапі навчання студента, разом з детальним ознайомленням з його фізичними даними, педагог повинен знайти найбільш природний і короткий шлях до глибокого вивчення його індивідуальності. Педагогічна майстерність полягає не у нав'язуванні своїх методів, а в систематичному створенні сприятливого ґрунту для усвідомленого, критичного їх сприйняття [35].

Складаючи естрадний репертуар, необхідно враховувати великий інтерес молоді до сучасної популярної пісні. Шляхом ретельного відбору потрібно виховувати у студентів критичне відношення до художнього рівня конкретної композиції, уміння відрізняти талановиті твори від беззмістовних і вульгарних, тобто активно формувати музичний смак.

Вокальний репертуар для студентів-вокалістів складається на основі наступних критеріїв: відповідність фізіологічних особливостей вокального апарату з метою збереження здоров'я голосу; психологічні особливості студента; високий художніх рівень; образні і жанрові контрасти обраних

творів; виховна спрямованість. Розуміння значущості цієї позиції у виборі репертуару є втіленням громадянського обов'язку педагога.

Важливо включати в репертуар джазові вокальні твори, оскільки цей музичний напрямок характеризується особливостями ритму, гармонії (переважання септакордів, нонакордів), тембрової палітри тощо.

Обов'язковим також має бути поєднання естрадної і джазової музики з народної піснею, що сьогодні є поширеним явищем не лише на українській естраді [42].

Особливість освітньо-виховного процесу в класі естрадного вокалу у закладі вищої освіти полягає в тому, що навчання і виховання відбуваються в органічній єдності, а робота над оволодінням і удосконаленням виконавських навичок нерозривно пов'язана з розширенням художнього і загальнокультурного світогляду студентів, активізацію їх творчих і пізнавальних сил, формуванням акторської майстерності. Технічне удосконалення складає основу творчого самовираження, в процесі якого відбувається розвиток сприйняття та інтерпретації творів і придбання технічних навичок, які в результаті систематизуються і переходять у виконавство [17].

Виконавська інтерпретація – це складний процес, в основі якого лежить розуміння композиторського задуму в ході інтерпретації нотного тексту і пізнання авторського задуму.

Ми вважаємо, що процес виконавської інтерпретації містить у собі три рівні:

- 1) інтерпретація нотного запису;
- 2) пізнання авторського задуму щодо головної ідеї музичний твору;
- 3) творче переосмислення музичного образу.

Важливо, щоб студент не копіював манеру іншого співака (навіть відомого), а виробляв свою власну і неповторну манеру виконання.

Рухові імпровізації в процесі виконання вокальної естрадної музики є невід'ємною частиною музично-ритмічного виховання студентів. В основі почуття ритму лежить відчуття рівномірної пульсації й акцентуації. Важливо

навчити виконавця схоплювати ритм цілком і усвідомлювати його шляхом відчуття внутрішньої структури. Особливе акцент слід робити на танцювальну, ритмічну музику з чітким ритмом.

На естраді нерідко вирішується постановка сценічного образу за допомогою пластики, костюма, світла, мізансцен; великого значення набуває індивідуальність, особливості таланту і майстерності виконавця, який у свою чергу стає «співавтором» композитора.

На індивідуальному занятті з естрадного вокалу можна використати ігрові методи [37], націлені на виявлення індивідуальних характеристик вокальної обдарованості і неповторності вокального розвитку кожного студента. Дослідники називають їх варіативними іграми. До них відносяться: гра-тренінг; гра у випадковість; гра-педагогічна ситуація; гра-театралізація.

Ігри-тренінги приходять на допомогу в моменти одноманітності на вокальному занятті, що трапляється досить часто, адже для закріплення навичок артикуляції потрібні постійні, осмислені повторення, що напружують і стомлюють студентів. Такі ігри дозволяють активізувати студентів, формують навички самостійного контролю за вимовою складів, слів, фраз.

Ігри у випадковість припускають впровадження на занятті вокалу педагогом елементів випадкового вибору, що створює ситуацію успіху, упевненості, розвивають логіку, абстрактне мислення, фантазію студента.

Гра-педагогічна ситуація припускає створення ігрового простору, що перетворює предметне сприйняття світу студента в соціально-ціннісне, коли він виявляє за предметами відношення у вигляді ціннісних зав'язків і взаємовідносин.

Гра-театралізація дозволяє занурити студента в умовний простір або подію, про яку йде мова в музичному творі, і цим сприяє цілеспрямованому розвитку емоційної сфери студентів, артистизму [42].

Цей вид діяльності цікавий не лише як форма або метод роботи (на індивідуальному вокальному занятті), але і важливий для освітнього процесу.

Ігрова діяльність на заняттях з вокалу стимулює творчу активність студента, створює продуктивну неформальну атмосферу.

Таким чином, вказані основні положення підготовки студентів в класі естрадного вокалу до виконавської діяльності орієнтують педагога на забезпечення педагогічних умов для творчого самовираження в процесі їх спільної взаємодії. У процесі спілкування викладач на власному прикладі навчає студента співу, сценічному мовленню, руху, поведінці, надає психологічну підтримку. А для цього в основі поведінки викладача має бути доброзичливість, виваженість, оптимістичне прогнозування і особиста зацікавленість.

1.2. Поняття і жанрові особливості рок-опери

Всебічний аналіз сучасного естрадного мистецтва неможливий без ретельного дослідження основних чинників формування мистецького складу новітньої української держави. Однією з актуальних проблем мистецької освіти сьогодні є особливості підготовки артиста у середовищі синтезу музичного жанру. Прикладом синтезу музичного, драматичного та хореографічного мистецтва є жанр рок-опери, який на нині відіграє колосальну роль у розвитку естрадного мистецтва.

Вітчизняна дослідниця А. Комлікова вказує: «Рок-опера має незаперечний зв'язок із традиційними оперними формами, що склалися протягом століть. Але помилково пов'язувати її винятково із якимось окремим оперним стилем. З'явившись 1967 року, рок-опера увібрала у себе всю історію розвитку зі значними розбіжностями, вона сприйняла та перейняла усе, що відбулося у академічній опері від часів зародження до сучасності» [21, с. 10].

Рок-опера – музично-сценічний твір оперного характеру, що використовує сучасні ритми рок-музики [34, с. 776].

Порівняно молодий жанр – мюзикл [1] набуває сьогодні також особливої популярності завдяки характерній особливості – прагненню до новаторства та зрозумілості. Така риса стимулює складові модифікації як реакцію на культурні

зміни, що, у свою чергу, спричиняють метаморфози смаків, поглядів та уподобань аудиторії. Це стосується і рок-опери, що особливо близька до менталітету українського глядача своїм драматургічним наповненням [25].

Рок-опера – це синтетичний жанр, який поєднав художні засоби опери, естради, рок-музики, театру, хореографії тощо [30]. Однією з характерних рис рок-музики є здатність до збагачення найрізноманітнішими музичними стилями, шляхом їх переосмислення і створення на цій основі нового жанру.

Поява нового музичного жанру, що одержав назву рок-опера, є підтвердженням тяжіння рок-музики до масштабних завершених форм. Таке поєднання можна вважати досить логічним, оскільки і раніше виступи рок-гуртів, як правило, супроводжувались елементами театралізації, видовищності, були об'єднані єдиною концепцією [9].

Але практика показує і зворотнє: до рок-опери звертаються композитори-професіонали, які багато працюють в сфері академічної музики. Їх інтерес до цього жанру продиктований іншими мотивами, і вихідна творча установка у них різниться. Вони відштовхуються від законів оперної драматургії, а рок для них – це, перш за все, певний жанрово-стильовий матеріал [7].

Існує й інший погляд на походження рок-опери. Цілий ряд авторів [8], [18], [41], [45] вважає, що вона виникла на ґрунті драматичного театру. Аргументів на користь подібної точки зору можна було б навести чимало, і головний з них – тривале і успішне життя рок-опер на драматичній сцені. Однак і тут варто зауважити, що ця ситуація є неоднозначною. В одних випадках, перед нами дійсно поєднання драми з рок-музикою, де все визначає режисерський задум, якому підпорядковується композиторське рішення, а в інших – навпаки.

Так, легендарна рок-опера «Юнона і Авось» О. Рибнікова стала основою яскравої, оригінальної вистави, яка вже кілька десятиків років з успіхом йде на театральній сцені. Проте, зазначимо, що як би високо ми не оцінювали цей твір за законами драматичного мистецтва, не можна не визнати (в цьому переконує порівняння театральної постановки з композиторської партитурою), що як

музичний твір опера зазнала чималих втрат. Вона дійсно наблизилася до драматичного дійства з великою питомою вагою музики, але з цього зовсім не випливає, що саме драматична сцена мала стати для неї місцем «постійної прописки», так само як і для багатьох інших подібних творів. Це означає, що у них поки немає іншого місця, де б вони могли реалізуватися як специфічний музичний жанр [7].

Нерідко дослідники і журналісти ототожнюють жанри рок-опери та мюзиклу, вважаючи поняття синонімічними («Фемінізм по-українськи» – це сучасна рок-опера (мюзикл). У саундтреку до неї органічно переплітаються рок-гітара, симфонічний оркестр та естрадний вокал» [25]). У деяких дослідженнях рок-опера розглядається як різновид мюзиклу. З'явившись на стику драматичного і музичного театру, він виробив за десятиліття свого існування різноманітні форми музично-сценічного синтезу. Крім того, мюзикл був завжди надзвичайно сприйнятливим до нових естрадних жанрів, популярної музики і, звичайно ж, на певному етапі він неминуче повинен був звернутися і до року. З цієї точки зору, рок-оперу (на думку багатьох критиків) можна вважати мюзиклом, стилізованим під рок-музику.

Рок-опера – музично-драматичний жанр, стильовою основою якого є рок-музика, а жанровою – мюзикл; цей жанр виник наприкінці 60-х років ХХ ст. у США та Великобританії [7]. Здебільшого такої думки припускаються самі автори музично-театральних жанрів: О. Журбін, приміром, вважає що «Рок-опера – це мюзикл, у якому музика близька за стилем до року» [19, с.77]; аналогічної думки дотримується Ю. Рибчинського у статті «Рок-опера: молодша сестра мюзиклу» [28]. А. Комлікова підкреслює: «Найчастіше авторське визначення жанру відображує саме естетико-філософський підхід, а також має комерційне значення. Для українського музичного театру характерне використання цього терміну в розумінні «мюзикл на серйозну тематику», причому мовно-стилістичні аспекти відступають на другий план і не мають визначальної ролі» [21, с.275].

«Музичній драматургії рок-опери властиві замкнуті номери (арія, монолог, хор), об'єднані лейтмотивом. У ній використовуються розмовні діалоги, танцювальні епізоди зі специфічною пластикою, ексцентричні прийоми звукоформування і світлотехніки. На рок-опері позначається вплив різних жанрів сучасного мистецтва. Вона існує як на сценічному майданчику, так і у вигляді сольної платівки виконавця або групи, де окремі композиції об'єднуються єдиним сюжетом і (або) наскрізним інтонаційно-тематичним розвитком»[18, с.150].

Різні погляди на витоки і походження рок-опери не суперечать один одному, а лише виявляють різні складові цього синтетичного освіти, відображають широту і розмаїття обмінних процесів, що відбуваються в сучасному мистецтві. Рок-опера виникла на перетині кількох доріг, і одна з них пов'язана з певними прагненнями самої опери.

Незважаючи на жанрову близькість рок-опери та мюзиклу, між ними існує суттєва різниця. Якщо в мюзиклі всі музичні номери, від вокального співу до ритмізованої мови, об'єднані спільним малюнком, що дозволяє створити єдину дію, то в рок-опері музичні номери статичні, вони призупиняють дію, сприяючи зосередженню уваги на переживаннях персонажів. Атрибутами рок-опери можна вважати присутність головного героя, масштабність, в основі – античний міф, біблійний сюжет, філософська притча, легенда тощо. Інтерпретація відомого матеріалу, як правило, здійснюється в новаторській манері, тобто сюжет набуває сучасного вигляду та оригінальності [27].

Стилістика року в уявленні слухачів пов'язана з явищами сьогодення та сучасною молодіжною культурою. Разом з тим та послідовність, з якою в рок-операх проводиться принцип міфологізованого погляду на світ, може бути пояснена тільки глибокими внутрішніми мотивами.

У більшості творів цього жанру (зарубіжних та вітчизняних) чітко прослідковуються паралелі між минулим і сучасністю, що з'єднує в собі позачасове і гранично актуалізоване, філософське і гостросоціальне, балансує між модернізованим вічним і символічно-умовним сьогоденням.

Потреба говорити про реалії мовою міфу, легенди, про сьогодення – образами минулого в різних рок-операх проявляє себе по-різному, але скрізь так чи інакше сучасність вступає в діалог з минулими часами, а злободенність сьогоднішніх колізій вираджується в умовно -символічному образі давніх епох. У рок-опері, як правило, все має символічне значення: герої, їхні стосунки, вчинки, окремі сюжетні повороти, але при цьому обираються такі образи-символи, які легко «прочитуються» сучасними глядачами, мають стійким, загальнозначущий характер і чітко співвідносяться з проблемами нашого дня [41].

Такі сюжети і герої знакових творів у цьому жанрі: «Орфей та Еврідіка» А. Журбіна, «Зірка і смерть Хоакіна Мур'єти» та «Юнона і Авось» О. Рибникова, «Біла ворона» Г. Татарченка та інші.

Виникає питання: чому різні композитори, вирішуючи свої теми, в смислового плану ніяк не пов'язані між собою, з такою послідовністю дотримуються зазначеного принципу?

На нашу думку, це можна пояснити кількома факторами. По-перше, термін – «рок-опера» має дуальну структуру. У ньому присутнє поєднання історії і сучасності, багатовікової художньої традиції і породжень культурних явищ сьогоднішнього дня. Для рок-музики союз з оперою є частиною більш широких процесів взаємодії з високими музичними жанрами.

Рок, продовжуючи залишатися масовим мистецтвом, отримує можливість розширювати свої змістовні кордони, виходити на обговорення морально-етичних, філософських тем і одночасно залучати в цей процес широку аудиторію, розширюючи її естетичні, художні обрії, пропонуючи їй проблеми, що вимагають серйозної інтелектуальної та душевної роботи [9].

На цьому шляху також виник стиль арт-року з його досить складною образністю. Зазначена тенденція дала життя рок-композиціям із змістовою багатозначністю, багатством символів, складними поетичними метафорами. На таких засадах по-суті базується і рок-опера в своїх тематичних і стильових характеристиках.

Літературна основа рок-опери, як правило, надзвичайно різножанрова. У ній органічно поєднуються: високий стиль романтичних зізнань, ліричних монологів і прозова, груба мова вулиць та молодіжний сленг; стилізована або буквально відтворена лексика молитов, піснеспівів, релігійних ритуалів і манера балаганного театру.

Але в ще більшій мірі ця якість характеризує музичний образ. Ця її особливість обумовлена багатьма передумовами. Тут можна простежити і відображення загальних для сучасного оперного театру процесів стильового синтезування, і результат характерної для рок-опери полісюжетної організації, коли дія розгортається не тільки в різних часових вимірах, але і в різних художніх системах, і природний наслідок орієнтації як на традиційні оперні моделі, форми і прийоми виразності, так і прояв специфічних властивостей рок-музики. Адже вона за своєю природою також полістилістична, починаючи з візуального іміджу і закінчуючи музичної структурою. Ця строката стильова палітра в рок-операх знаходить драматургічне вираження і приносить у твір яскраві музичні контрасти [43], [45]. Зазначений принцип характерний для всіх відомих рок-опер, які стали результатом продуманої композиторської роботи.

Говорячи про стильове розмаїття рок-опери, слід виділити ще один музичний напрямок, надзвичайно для неї характерний. Його можна визначити як «етнографічний», який апелює до різних фольклорних жанрів, глибинних пластів національної музики. Таке поєднання цілком закономірне. Рок має тісний зв'язок пов'язаний з народними традиціями – з англійськими баладою, блюзовими мелодіями тощо. Також рок-музика завжди тяжіла до всього малознайомого, навіть екзотичного (індійська музика, католицький або автентика). Рок-опера надала додаткові можливості для таких творчих експериментів.

Основою вищезазначеного жанру є симбіоз рок-музики та класичної опери. Його подібність до цих жанрів полягає у характерному різноманітті артистичних номерів: арія, розмовний монолог, діалог та полілог, танцювальні та пластичні композиції, а також у застосуванні сучасного звукового та

світлового оформлення сцени. Характерною особливістю рок-опери також можна вважати наявність рок-гурту у поєднанні із класичним оркестровим колективом [27].

Рок-опера потребує від авторів ґрунтовного знання музичних стилів, специфіки звучання інструментів, володіння синтезом класичної і сучасної музики, а також умінням усі ці елементи об'єднати однією драматургічною лінією.

Широка жанрово-стильова палітра рок-опер пов'язана ще однією характерною особливістю – схильністю до ігрового початку, концертності. Концерт для рок-музики – це форма буття, спосіб існування, що передбачає вихід на велику аудиторію і використання для впливу на неї цілого комплексу різноманітних прийомів і засобів: хореографії, пантоміми, елементів шоу. Концертність – це і форма організації рок-композицій, яка заснована на змагальності учасників гурту, на демонструванні своїх виконавських можливостей, здатності «завести» зал. З цієї позиції рок-опера багато в чому схожа на концерт. Крім того, рок-опера органічно існує як на естраді у концертному виконанні, так і на театральній сцені [18].

Розмова про жанрове розмаїття природи рок-опери буде неповною, якщо не виокремити ще один специфічний компонент, який пов'язує цей жанр з кіно. У кінодраматургії досить часто виявляються характерні риси рок-музики і особливо великих арт-рокових композицій. Такі якості, як: монтажний спосіб побудови, заснований на різких змінах планів, раптові темброво-реєстрові переходи, різноманітні ефекти, створені електронною технікою, – усе це, безумовно, пов'язано із кінематографом, який, будучи, перш за все, візуально-зоровим у рок-музиці знаходить своєрідний звуковий аналог. Рок-опера – синтетичний жанр, тому дозволяє об'єднати ці два начала, побудувавши на їх основі драматургію, позначену просторовою і звуковою поліфонічністю. Напевно, це одна із причин, чому, з одного боку, рок-опера використовує багато кінематографічних ефектів, а з іншого – сама стає об'єктом екранних інтерпретацій [7] (про це докладніше у наступному підрозділі).

Таким чином, рок-опера – явище поліжанрове. Ця якість укладена в її «гібридному» визначенні, складові якого мають відношення до абсолютно різних, історично і генетично далеких культурних пластів. Багатоскладова художня структура рок-опери, однак, не вичерпується тільки її жанровими складовими, а включає в себе і багато інших елементів.

Тенденції сьогодення дають автору безпрецедентне різноманіття соціально-культурних тем та відповідний перелік інструментів їх втілення у сценічному дійстві [21]. Митці постають перед проблемою вибору між широким спектром артистичних образів, що логічно спричиняє встановлення високих критеріїв відбору на ролі. Вищезазначені умови потребують від сучасних виконавців належного рівня професійної підготовки, а також повної готовності здобувати нові знання та досвід під час підготовки до ролі.

У рок-опері відбувається унікальне поєднання рок-музики та оперного жанру. Можна стверджувати, що характерні для року емоції, напружена атмосфера, гіпертрофована експресія, динамізм, різкі контрасти, потужні звукові кульмінації повною мірою виявляються і в драматичній опері. Саме на цій основі рокова й оперна музика знайшли чимало точок перетину. У високопрофесійних напрямках жанру рок-опери цілком доступні і розвинена музична драматургія, і сцени наскрізного типу, і продумана логіка інтонаційно-тематичного розвитку, і яскраві музичні характеристики, словом, все те, що складає сутність оперного мистецтва.

1.3. Розвиток рок-опери у мистецтвознавчому дискурсі

Важливим елементом розкриття специфіки жанру є занурення у ключові етапи історії його розвитку. Так, перші спектаклі, що несуть у своєму складі натяк на рок-оперу, якою аудиторія її знає сьогодні, відносяться до 60-х років ХХ-го століття. Піонером жанру вважається британський гурт «Yes», що у 1967 році представив глядачу першу рок-оперу «Квіткова людина», у якій мова йде про представників субкультури хіпі. Наступною стадією у розвитку рок-опери

стала американська вистава «Волосся» на музику Голта Макдермота, лібрето Джерома Регні та Джеймса Радо, яка стала сенсацією на Бродвеї [21].

У 70-их роках минулого століття культовий американський режисер Мілош Форман екранізував рок-оперу «Волосся». Режисеру вдалось органічно поєднати на екрані сюжет, музику, хореографію та акторську гру, тим сам показавши нові можливості рок-опери.

Приблизно в цей же період британський рок-гурт «Pretty Things» презентував свій варіант рок-опери під назвою «Сум Сан-Франциско», також присвячену руху хіпі. Таким чином, можна стверджувати, що сюжети перших рок-опер були тісно пов'язані із цією субкультурою, представники якої засуджували війну у В'єтнамі, а головними цінностями вважали мир, свободу та кохання.

Ще один популярний британський гурт «Кінкс» видав кілька концептуальних альбомів, зокрема, «В шоу-бізнесі кожен зірка», які також можна вважати приналежними до жанру рок-опери [22].

У 1970 році відомий англійська гурт «The Who» створив рок-оперу «Томмі», головним лейтмотивом якої можна вважати соціальну роль рок-музики у суспільстві. Ця робота отримала також світове визнання, в тому числі і завдяки екранізації режисером Кеном Расселом, яка була високо оцінена і глядацькою аудиторією і Американською академією кіномистецтва.

Лідер гурту «The Who» Піт Таунсенд в цей же період 70-х років створив ще одну рок-оперу під назвою «Куадрофенія», яку можна приблизно перевести як транс, екстаз задоволення або, навіть, шизофренія. В основі твору – криза молодого покоління 50-60 років. Ця рок-опера, крім успішного концертного виконання, вийшла на платівці, а також була екранізована у 1979 році [18].

Початок 70-х років в історії рок-опери відзначився новою фазою, пов'язаною із творчістю лібретиста Тіма Райса і композитора Ендрю Ллойда Уеббера. 1971 року вони презентують свою першу рок-оперу «Джозеф і його дивовижний кольоровий плащ сновидінь», яка не здобула глядацького визнання. Проте, молоді автори не припинили експериментів у жанрі рок-

опери. Наступного разу вони взяли за основу Євангельській сюжет. Результатом цього творчого експерименту став всесвітньо відомий проєкт «Ісус Христос – Суперзірка», що й сьогодні вважається одним із найвідоміших творів цього жанру.

З одного боку, звернення авторів до євангельського сюжету дозволило розширити коло асоціацій, наповнити розповідь високим трагізмом, вивести його на рівень позачасових, загальнолюдських колізій. З іншого, – автори, модернізувавши відомий сюжет, максимально наблизили його до понять і уявлень сучасної людини. Опера віддзеркалювала духовні пошуки молоді Західного світу 60-70-х років. Вона несла в собі думки, співзвучні ідеології хіпі, викликаючи часом прямі паралелі з соціальною атмосферою та ідеями цього руху.

У розкритті сценічних ситуацій і образів, у створенні динамічної, побудованої на різких контрастних переходах драматургії композитор орієнтується на різні стильові моделі року. Це і ліричний пісенно-баладний біт з переважанням мелодійності, яка звучить в аріях Марії-Магдалини; і хард-рок з його енергією, експресивною манерою (партія Іуди); і бароко-рок, заснований на поєднанні ритму і інструментарію з характерними жанровими ознаками органної, хорової музики XVIII століття (епізодів за участю Ісуса, масові сцени). Також Уеббер використовує в опері елементи інших стилів. Так, в опері можна почути явні елементи джазової музики, регтайму. Композитор звертається до нього у створенні образу Ірода, прагнучи шляхом невідповідності веселого шаленства регтайму і драматичної сценічної ситуації створити яскравий гротесковий ефект. Проступають в опері риси стилю «соул» і елементи блюзу. З іншого ж боку, в цьому творі яскраво прослідковується впливи європейської класики – романтичної музики XIX століття, музика Баха, що цілком зрозуміло в контексті даного сюжету.

Християнські цінності любові, ненасильства, прощення та свободи, представлені у роковому звучанні, поєднаному із класичною музикою, а також елементами кантрі та блюзу, знайшли жвавий відгук та неймовірну

популярність серед молодіжної аудиторії. І на сьогодні – це одна із найпопулярніших рок-опер, яка з успіхом йде у багатьох театрах світу [3].

Ще однією культовою рок-оперою по праву вважається музичний альбом «The Wall» («Стіна») гурту «Pink Floyd» (1979 рік). Основним автором альбому став бас-гітарист і вокаліст гурту Роджер Уотерс.

Лейтмотив твору – місце людини в сучасному суспільстві. Головний герой Пінк Флой, який росте без батька, стикається з жорстоким світом в особі вчителів, які пригнічують особистість учня. Не зумівши звикнути до суворих реалій, Пінк опиняється на межі життя і смерті і розуміє, що змінити ситуацію можна лише розбивши стіну відчуження між людьми.

Музиканти гурту «Pink Floyd» в цьому творі показали, що рок-опера – це складний жанр, який може бути і експериментальним, і філософським, і багатограним в своєму сприйнятті та інтерпретації. Ця квінтесенція відчаю і самоаналізу стала останнім яскравим досягненням групи, записаним в її «золотому» складі.

Таке вражаюче полотно, як «The Wall», вимагало відповідного театрального і кінематографічного втілення. Постановка рок-опери на сцені потребувала значних фінансових витрат. Адже за задумом авторів для втілення головної ідеї твору потрібні були складні декорації: гігантські надувні маріонетки, радіокерована модель винищувача, що вривається в сцену, і головне – стіна висотою понад 12 метрів. Тому на початку 1980-х років було рок-опера «The Wall» була презентована глядацькій аудиторії лише шість разів (США, Англії та Німеччині). У 1982 році альбом був екранізований режисером Аланом Паркером. Фільм, який являв собою абстрактний відеоряд з анімаційними вставками і музикою гурту «Pink Floyd» за кадром, справив на багатьох глядачів незабутнє враження [19].

У 90-ті роки минулого століття найбільш помітною постановкою у жанрі рок-опери можна вважати виставу «Рент» Джонатана Ларсона, яка була відзначена п'ятьма преміями «Тоні» та принесла автору Пулітцерівську

премію. Зазначений твір музично-драматичного мистецтва є визнаним шедевром сучасної сцени [18].

У вітчизняному музичному просторі жанр рок-опери був започаткований у кінці 80-х років минулого століття. Перші рок-опери «Дівчина і Смерть» (Є. Лапейка) та «Аеліта» (Л. Волоха) були створені за російськомовних лібрето у 1978-1979 роках.

Одним з корифеїв української рок-опери по праву вважається композитор, заслужений діяч мистецтв України Сергій Бедусенко. Орієнтуючись на кращі світові зразки цього жанру («Ісус Христос – Суперзірка» Уеббера, «Юнона і Авось» О. Рибникова та інші), він створив перші національні рок-опери: «Енеїда» (1985) та «Суд» (1988) [21].

«Енеїда» – масштабне музичне дійство, поставлене на сцені Київського Національного театру ім. Івана Франка. Поєднання рок-музики із народними мелодіями, яскравий самобутній гумор, масові хореографічні постановки, стенографія та блискуча гра провідних акторів (Б. Ступки, А. Хостікоєва, Б. Бенюка, Н. Сумської та інших) принесли виставі широке визнання, про що свідчать численні аншлаги, видання на аудіо та відео носіях.

Ще однією знаковою роботою у жанрі рок-опери на вітчизняній сцені можна по праву вважати – виставу «Суд» у Київському театрі естради. Твір, в основі якого трагічна подія в історії України і всього світу – аварія на Чорнобильській АЕС, у видовищній, часом ірреальній формі піднімає проблеми одвічної боротьби між добром і злом. Як і в кращих традиціях рок-опери, в цьому творі авторами був здійснений синтез рок-музики, фольклорних мотивів, філософських та ліричних музичних творів.

Говорячи про історію вітчизняної рок-опери, не можна не згадати постановку Народного артиста України Сергія Данченка «Біла ворона» на сцені Національного театру ім. Франка (музика Г. Татарченка, слова Ю. Рибчинського). Це музично-драматичне дійство аргументовано можна вважати одним із найвагоміших творчих досягнень у цьому жанрі [41].

Усі учасники проєкту, виконавці головних ролей Н. Сумська, А. Хостікоєв, Б. Бенюк, актори масовки продемонстрували свою виконавську універсальність (драматичні, вокальні, хореографічні уміння), а також здатність на високому професійному рівні відтворити на сцені естетику і художні засоби рок-опери. Успіх постановки «Білої ворони» підтверджений аншлагами у багатьох містах України і зарубіжжя.

У 2005 році вистава пережила «друге народження» у постановці А. Хостікоєва на сцені Національного театру російської драми імені Лесі Українки. Збагачена новими режисерськими знахідками, з оновленою стенографією і використанням комп'ютерної графіки, сучасною хореографією, втілена на сцені молодими акторами вистава викликала справжній фурор у глядача. У контексті тогочасних революційних подій у державі проблеми людської гідності, вірності обов'язку, свободи, громадянської свідомості, які піднімались у цьому творі, набули надзвичайно потужного соціального резонансу.

У 2019 році «Біла ворона» знову повернулась на українську сцену у постановці режисера Максима Голенка в Національній опереті. Прикметним є той факт, що балетмейстером-постановником цієї вистави виступив сумчанин Максим Булгаков.

З моменту здобуття Україною Незалежності на вітчизняній театральній сцені жанр рок-опери отримав подальшого розвитку у таких постановках:

- «Містер Сковорода» Г. Татарченка (1994 р.);
- «Ярослав Мудрий» С. Бедусенка (2002 р.);
- «Ромео і Джульєтта» Є Лапейка (2003 р.);
- «Ірод» І. Поклада (2011 р.);
- «Лісова пісня» Л. Волоха (2012 р.);
- «Міф» Н. Любинця, О. Охріменка (2014 р.);
- «Нитка Аріадни» Є. Лапейка (2013 р.);
- «Розп'ята юність» Ю. Дерського (2014 р.) та інші [21].

На сьогодні за підтримки Українського Культурного Фонду триває процес написання лібрето (Д. Терновий) та музики (Дмитро Радзецький, Сергій Радзецький) до нової вітчизняної рок-опери «Тарас Бульба». За словами продюсерів, в основу сюжету покладені події на Майдані та війна на Сході України. У центрі подій – сучасний український воїн. Завдяки інноваціям, сучасній музиці та адаптації класичного сюжету до нинішніх подій в Україні, автори та продюсери проєкту піднімають питання самопожертви заради власних цінностей, кохання, любові до Батьківщини. Прем'єра рок-опери на українській сцені запланована на 2021 рік.

Таким чином, жанр рок-опери з моменту свого виникнення (60-ті роки минулого століття) пройшов вже досить значний і багатий на вагомі творчі досягнення шлях. Музичні твори втілені в масштабному театралізованому дійстві або відтворені у кінофільмі завоювали велику популярність у широкій глядацької аудиторії в Україні та світі. Завдяки плідній співпраці талановитих композиторів, режисерів, співаків, акторів, музикантів рок-опера сформувалась як окремий жанр, який збагатив своїми визначними творами світове мистецтво.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ АРТИСТІВ-ВОКАЛІСТІВ РОК-ОПЕРИ

2.1. Процес підготовки вокальної партії у рок-опері

У будь-якому театралізованому сценічному дійстві, зокрема у рок-опері, відбувається органічне поєднання музики, слова, ритму, акторської гри відповідно до режисерського задуму [11].

Процес підготовки вокальної партії або номеру у рок-опері обумовлений рядом факторів, а саме: рівнем виконавської майстерності й художнього мислення актора, його характером й темпераментом, складністю музичного твору тощо.

Артист-вокаліст створює на сцені образ свого персонажу на основі п'єси та музичної партитури. Проте, головною рушійною силою, яка визначає напрямок виконавської творчості як у акторському, так і у вокальному плані, на наш погляд, слід вважати режисерську концепцію постановки. Отже, виконавець рок-опери при виході на сцену повинен бути готовим до виконання складних творчих дій [20].

У зв'язку з цим артист рок-опери в процесі підготовки окремої вокальної партії і ролі в цілому шукає і відпрацьовує необхідні музично-виразні засоби, які відповідають режисерським задачам та специфічним рисам цього жанру. Під час сценічного дійства актор рок-опери розкриває логіку думок, переживань та дій свого персонажа за допомогою музичних та драматичних засобів.

Одним із дієвих методів створення яскравого образу персонажа у рок-опері є правильне вибудовування логіки фізичних дій. У такому випадку, вокальний номер стає логічним наслідком попередніх подій, в якому музичний та драматичний елементи природно поєднані задля вираження (донесення) головної думки. «Метод фізичних дій» можна вважати одним із ключових положень системи теоретика театрального мистецтва К. Станіславського. Видатний театральний режисер стверджував: «...тому ми йдемо за стійкішою і

доступнішою нам лінією фізичних дій, дотримуючись суворої логічності та послідовності. З огляду на те, що ця лінія нерозривно пов'язана з іншою, внутрішньою лінією почуття, нам вдається через фізичну дію викликати потрібну емоцію. Це хід від зовнішнього до внутрішнього» [32, с. 356].

На основі аналізу праць у галузі нейрофізіології, власних спостережень і величезного практичного досвіду, видатний театральний режисер прийшов до висновку щодо нерозривної єдності психічних та фізичних процесів у сценічного образу.

Підтвердження цієї думки стосовно вокальної дії співака на сцені знаходимо і у працях режисера Ю. Завадського: «...коли спів стає єдиноможливим вираженням актора і психологічно достовірним, він завжди диво. Спів – це завжди виразність. Пусте звуковидобування голосу є деградація театру» [20, с. 8].

Отже, голос співака, перш, ніж втілитись в конкретній вокальній партії проходить тривалий шлях: від глибин душі (психіки), особистісних та визначених образом переживань, думок до безпосередньої технічної роботи голосового апарату. Для артиста рок-опери надзвичайно важливо знайти індивідуальний, оригінальний підхід до інтерпретації музичного твору.

Розглянемо теоретико-методичні основи та основні підходи до роботи над вокальною партією у рок-опері. Вокальний номер у рок-опері відрізняється від окремої музичної композиції (пісні, романсу, арії тощо) у багатьох аспектах.

У першу чергу потрібно брати до уваги, що вокальна партія у рок-опері є наскрізною лінією усього драматичного дійства, в якій виражаються характер, біографічні відомості, мотиви поведінки, роздуми персонажа [32]. Виконавець в процесі роботи над вокальною партією повинен розглядати її як в загальному контексті, так і по відношенню до окремих подій, персонажів, конфліктів, закладених у сюжеті.

Важливою частиною цієї роботи є детальне опрацювання нотного тексту із врахування усіх виконавських нюансів: темпу, ритму, швидкості, настрою, пауз тощо. Особливого значення ця вимога набуває при роботі із партіями, які

виконуються в ансамблі. У таких сценічних формах чистота інтонування, чітке дотримання темпоритмічного малюнка, відчуття партнера набувають надзвичайно важливого значення [12].

Сольне виконавство у рок-опері дає широкий простір для виявлення вокальної, артистичної та особистісної індивідуальності артиста.

Процесі підготовки вокальної партії відбувається у тісній творчій співпраці виконавця із концертмейстером та режисером-постановником. Зокрема, концертмейстер допомагає артисту здійснити глибокий аналіз музичного твору, з'ясувати його стильові та технічні особливості, звертає увагу і допомагає подолати складні для виконання фрагменти.

У процесі роботи над вокальною партією, як правило, потрібно враховувати ряд важливих чинників:

- можлива адаптація музичного матеріалу до індивідуальних виконавських можливостей артиста;
- випадку, якщо теситура є зависокою для вокаліста, можливе транспонування певного музичного фрагменту за погодженням із концертмейстером та режисером;
- у жанрі рок-опери також допускається заміна складних у вокальному плані фрагментів мелодекламацією, проте із дотриманням тональності та ритму [39].

Мовлення актора в ході сценічного дійства у виконавському плані близьке до співу, оскільки має ритмічну основу, голосні звуки подовжені, приголосні вимовляються коротше і, в цілому, цей процес, як і у вокальному мистецтві, базується на нижньореберно-діафрагматичному диханні.

Крім того, створенню музично-образної характеристики персонажа, передачі його почуттів та думок сприяє і характерна саме для рок-опери музично-мовна інтонація [14].

Слід також зазначити, що особливості звучання голосу виконавця у рок-опері значною мірою залежать від характеру персонажа, місця вокальної партії у загальній партитурі та подій, які її супроводжують відповідно до сюжету.

Саме у жанрі рок-опери надзвичайно важливу роль відіграє тембральне забарвлення голосу, яке обумовлене особливостями характеру персонажа, драматичним і музичним характеристикам вокальної партії акторів: бути природними й щирими, уникати штучності й надуманого пафосу. Характерний тембр голосу виконавця може посилити підсилює психологічний вплив на глядача. Доречним є використання різноманітних вокальних прийомів тембральних відтінків, навіть нестандартних звукових ефектів [7].

У рок-опері вокальні номери чергуються з драматичними сценами, монологам, діалогами, хореографічними постановками, драматичними епізодами. У зв'язку з цим, виконавець ролі у рок-опері повинен на високому рівні володіти виконавською майстерністю для природного переходу від співу до мовлення, від мовлення до танцю чи руху на сцені, від руху знову до співу або, навіть, одночасно поєднувати ці дії [6].

Подібно також наголосити, що процес поєднання вокалу із хореографією потребує тривалої підготовки. Мистецтва хореографа при постановці рок-опери вимагає розуміння специфіки цього жанру і, як наслідок, органічного поєднання танцювальних рухів і пластичних мізансцен із вокальними номерами. Процес переходу з мовлення на спів і танець відбувається шляхом збереження вокального дихання.

Говорячи про особливості підготовки і втілення вокальної партії у рок-опері, не можна не торкнутися емоційного чинника у артистичному виконавстві. Протягом виступу на сцені, широка емоційна палітра супроводжує весь процес створення образу, включаючи в себе особливий нерв, часом гіперболізовані почуття, емоційний надрив, колосальний сплеск енергії.

При цьому, фрагменти лірико-філософського характеру, вимагають від акторів максимальної простоти та щирості, повної відмови від пафосу та зайвих емоцій.

Зрозуміло, що перед виступом актори рок-опери повинні обов'язково якісно розспівуватися. Дуже часто сучасна рок-опера відбувається за часткового або повного супроводу інструментальної фонограми. Слід

зауважити, що спів як у супроводі оркестру, так і під фонограму потребує серозної підготовки і численних репетицій.

Ще однією особливістю сучасної рок-опери є широке використання звукопідсилюючої апаратури. Кожен виконавець, як правило, працює з мікрофоном. Це вимагає додаткових умінь і навичок, оскільки мікрофон посилює як сильні сторони вокального виконавства, так і недоліки.

Тому, на наш погляд, при підготовці виконавця рок-опери потрібно кілька занять присвятити саме проблемі специфіки роботи з мікрофоном в цьому складному жанрі [12].

Проте, як з моменту виникнення, так і сьогодні одним з головних залишається уміння впливати на глядача, налагоджувати емоційний діалог. Цим умінням у найвищій мірі повинен володіти виконавець рок-опери, використовуючи при цьому усі наявні технічні засоби, зокрема мікрофон, для досягнення художньої мети.

Таким чином, синтетичність жанру рок-опери вимагає високої виконавської майстерності, яка полягає в поєднанні вокалу, акторської гри, хореографії в масштабне, видовищне сценічне дійство.

Зрозуміло, що підготувати такого універсального актора-співака за короткий термін неможливо. Для цього потрібні роки підготовки і сценічної практики. Недаремно, у жанр рок-опери дуже часто приходять вже сформовані артисти, які маю значний досвід роботи у різних сценічних і вокальних жанрах. Проте, і в процесі навчання можна сформувані базові уміння і навички майбутнього виконавця рок-опери, які будь розвинені вже під час професійно-виконавської діяльності.

На наш погляд, цілісне глядацьке враження від вистави залежить як від уміння виконавця максимально точно втілити режисерський задум, так і від індивідуальної інтерпретації музичного матеріалу. Не поодинокими є випадки, коли артист-вокаліст у своїй партії знаходить нові засоби виразності і тим самим стає рівноцінним співавтором драматурга, композитора та режисера у створенні загального образу вистави.

2.2. Особливості підготовки вокалістів рок-опери на прикладі української постановки «Моцарт»

У сучасній закордонній науковій літературі достатня увага присвячена мистецтвознавчим аспектам рок-опери, меншою мірою у них висвітлені аспекти професійної підготовки виконавців рок-опери. Однак, поряд з актуальністю окресленої проблеми, вона наразі недостатньо досліджена у вітчизняних наукових джерелах.

У цьому підрозділі визначимо характерні риси професійної підготовки виконавця рок-опери у вітчизняному освітньому просторі на прикладі реалізації проєкту рок-опери «Моцарт» в Україні.

Рок-опера «Моцарт» – це французький мюзикл, присвячений історії життя геніального австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Творці рок-опери «Моцарт» – цілий творчий колектив: композитори Жан-П'єр Пило і Олів'є Шультез, продюсери Дов Аттья і Альбер Коен, постановник і асистент Олів'є Даан і Матіас Оноре, хореограф Ден Стюард, автор костюмів Рідоти Лепаж, автор декорацій Ален Лагард.

Найпопулярніша арія цієї рок-опери «Tatoue-moi» характеризує музичний стиль усієї постановки. Композитори вирішили, що в сучасній популярній музиці стандарт, в якому можна поєднати рок та типові риси «легкої» класики, запропонований ще легендарним гуртом «Queen». В аранжуваннях «Mozart, l'Opera Rock» простежується французький естрадний стандарт. Ліризм поєднується з гітарними рифами, мелодизм підкреслюється ретельно відшліфованими вокальними партіями.

Цей твір вважається одним з найбільш успішних комерційних проєктів. Виставу подивилися не лише у Франції, але й у Бельгії, Швейцарії, Україні, Японії, Китаї та інших країнах світу тисячі глядачів.

Основою матеріалу, представленого у цьому підрозділі є наявність особистого досвіду щодо вищевказаної проблематики. Проте, задля обґрунтованого та послідовного викладу матеріалу про фундаментальні

особливості підготовки соліста рок-опери українського музичного простору, доречно запропонувати приклади найвідоміших постановок, які потребували додаткової підготовки професійних навичок вокалістів рок-опер за кордоном.

Переважає кількість інтерв'ююваних артистів різних часів та ступенів складності виконаних ролей свідчать про неабиякі технічні та моральні виклики у процесі репетиційної підготовки постановки рок-опер. Мова йде не лише про суто вокальну складову роботи артиста-вокаліста (яка, безумовно, є важливою і значущою [31]), але і про необхідність комплексного фізичного та емоційного занурення у характер сформованого автором або постановником персонажа задля отримання найвищої можливої якості репрезентації ролі у постановці.

Яскравим прикладом є професійний шлях виконавця головної ролі у мюзиклі «Моцарт. Рок-опера» Мікеланджело Локонте. Попри роки співпраці із декількома європейськими рок-гуртами («Art Decade» (1988-1999), три роки з гуртом «Tasti Neri», а потім з німецьким гуртом «Unix»), минулі спроби участі у мюзиклах (актор і виконавець у мюзиклі «Нові кочівники» Клода Барцотті), виступи у багатьох країнах світу (країнах Європи, а згодом у Бразилії) та досконале володіння кількома музичними інструментами (фортепіано, клавішні, гітара, ударні) роль Вольфганга Амадея Моцарта вимагала додаткових компетенцій, опанування яких не може забезпечити академічна музична освіта.

Для того щоб активно рухатись та виконувати хореографічні елементи в процесі виступу на сцені соліст поєднував фізичні тренування з вокальними вправами. Слід зауважити, що виконання названих складових підготовки стали обов'язковою вимогою для інших акторів складу зазначеної рок-опери. Однак, суворі критерії, що були додані до базового процесу постановки, стали запорукою успіху рок-опери на французькій та світовій арені. У результаті проєкт був нагороджений трьома статуєтками NRJ Music Awards, отримав статус діамантового диска та був номінований у категорії «Мюзикл» на премію Кришталевий глобус [18].

Розвиток сучасного українського естрадного мистецтва [23] містить також як один з напрямів вітчизняної постановки різних жанрів, серед яких наразі найбільшого набувають мюзикли та рок-опери, які здійснюються, зазвичай, спеціалізованими організаціями.

В Україні є багато креативних продюсерських центрів, котрі працюють з артистам різного масштабу, а також реалізують найрізноманітніші проєкти [26]. Деякі з них продюсують артистів-вокалістів або гурти, проте існують більш «спеціалізовані» продюсерські центри, що займаються безпосередньо масштабними проєктами, прикладом чого можуть бути постановки рок-опери «Моцарт», мюзиклу «Нотр Дам де Парі», а також програми Національного балету Грузії Сухішвілі.

Вищезазначені проєкти підкорюють серця публіки, дарують людям радість та естетичне задоволення. Артисти працюють не лише в Україні, але й за її межами. Автору даної роботи пощастило взяти участь в укаріській інтерпретації рок-опери «Моцарт». Цей масштабний проєкт був реалізований продюсерським центром «Альянс Шатро».

Практичну складову професійної підготовки артиста рок-опери в умовах сучасного культурно-мистецького простору в Україні вважаємо доцільним проілюструвати власною участю автора у постановці рок-опери.

Як уже зазначалося, в Україні серед продюсерських центрів, які спеціалізуються на постановках рок-опер, особливе місце посідає «Альянс Шатро», учасники якого вирішили реалізувати в Україні відомий креативний проєкт, який мав шалену популярність за кордоном. Для забезпечення проєкту акторами-виконавцями продюсерський центр організовує кастинги.

У одному з них взяв участь колега автора магістерської роботи Іван Афанасьєв (який у майбутньому виконав головну роль у рок-опері «Моцарт»). Один із працівників продюсерського центру «Альянс Шатро» помітив Івана Афанасьєва на шоу «Х-фактор» та запропонував йому прийти на кастинг. Після ознайомлення з проєктом Іван поцікавився у продюсерському центрі, чи потрібні артисти, наприклад, на роль Антоніо Сальєрі чи батька Моцарта –

Леопольда. Продюсери відповіли, що вони не проти розглянути інших акторів на роль другого плану, оскільки їм був відомий дует «Two Voices», який брав участь у телевізійному шоу «Х-фактор».

Перед кастингом претенденти отримали на електронну пошту фонограми та оригінали пісень французькою мовою, адже рок-опера виконується мовою оригіналу. Завдяки участі у телевізійному шоу «Х-фактор» та вмінню працювати у колективі, за результатами кастингу були запрошені на головні ролі: Іван Афанасьєв – на роль Вольфганга Моцарта, а автор цієї роботи – Антоніо Сальєрі.

Для роботи з артистами в напрямку опанування французькою мовою була запрошена викладачка, яка допомогла всім учасникам виробити правильну вимову. Заняття відбувалися кожного дня як групові, так і індивідуальні та тривали близько 5 місяців.

Паралельно проходили вокальні репетиції. До роботи з виконавцями ролей у рок-опері були залучені педагоги з акторської майстерності та хореографії.

Подальший репетиційний процес виявив напрямки професійної підготовки, які потребували вдосконалення для реалізації ролі. Серед них:

- 1) поєднання власне вокально-виконавської та хореографічно-пластичної підготовки;
- 2) вміння використовувати сучасне звуко-технічне обладнання у процесі сценічного дійства;
- 3) оволодіння особливими вокально-виконавськими прийомами та техніками;
- 4) поєднання виконавської та мовної підготовки.

Крім цього, важливу увагу з боку організаторів було приділено візуальному образу вистави: стенографії, світловому оформленню та костюмам персонажів. Після тривалої підготовчої роботи були створені костюми, які відповідали як загальному стилю рок-опери, так і характеру конкретного героя.

Для максимально точного втілення режисерського задуму проводились численні репетиції (індивідуальні та колективні). Крім того, у кожного учасника проєкту був загальний режисерський план концерту Rock MOZART Le Concert, в якому були прописані виходи виконавців з куліс, розташування і рух по сцені у кожному епізоді, загальні рекомендації (зокрема тримати симетрію відносно сцени, в сольних номерах охоплювати увесь сценічний простір) та суто виконавські аспекти (настрій, емоції, контакт із глядачем тощо).

Результатом цієї тривалої і складної роботи були повні зали і схвальні відгуки глядачів. Лише протягом листопада-грудня 2018 року рок-оперу «Моцарт» побачили і почули глядачі міст Суми, Полтава, Харків, Запоріжжя, Дніпро, Вінниця, Хмельницький, Чернівці, Рівне, Івано-Франківськ, Львів, Житомир, Київ (18 концертів). У 2019 році концертний тур охопив частину цих міст, де було дано 9 концертів.

Найближчі концерти Rock MOZART Le Concert заплановані на 4 і 5 грудня цього року в Національному Палаці мистецтв «Україна».

В цілому, можна стверджувати, що рок-опера «Моцарт» в інтерпретації українських артистів – це один із найуспішніших проєктів цього жанру за останні 5 років у нашій державі, який, безумовно, матиме продовження і довге творче життя. Для автора цієї роботи участь у такому цікавому і складному проєкті стала своєрідним іспитом на професіоналізм, артистичну та особистісну зрілість.

2.3. Методичні рекомендації з підготовки артистів-вокалістів рок-опери

Як вже було зазначено, рок-опера – це жанр, в якому відбувається своєрідне злиття співу, танцю і акторської майстерності. Артисти рок-опери повинні володіти різними техніками вокалу, танцювати, діяти на сцені, грати свої ролі і при цьому робити мати настільки гармонійний вигляд, щоб це було природно і невимушено.

Робота артиста у музичній виставі складна, але в той же час цікава в творчому плані. Виконання вокального твору з елементами хореографії, швидке перевдягання, під час якого артист повинен встигнути відновити дихання, перевтілитися і налаштуватися на новий номер потребують від виконавця високого артистичного професіоналізму та фізичної й психічної витривалості.

Артист повинен мати гарну музичну пам'ять, розвинений внутрішній слух, почуття ритму, володіти голосом, мати хореографічну підготовку, акторські навички і володіти координацією руху. Поряд з цим стає очевидним, що необхідно також навчитися володіти технікою співу в різних вокальних стилях (рок, джаз, блюз, соул, академічний та естрадний вокал).

Професійний слух музиканта-вокаліста – це комплекс багатьох здатностей [13]. Він містить у собі слух інтонаційно-ладовий, інтервальний, гармонічний, ритмічний, поліфонічний, внутрішній, а також музичну пам'ять. Усі ці здатності надзвичайно важливі для вокаліста рок-опери.

Лише ґрунтовна універсальна підготовка може дозволити вокалісту брати участь в постановках рок-опер.

Техніка співу під час танцю відрізняється від техніки співу в статиці. Відповідно для виконавця рок-опери необхідне володіння різними видами технік. Спів під час руху – не тільки складний, але і недостатньо досліджений у вітчизняній літературі процес. Спів, в першу чергу, пов'язаний з диханням, точним інтонуванням, тривалими вокальними фразами тощо [38].

Цими непростими завданнями, які вимагають певних знань і навичок, спочатку займається викладач по вокалу. Необхідно врахувати, що під час виконання партії, рухаючись по сцені відповідно до чіткого музично-ритмічного малюнку артист повинен чисто співати (вокальна майстерність), чітко вимовляти слова (сценічне мовлення), виражати емоції (акторська майстерність). Всі ці навички виконавець набуває під час спеціалізованих занять.

Техніка співу в жанрі рок-опери відрізняється академічного вокалу. Це стосується яскравості (експресивності) співу, що пов'язано з дещо іншою роботою резонаторів, а також з більш виразною (перебільшеною) артикуляцією.

Зазначимо також, що спів у рок-опері передбачає часте використання змішаних регістрів, різних вокальних технік та прийомів, які формально виходять за рамки середнього діапазону. До того ж артист цього жанру працює з мікрофоном, що збагачує його виконання новими відтінками [31].

На сьогодні існує чимало вокальних шкіл і методик, величезна кількість вправ, більшість яких присвячена роботі над диханням.

При підготовці до виконання партії у рок-опері потрібно робити акцент на роботу з діафрагмою і пресом, оскільки в русі ці елементи вокального апарату використовуються найбільш інтенсивно. Правильне дихання під час співу – запорука якісного звучання та вокального довголіття.

Саме на вправи з постановки вокального дихання покладене значне навантаження щодо виховання вокально-слухових і технічно-виконавських навичок (практичні прийоми звуковидобування тощо). Вправи загострюють музичний слух, пам'ять, зосереджують увагу на конкретних елементах музичної мови, розбудовують м'язову пам'ять. Працюючи над кожною запропонованою вправою, ми розуміємо, що ця вокально-технічна вправа відповідає обраній темі і є квінтесенцією певного елемента вокальної техніки та сприяє загальному розвитку такої техніки [15].

Вправи на дихання допоможуть виконавцеві усвідомити ті механізми, які беруть участь і в процесі співу. Якщо ми в керуванні голосом будемо використовувати їх, то співати стане набагато легше. Вправи на дихання дуже важливі як для початківців, так і для професіоналів. Усе починається із вдиху. Вдих має бути спокійним, без ривка і затримки. М'язи повинні звикнути до гнучкої і пластичної роботи. Вдих краще робити мішаний: носом і ледве відкритим ротом. У процесі роботи над вокально-технічними вправами потрібно ретельно стежити, щоб плечі під час вдиху не піднімалися і не напружувалися [12].

Сучасний виконавець рок-пери на сцені широко користується різними вокальними прийомами, що мають свою специфіку в звукоутворенні: «мікст», прийоми «belting», «screaming», «субтон» тощо. Ці та інші складні прийоми, які використовуються в сучасній музиці, вимагають обов'язкової базової підготовки, оскільки будь-які експерименти з голосом можуть призвести до його втрати. Один з найголовніших ворогів голосу – це форсування звуку. Тиск повітряного струменя на зв'язки в цьому випадку виявляється більшим, ніж вони можуть витримати. Тоді підключаються зовнішні м'язи, які не повинні брати участь в процесі звукоутворення [14].

Така ситуація є досить поширеною при виконавстві в рок-опері. Вокаліст під час співу на сцені, виконуючи танцювальні па чи просто рухаючись по сцені, мимоволі набирає більшу кількість повітря, ніж необхідно для утворення співочого звуку. Адже під час руху його споживання збільшується в кілька разів.

На основі аналізу спеціалізованих джерел, а також власної вокально-артистичної практики, сформулюємо *рекомендації*, які допоможуть у вирішенні даної проблеми. Це – тренування кардіовитривалості, збільшення обсягу тексту, який проспівується на одному видиху і, нарешті, для того, щоб «виспівати» і якісно відпрацювати вокально-хореографічний номер, необхідна достатня кількість репетицій.

Зупинимось і на такій важливій складовій виконавства артиста рок-опери як «мовна позиція». Виникнення цього терміну пов'язане з тим, що вокальна школа змінюється в напрямку природного звучання голосу. Раніше співаку доводилося озвучувати своїм голосом театральні зали без технічного підсилення звуку. І він користувався акустичними характеристиками приміщення. Тому наявність сильного голосу була обов'язковою умовою при прийомі на службу в театр [14].

З появою мікрофона ситуація кардинально змінилася. З'явилась можливість використовувати як і найбільш ніжні ноти співочого діапазону, так дуже тихий спів.

Неправильне використання голосу в процесі виконання сценічного монологу, діалогу чи драматичного епізоду, може призвести до пошкодження співочого голосу. Неправильна експлуатація голосового апарату зустрічається досить часто, але не сприймається як проблема. Піклуючись про якість свого співочого голосу, вокалісти не замислюються про якість звуку в процесі сценічного мовлення [24]. Можливо тому, в роботі над постановкою співочого голосу, ми, як правило, розмовний голос залишаємо без уваги.

Якість звучання сценічного мовлення також залежить від правильного використання висоти і фокусування звуку. Для правильного фокусування звуку необхідно, щоб грудний і головний резонатори перебували в збалансованому стані. А правильно сфокусований звук при хорошій опорі має достатній гучність і політність. Його добре чути, і він звучить без напруження.

З огляду на те, що соліста рок-опери необхідно навчати не тільки вокалу, але й сценічного руху, танцю, акторській майстерності, техніки сценічного мовлення мови, з'ясуємо, які існують найбільш ефективні методики [16].

На сьогодні відомо багато вітчизняних і європейських розробок в галузі навчання вокалу, проте очевидним є той факт, що для підготовки артиста рок-опери найбільш дієвими є перевірені тривалою і успішною практикою методики і техніки, розроблені в США.

На сьогодні у відкритому доступі є відома праця «Як стати зіркою» Сета Ріггса. По суті це – методичний посібник з оволодіння технікою співу в розмовній позиції [29]. С. Ріггс, в минулому оперний співак, а сьогодні – відомий вокальний педагог, працював такими топовими зірками як Майкл Джексон, Мадонна, Хуліо Іглесіас, Стів Вандер та іншими. Можна сказати, що він опосередковано вплинув на значну частину сучасної вокальної педагогіки.

Одним із головних у системі С. Ріггса є принцип «співу у мовній позиції», тобто такий спосіб оволодіння голосом, який дозволяє співати вільно та чисто у всьому діапазоні, при цьому всі проспівані слова чітко прослуховуються [4, с. 11]. Це досягається системою тренувальних вправ, які сприяють вивільненню

зовнішніх м'язів гортані; природному звукоутворенню; формуванню «малого» дихання; згладжуванню регістрів і перехідних нот; розвитку діапазону голосу.

Система вокальних вправ, розроблена С. Ріггсом, спрямована на оволодіння цією технікою, зокрема на збільшення діапазону і вироблення рівного звучання на всій його довжині [29]. Особлива увага при цьому приділяється виразності проспівування слів і художній виразності твору, який виконується.

Результат досягається за рахунок наступних прийомів: звукоутворення при розслабленій гортані і «виключених» «зовнішніх» м'язах; спів «пов'язаним» звуком в досить широкому діапазоні з використанням невеликої кількості повітря при мінімальному напруженні зв'язок; спів в «перехідних» ділянках діапазону на зменшеному за обсягом видиху зі скороченням голосових зв'язок [29].

Під час роботи з вокалістами доречними є вправи для вироблення прийому, який називають «співом у мовній позиції», коли гортань перебуває у такому положенні, як під час мови. Засвоєння цього прийому співу дає змогу користуватися голосом так само комфортно, як це робиться під час розмови. Незалежно від регістру й гучності, рот і горло поведуться однаково, ваш тембр і слова завжди будуть видаватися природними.

При підготовці вокаліста рок-опери можуть бути використані наступні вправи методики С. Ріггса:

- 1) спів із закритим ротом, коли проспівується звук «м», що дозволяє досягнути ефекту «маски»;
- 2) спів з пасажом губ;
- 3) спів з треллю губ;
- 4) вироблення вокального прийому «розщеплення» тощо [29].

У методиці С. Ріггза мова йде про унікальність кожного людського голосу.

Цікавими є погляди С. Ріггза на володіння різними вокальними манерами. Дослідник вважає, що основа вокальної техніки для всіх стилів є однаковою.

Проте, інтерпретація вокального твору у тому чи іншому стильовому спрямуванні – це завдання, що постає перед самим вокалістом, а не його педагогом. «Інтерпретація популярної музики є суб'єктивним фактором, тому не існує критеріїв, за якими можна було б швидко оцінити виконання пісні в цьому стилі. Якість звуку та фразування визначаються самим співаком» [29, с. 77].

Однак, застосування зарубіжних методик поки що не має системного характеру. На жаль, педагогів, які пройшли відповідну школу і мають багаторічний досвід участі в різних музичних постановках сьогодні дуже бракує.

На основі аналізу спеціалізованих літературних джерел [7], [8], [27], ми змогли сформулювати наступні обов'язкові вимоги до вокаліста рок-опери. З акустичних характеристик голосу – дзвінкість, політність, об'ємність звучання.

До необхідних голосових даних також можна віднести: вміння утримувати основний тон, атаку звуку, тембральну рівність звучання, вміння організувати ефективно управління диханням, економний вдих і рівний плавний видих, стійкий черевний тип дихання [15]. Не менш важливим є також оволодіння різними музичними стилями, характерними для опери, оперети, мюзиклу, сучасної поп-опери, рок-опери.

Особливу увагу в навчанні слід приділити розвитку уміння виконувати музичний твір з використанням різних вокальних позицій, в тому числі вміння переходити з однієї в іншу в рамках однієї партії [17].

При цьому не можна забувати про ще один важливий елемент підготовки: синхронізації співу і танцю. У спокійному стані дихання зазвичай глибоке, рівне та ритмічне. При рухових навантаженнях воно коротшає і стає нерівним, що значно погіршує виконавську техніку [10].

Особливості жанру рок-опери, що поєднує в собі різноманітні музичні напрямки, безумовно, вимагає дещо відмінну від класичної – вокальну манеру.

Звук повинен бути більш яскравим, з використанням грудного регістра не тільки на нижніх і середніх, але і на більш високих нотах діапазону (belting).

Більшість виконавців-початківців, як правило, не володіють умінням правильно користуватися цією технікою, тому педагогу слід звертати особливу увагу на вправи-вокалізи, що допомагають краще відчувати змішаний регістр, не втрачаючи при цьому грудного звучання і яскравості тону [12].

США при підготовці артистів музичного театру використовуються дихальні вправи розроблені Петсі Роденбург. Система вправ використовується для створення правильного – економного вдиху і раціонального видиху, а також винесення звуку назовні [46].

Для вирішення завдання синхронізації співу і руху використовується комплекс вокальної гімнастики, яка включає фізичні вправи, котрі виконуються одночасно з вокальним виконанням музичних фрагментів піано, кресендо, легато, стаккато, а також при акценті на верхні і нижні ноти діапазону при черевному типі дихання.

Застосування цього методу в підготовці вокаліста рок-опери дозволяє впливати за допомогою спеціальних дихальних і вокальних вправ на голосовий апарат і дихальну систему, навчати техніці розмовного співу, поєднаного з активним рухом в танці.

Використовуючи комплекс вокальної гімнастики, артисти-вокалісти активніше освоюють виразні рухи, поєднуючи їх з драматургією інтонації і технікою передачі голосом емоцій героя.

Вправи сприяють також розвитку креативного індивідуального підходу до інтерпретації сценічного образу, забезпечуючи природність сценічних рухів при вокальному виконанні відповідного фрагменту твору, що включає танець або рух.

Оскільки кожен вокаліст має індивідуальні особливості як природні, так і набуті в процесі навчання співу і сценічної роботи, то вправи на розвиток необхідних для рок-опери виконавських якостей (управління диханням, опорою звуку, його динамікою (від піано до форте), атакою, роботою резонаторів та артикуляційного апарату) потрібно підбирати індивідуально.

Робота над емоційним забарвленням голосу, увиразнення вокального звучання на матеріалі партій з рок-опер та мюзиклів є найбільш трудомісткою і здійснюється як індивідуально, так і в групі.

Закріплення рухових навичок під час співу при правильній методиці дихання дозволяє артистам-вокалістам рок-опери поєднувати спів і активні танцювальні рухи без негативного впливу на вокальну складову номера.

Підводячи підсумки, відзначимо, що складові майстерності артиста рок-опери вельми різнобічні і створення грамотної і послідовної методики викладання всіх аспектів цього жанру особливо актуально на сьогодні.

Артист-вокаліст рок-опери повинен у процесі професійної підготовки вийти на такий рівень вокально-технічних навичок, в тому числі і синхронізації співу і танцю, який стане основою для створення високохудожнього сценічного образу. Тільки в цьому випадку можна говорити про «спів усім тілом» і органічне існування виконавця в драматичному просторі сцени.

Оскільки жанр рок-опери включає в себе не тільки вокальні партії, але й розмовні епізоди, які органічно продовжують один одного, то артист повинен звертати особливу увагу на постановку сценічного мовлення.

Артист – це, перш за все, особистість, яка привносить свої неповторні індивідуальні якості у твір, тим самим впливаючи на сприйняття його публікою.

Підготовка сучасного артиста-вокаліста рок-опери є багатограним процесом, який поєднує в собі велику кількість складових, і вимагає тривалої професійної підготовки, починаючи із закладу вищої освіти.

Крім того, виконавцю, незалежно від його первісної спеціалізації (музичне мистецтво, театральне мистецтво, естрадний спів), необхідно постійне вдосконалення як в системі безперервної освіти, так і шляхом професійної діяльності та саморозвитку в галузі вокалу, акторської майстерності і танцю.

Сучасний артист повинен постійно стежити за динамічною зміною музичних трендів, розбиратися в тонкощах поєднання стилів, бути готовим до прийняття нового, тобто навчатися впродовж життя, користуючись сучасними

досягненнями науки і техніки та Інтернет-ресурсами. Тим більше, з огляду на сучасні події, можна зробити припущення, що в перспективі освітній процес буде зміщатися у напрямку самостійної роботи, інформальної освіти, самовиховання та саморозвитку.

ВИСНОВКИ

Таким чином, на основі аналізу музикознавчої літератури та власного виконавського сценічного досвіду участі у постановці рок-опери на українській сцені ми дійшли наступних висновків.

1. Теоретико-методичний аналіз наукової літератури з проблематики дослідження показав, що жанр рок-опери на сьогодні не достатньо досліджений у вітчизняному мистецтвознавстві. Одним із небагатьох аспектів цієї проблематики, який досить ґрунтовно досліджений у фаховій літературі – це історія виникнення і розвитку жанру рок-опери за кордоном та в Україні. Художні особовості рок-опери як сценічного дійства, методика підготовки вокальної партії у виставі музичного характеру, виконавські особливості артиста рок опери і процес його становлення у закладі освіти, наразі залишаються фактично поза увагою дослідників.

2. У роботі було доведено, що рок-опера – це складний, полісинтетичний мистецький жанру, який поєднує в собі елементи опери, театру, хореографії, образотворчого мистецтва та рок-музики. В рок-опера сюжет розкривається через сценічний арії, вокальні партії, діалоги та драматичні епізоди. Наявність ролей і сюжету відрізняє рок-опери від концептуального альбому.

Масштабність цієї сценічної форми обумовлює і складність її втілення у драматичному дійстві (робота режисера, диригента, інструментального колективу, хореографа, декоратора, звукове й світлове забезпечення), а також висуває особливі вимоги до професійного рівня виконавців.

Рок-опера і по сьогоднішній день залишається одним із найбільш складних в музичному, художньому, режисерському, виконавському та організаційному аспектах жантрі. Крім того, постановка рок-опери, як правило, потребує значних матеріальних витрат та тривалої підготовчої роботи. Тому історія становлення і розвитку цього жанру представлена не досить великою кількістю масштабних постановок, реалізованих на сценах США, Європи та України.

3. Перша рок-опера була створена у США у 1969 році музикантами гурту «The Who». З того часу було реалізовано ряд знакових постановок («Ісус Христос – Суперзірка», «The Wall», «Рент» та інших), завдяки яким рок-опера стала одним із найпопулярніших сценічних жанрів.

В Україні перші проєкти такого формату були реалізовані у 80-х роках минулого століття. Вітчизняні композитори, поети, режисери сформували образ української рок-опери, у якому зарубіжні впливи поєдналися із суто українськими сюжетами, образами, характерами та національним мелосом. Такі музичні вистави як «Енеїда», «Біла ворона», «Суд» увійшли до скарбниці національного мистецтва.

4. В роботі висвітлено досвід автора дослідження, який бере участь у проєкті Rock MOZART Le Concert у якості виконавця однієї з головних ролей. На основі власного досвіду представлена схема артиста у постановці рок-опери: від роботи з продюсерським центром до підготовки вокально-артистичної партії та виступу на сцені.

5. В магістерській роботі обґрунтовується думка, що артист рок-опери повинен бути високопрофесійним вокалістом, який володіє різноманітним стилями і манерами співу, драматичним актором, а також володіти пластикою тіла та хореографічними навичками. Проте, на сьогодні жоден заклад вищої освіти естетичного спрямування не забезпечує майбутнього естрадного виконавцями таким комплексом професійних умінь і навичок.

Професійна підготовка артистів рок-опери в умовах сучасного культурно-мистецького середовища є важливою та актуальною нішею освітнього простору та естрадного мистецтва України.

Перед фахівцями галузі сучасного музичного мистецтва постає проблема формування артистів в умовах розвинених вподобань сучасного глядача та безпрецедентного розвитку технологій сценічного оформлення.

Серед актуальних напрямків професійної підготовки артистів рок-опери виокремлюємо хореографічно-пластичний (підготовка виконавців до поєднання співу та сценічного руху в хореографічній постановці конкретного епізоду рок-

опери); технічний (підготовка виконавців до роботи з сучасним звуковим сценічним обладнанням у процесі постановки); диференціація вокально-виконавської підготовки (опанування виконавцями методикою використання особливих вокальних прийомів та технік, які необхідні у постановці сучасної рок-опери).

Таким чином, за результатами аналізу сутності, особливостей, історії становлення жанру рок-опери, його впливу на характер відображення соціально-культурних процесів у суспільстві, розгляду методичних аспектів та етапів підготовки і становлення вокалістів у середовищі синтетичного музичного жанру зарубіжного та вітчизняного естрадного мистецтва – рок-опери, ми дійшли висновків щодо актуальності цієї проблеми і необхідності подальшого дослідження у науково-методичній літературі.

На наш погляд, такими перспективними напрямками є: методика розвитку акторської майстерності артиста рок-опери, особливості режисерської роботи в процесі реалізації музичних проєктів, екранізація рок-опери як мистецтвознавча проблема тощо.

Як далі буде розвиватися рок-опера сьогодні сказати складно. Особливо це стосується нинішньої складаної ситуації, пов'язаної із карантинними обмеженнями, які в першу чергу болюче вдарили по галузях культури та мистецтва.

Очевидно одне: в мистецькому арсеналі рок-опери, як окремого жанру, вагомі художні досягнення. Завдяки синтезу академічної традиції і масового мистецтва рок-опера і сьогодні залишається надзвичайно популярною.

Українська держава має достатню базу, значний досвід і напрацювання для подальшого збагачення культурного середовища новими проєктами у жанрі рок-опери. Тож, на наше глибоке переконання, сьогодні рок-опера переживає новий етап свого розвитку на вітчизняній сцені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адабашьян В. Мюзикл. *Музыка наших дней: Современная энциклопедия*. Москва: Аванта+, 2002. С. 80–81.
2. Айсина Ф.О. Культурология. *Culturology. История мировой культуры*. Москва: Культура и спорт; ЮНИТИ, 1998. 574 с.
3. Андрущенко, Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960 1980-х годов. Ростов-на-Дону: РГК, 2007. 242 с.
4. Антонюк В. Г. Постановка голосу. Київ :Українська ідея, 2000. 68 с.
5. Антонюк В. Г. Школа сольного співу. *Академія музичної еліти України: Історія та сучасність*. Київ: Музична Україна. 2004. С. 435–454.
6. Бень Г. Методика вокального виховання майбутнього актора драматичного театру Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 200 с.
7. Боровская, Н. Рок-опера. *Музыка наших дней: современная энциклопедия*. Москва: Аванта+, 2002. С. 79–89.
8. Бідусенко С. Рок-опера: вперед і з піснею?! Ні, з музикою! *Музика*. 1993. № 3. С. 8–9.
9. Бубырь Н. В. Філософія рок-культури (к постановке проблемы). *Людина, культура, техніка в новому тисячолітті* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 27–28 квіт. 2004 р., Харків: Вид. центр «ХАІ», 2004. С. 12–15.
10. Бушуева, С. Мюзикл. *Искусство и массы в современном буржуазном обществе*. М.: Искусство, 1989. С. 170–193.
11. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. Ленинград: Советский композитор, 1989. 352 с.
12. Гмиріна С. В. Вплив вокально-технічних вправ для солістів-вокалістів на процес звукоутворення. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття* : матеріали Міжнарод. наук.-практ. конф., 16–17 жовт. 2014 р. С. 586–592.
13. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 39 с.
14. Дерев'янюк Л. А. Спів у мовленнєвій позиції як проблема вокальної

педагогіки. *Таврійські студії. Мистецтвознавство*. 2013. № 4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_21.

15. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики: учеб. пособ. Москва : Музыка, 1985. 197 с.

16. Дорошенко В. Сольний спів як засіб виховання актора : навч.-метод. посіб. Харків : Колегіум, 2010. 152 с.

17. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 16 с.

18. Донченко Н. П. «Рок-опера»: до питання становлення та розвитку жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 146–153. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2017_4_31

19. Журбин А. Как это делалось в Америке. Москва, 1999. 288 с.

20. Завадский Ю. Мысли театрального режиссера. *Советская музыка*. 1958. № 9. С. 5–9.

21. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ, 2016. 183 с.

22. Коротков С. История современной музыки. Киев, 1996. 292 с.

23. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 15 с.

24. Мадишева Т. П. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія і практика). Харків: Штрих, 2002. 160 с.

25. Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 39. С. 268–276.

26. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навчально-методичний посібник. Вінниця: Нова книга, 2013. 368 с.

27. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Київ, 2017. 214 с.

28. Рибчинський Ю. «Рок-опера: молодша сестра мюзиклу». *Музика*. 1993. № 5. С. 26–27.
29. Риггс С. Как стать звездой. Аудиошкола для вокалистов. Москва: Guitar college, 2000. 102 с.
30. Рок-опера. Літературознавча енциклопедія : у 2 т.. Т. 2. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 342.
31. Секреты вокальной техники раскрывают великие оперные певцы. Москва: изд. Хоружевский, 2010. С. 245.
32. Станиславский К. С. Собр. соч. В. 9 т. Т. 4. Москва: Искусство, 1957. 550 с.
33. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки. – Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу: *Курс лекцій*. Суми, 2002. 91 с.
34. Сучасний тлумачний словник української мови: 100000 слів. Харків: ВД «Школа», 2011. 1008 с.
35. Танько Т. П. Музично-педагогічна освіта в Україні. Харків: Основа, 1998. 192 с.
36. Фоломєєва Н. А. Курс «Естрадний спів (вокал)» як чинник виховання особистості студента ВНЗ. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології* : науковий журнал. Суми, 2010. № 8 (10). С. 402–407.
37. Фоломєєва Н. А. Альтернативні методики виховання голосу в системі вищої педагогічної освіти. *Інноваційний розвиток вищої освіти: глобальний та національний виміри змін*. Том 1. 2016 С. 191–195
38. Хоменко А. Б. Основні захисні механізми голосової функції. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки»*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. №2. С. 82–86.
39. Чаплин В.Л. Регистровая приспособляемость певческого голоса. Тбилиси, 1977. 134 с.
40. Шельгин А. А. Рок-опера. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990. С. 468.
41. Шпаковська В. Г. До питань інтерпретації історичної теми у жанрі

сучасного музично-драматичного театру «рок-опера». *Сучасне мистецтво: наук. зб.* Київ, 2005. Вип. 2. С. 167–176.

42. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ, 1998. 158 с

43. Elicker M. Rock Opera – Opera on the Rocks? *Word and Music Studies*, 2020. P. 299–314.

44. Knapp R. *The American musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2006. 361 p.

45. Kot G. What happened to the rok-opera. URL: <http://www.bbc.com/culture/story/20140523-what-happened-to-the-rock-opera>

46. Sadolin C. *Complete vocal technique*. Kobenhavn: Shout Publ., 2012. P. 118.

47. Schmidt J. *Basics of Singing*. 4th ed. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1998. 285 p.

48. Vennard W. *Singing: Mechanism and the Technic*. 3d ed. Los Angeles: William Vennard, 1964. 260 p.

49. Ware C. *Adventures in Singing*. 2nd ed. Boston, MA: McGraw Hill, 1998. 195 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Форми та методи роботи розвитку вокальної техніки сучасного співака

На основі власного досвіду та аналізу різноманітних спеціалізованих джерел розглянемо найбільш ефективні для вокальної техніки *форми та методи*.

Вважаємо найефективнішими такі *форми* роботи, які слід застосовувати в комплексі:

- спів а саррелла, без супроводу. Деякі співаки-початківці досить часто вважають його «нецікавим». Проте практично доведено, що ця форма роботи забезпечує більш швидке та якісне засвоєння навичок володіння голосом. Музичний супровід може приховувати деякі вади голосу; спів а саррелла їх виявляє. Водночас такий спів уможливорює якісну роботу над нюансуванням, тембральними якостями голосу;

- вправи на постановку вокального дихання;
- сценрух (хореографія) – тренування вокальних навичок в процесі руху;
- ансамблевий спів, що формує «дисципліну голосу», уміння підпорядковувати його різноманітним акустичним фонам;
- робота з мікрофоном;
- активна концертна діяльність.

Як досягти «чистоти» інтонування.

По-перше, чистота інтонування легше досягається на «тихому» звучанні, тому:

Рекомендація 1:

- при «тихому» звучанні співаку легше слухати себе;
- при «тихому» звучанні співак краще чує фортепіано або фонограму;
- при «тихому» звучанні співаку легше «підбудувати» свій голос під акустичний фон.

Рекомендація 1-а: співаку потрібно зосередитися на «слуханні себе», свого голосу. Співаючи голосно, складно відчутти фальшивість власного співу.

Рекомендація 1-б: співак (закритим ротом) інтонаційно наслідує мелодію, що виконується на музичному інструменті.

По-друге, «фальшивість» може бути обумовлена складністю вокальної

партії. Це виявляється у тому, що співак на тих самих звуках в одних музичних епізодах не фальшивить, а в інших – фальшивить. У таких випадках:

Рекомендація 2: проаналізувати, чим відрізняється один музичний матеріал від іншого, знайти проміжні, «полегшені» його варіанти, на основі яких опрацьовувати вокальну техніку.

По-третє, «фальшивість» може бути пов'язана з неправильним вокальним диханням і відтворенням звуку .

Як позбутися «носового звучання».

Якщо «носове звучання» не є частиною сценічного іміджу, воно розглядається як вокальний дефект. Позбутися його дуже важко, особливо якщо:

– воно обумовлене особливостями фізіології фонаційного апарату виконавця;

– виконавець до цього багато співав «носовим звуком» і в нього сформувався відповідний вокальний стереотип.

Якщо причиною є «фізіологія»:

Рекомендація 4: перетворення «вади» у «доречність», тобто, елемент іміджу (звичайно, при наявності вокальних даних).

Якщо причиною є неправильно сформований вокальний стереотип:

Рекомендація 5: інтонувати мелодію на «р»: при співі на цій приголосній носове звучання неможливе.

Рекомендація 6: затиснути ніс пальцями і співати на «а»; при цьому природно виникає «носове звучання» . В цьому положенні слід спробувати спрямувати звук «у потилицю», трохи опустивши голову й опускаючи щелепу – голосний «а» буде позбавлятися від «носового звучання».

Ця вправа буде корисною і співакам без «носового звучання», оскільки дає додатковий комплекс співочих відчуттів.

Як досягти співвідношення максимальної сили голосу і його м'якості.

Деякі співаки-початківці намагаються досягти голосного звучання посиленням горлової напруги. Це призводить до неякісного тембру звуку. У зв'язку з цим – наступна рекомендація.

Рекомендація 7: перший звук у музичній фразі завжди починати тихо,

поступово збільшуючи динаміку до максимуму і слідкуючи, щоб не переходити на крик. Краще це тренувати на одному звуці.

Рекомендація 8: при виконанні рекомендації 7 варто використовувати природне вібрато, оскільки воно сприяє м'якості голосу.

Рекомендація 9: посилювати динаміку звуку не тиском на горло, а «відкриванням» роту (типу позіхання) і напругою м'язів пресу, ніби «підштовхуючи» звук знизу.

Як легше співати «легато».

Виконання легато (плавного співу, коли один звук м'яко, непомітно переходить в інший) між звуками однієї динаміки під силу лише професійним співакам. Співакам-початківцям для досягнення гарного легато:

Рекомендація 10: звуки мелодії, що виконуються легато, слід співати різною динамікою, яка розподіляється на всю музичну фразу (подібно до того, як описано в рекомендації 7).

Рекомендація 11: співати єдину логічно вибудовану музичну фразу, а не сукупність звуків у фразі.

Як позбутися зайвого вібрато.

Зайве вібрато може бути обумовлене:

- особливостями фізіології (побудовою) голосового апарату (так звана тремоляція);

- музичною і вокальною недосвідченістю співака.

Якщо причиною є фізіологія:

Рекомендація 12: спробувати перетворити вади на переваги, тобто на елемент сценічного іміджу. Для цього, звичайно, потрібна робота, але деякі відомі співаки пішли саме цим шляхом.

Якщо це нефізіологічна причина:

Рекомендація 13: співати в більш швидкому темпі – тоді співак просто не встигає вібрувати голосом. При цьому потрібно акцентувати увагу співака на відчуттях співу без вібрато.

Рекомендація 14: акцентувати увагу співака на фразуванні – у цьому випадку співак менше уваги приділяє окремим звукам як самостійним одиницям і менше вібрує.

Як досягти красивого тембру голосу?

Тембральні якості голосу пов'язані з резонаторами (гортанні, ротові, носові, гайморові порожнини, у яких звук проходить відповідну обробку, змінюючи своє забарвлення.

У дітей грудний резонатор практично не розвинений, переважає головний резонатор, тому голос у них дзвінкий. Широта і повнота звуку пов'язані з положенням гортані і ротової порожнини. Зменшення ротової порожнини в обсязі затемнює звук, при збільшенні – робить його яскравішим.

Надмірно закритий рот не дає гарного звуку, надмірно відкритий – дає некрасивий «білий» звук (у побуті його називають «відкритим» звуком). Естраді властивий більш «відкритий» звук, але ця «відкритість» повинна мати свої межі, не перетворюючись у звук «вульгарний».

У зв'язку з цим:

Рекомендація 14: співати «на позіханні», максимально відкриваючи рот «всередині», але з урахуванням рекомендації 15. При цьому відчувати резонування у голові при співі у високому регістрі (потилиця і чоло, але не ніс!) або грудній клітині при співі у низькому регістрі.

Рекомендація 15: губи округлити таким чином, щоб вони нагадували букву «о»; якщо звук затемнений – варто більше розкрити рота до «а». Не бажано співати, розкриваючи рот вширину (типу «е») – це призводить до «вульгарного» звуку.

Рекомендація 16: співати затуленим ротом, відчуваючи резонування в потилиці і верхній частині чола.

Рекомендація 17: добре допомагає імітація – наслідування співу різних співаків. При цьому імітацію бажано використати з розвитком вокальної техніки і роботою над сценічним іміджем.

Як правильно співати високі звуки.

Не існує «об'єктивно» високих звуків: для кожного співака вони виявляються відповідно до діапазону голосу. Таким чином, високі звуки – це ті, що знаходяться достатньо далеко вгорі від примарної зони – зони «природних звуків» співака. Вони важкі для виконання, мають некрасивий тембр; в альтів, тенорів, басів спостерігається прагнення перейти на фальцет.

Робота над високими нотами важлива й тому, що у процесі навчання голос можна розширювати доверху, поступово, від звуку до звуку, оволодіваючи навичками співу високих звуків.

Для оволодіння високими звуками:

Рекомендація 18. Ніколи не співати високі звуки окремо, завжди починати із зручних звуків і поступово переходити до верхніх. При співі верхніх звуків потрібно:

Рекомендація 18-а) залишатися в тій же вокальній позиції і «в тих же м'язових відчуттях», що й у середніх частинах діапазону; ні в якому разі не «допомагати» собі підніманням голови, тиском на горло, лементом;

Рекомендація 18-б) співати на «повному диханні»;

Рекомендація 18-в) дотримуватися динаміки відповідно до логіки музичної фрази, до складу якої входить високий звук;

Рекомендація 18-г) можна допомагати собі «легким вібрато», що дозволяє запобігти лементу.

Як досягти «активності» звуку.

У співаків-початківців часто спостерігається недостатня активність звуку в експресивних за характером творах і надмірно активна – у ліричних; в цілому – певний «універсальний», середній варіант.

Активність звуку (атака звуку) обумовлена характером твору, що виконується. Співаку-початківцю потрібно запобігати «середини» й вчитися користуватися і м'якою, і твердою атаками.

Атака звуку – це засіб, яким починається звук. Під час співу видих може бути більш-менш енергійним; під тиском повітря зв'язки починають розмикатися і стулятися. Атака звуку характеризує активність цього процесу.

Існують три види атаки: тверда, м'яка і придихова. При твердій атаці зв'язки змикаються щільно, опираючись ущільненому повітрю. При м'якій атаці спостерігається менша щільність змикання, при придиховій неповне змикання зв'язок.

Рекомендація 19. Для досягнення твердої атаки варто співати музичну фразу на складах, що починаються з приголосних, наприклад, на «па» («пу», «по» тощо), «ба», «ді», «та», «ка».

Рекомендація 19-а). Для досягнення м'якої атаки варто співати музичну фразу без приголосних, на «а», «і», «о», «у».

ОСНОВНІ ВИДИ ЕКСТРИМ-ВОКАЛУ

Vocal fry – це скоріш не вид, а ціла вокальна методика, яка присутня в основі багатьох сучасних музичних стилів, а не тільки у рок-музиці.

Значення *vocal fry* в сучасному вокалі важко переоцінити. Без перебільшення можна сказати, що він справді універсальний, бо одночасно є і вокальним методом виховання голосу з цілим комплексом вправ, і вокальним прийомом, дуже улюбленим і вживаним багатьма відомими виконавцями.

В першу чергу слід відзначити заслугу *vocal fry*, як вокального методу. Так, вправи на *vocal fry*, за визначенням західних педагогів, є мало не вершиною вокальних вправ на планеті! І це не жарт.

У дослівному перекладі *vocal fry* означає «смажений голос». Це досить різкий, тріскучий звук з металевим відтінком, оскільки дуже нагадує шкварчання олії на розпеченій сковорідці.

В академічному вокалі часто можна почути термін *strobass* (штробас), але все ж офіційним і більш вживаним терміном є *vocal fry*.

До речі, елемент *fry* також присутній в голосах багатьох акторів, дублерів, професійних співаків.

Багато вокалістів зізнаються, що за допомогою *fry* вони назавжди і докорінно змінили свій вокал: стали якісно співати високі ноти, усунули вокальне напруження, збільшили діапазон, опанували екстремальні прийоми рок-вокалу і багато іншого. Вправи з *vocal fry* є також терапевтичними для голосу в цілому. Вони використовуються в щоденних вокальних тренуваннях в якості «розігріву» голосу перед заняттями і для його «охолодження» після. Таким чином, *vocal fry* не лише універсальний, а й феноменальний, оскільки знижує вокальну напругу швидше, ніж будь-який інший метод.

Наукове обґрунтування процесу полягає в тому, що, коли відтворюється *vocal fry*, голосові зв'язки перебувають у розслабленому стані і тільки починають вібрувати, але не повністю. Така вібрація сприяє їх плавному включенню в вокальний процес, розігріву, швидкому набуттю еластичності без зусилля і, відповідно, без допомоги «сторонніх» м'язів.

Як метод «виховання» голосу, *vocal fry* особливо підходить для виконавців блюзу, соулу і джазу, також він широко використовується в рок-музиці, зокрема, екстремальних стилях. Допомагає він і в розвитку, так званого, грудного голосу (*mixt, belting*).

Виходячи із згаданого раніше, можна упевнено стверджувати, що *vocal fry* став, свого роду, паличкою-виручалочкою для сучасних вокалістів: і стильно, і вправа, і атака, яка гарантує далі сильний і щільний звук, створюючи прекрасну компресію (змикання) голосових зв'язок.

Growl в перекладі з англійської означає гарчання. У різних країнах використовуються різні назви: так в Америці його називають *growl*, в Голландії – *grunt* (англ. бурчання). Хтось розділяє ці два стилі, стверджуючи, що *grunt* звучить більш глибоко. Але оскільки фізіологічна сутність цих стилів одна, з незначними варіаціями забарвлення звуку і наявністю (відсутністю) перкусивного ефекту (*rattle* або «брязкальце»), то немає сенсу розглядати їх окремо.

Це пов'язано з ударним, різким і агресивним характером такого вокалу, який покликаний посилити агресивну й жорстку тематику стилю.

Звук фонації «темний», глибокий, утробний, завжди тільки низький, відсутній основний тон, тобто мелодія. По суті, вокаліст не співає, а просто гарчить слова пісні під акомпанемент групи. Присутній перкусивний ефект *rattle*, більшою мірою в *grunt*, в меншій – в *growl*. У *growl* – менший обсяг в гортані, менше вібруючих елементів.

Growl (grunt) створює порожній звук за допомогою нерегулярної і млявої вібрації м'яких голосових зв'язок, тобто в його основі лежить *fry*. При цьому хибні зв'язки мають теж залишатися м'якими, щоб так само вільно вібрувати.

Scream – в перекладі з англійської означає крик, пронизливий крик і вереск. Це фонація, під час якої людина виробляє дуже гучний звук за короткий проміжок часу. Звук гучний завдяки сильному підзв'язковому тиску, але при цьому повітряний потік зовсім невеликий. Це не зовсім природна ситуація, особливо для тих, у кого не розвинений механізм крику. Тому даний стиль більш складний у порівнянні з *growl*.

Ефект *scream* передає різні емоції: ентузіазм, жах, агресію, істерію. Звук фонації різниться в залежності від виду:

1. Низький крик з відсутністю основного тону і міжгармонічними шумами при *low scream* (іноді має назву *fry-scream*) – низький звук з ефектом висотності за рахунок наявності високих частот на низах. Це вид *exhale scream*, тобто здійснюється на видиху.

2. Високий крик без основного тону при *screams*, іноді додається ефект *rattle* – тоді вокал набуває більш агресивного та істеричного відтінку. Це високий звук і також вид *exhale scream*.

3. Високий і потужний з ефектом *distortion*, без/або з основним тоном, при *inhale scream*. Цей вид *scream* непросто розпізнати. Зазвичай його застосовують в поєднанні з *growl (grunt)* для контрасту, різко змінюючи вокальність навіть в одному й тому самому слові.

4. Високий потужний емоційний крик на певній ноті або нотах (тобто з основним тоном), іноді й з ефектом *rattle*, при *high scream*. Це високий звук, тобто основна частота висока.

Distortion в звукорежисурі – це спотворення форми звукового сигналу (форми хвилі), шляхом його жорсткого обмеження по амплітуді. Таке випадкове спотворення зазвичай не бажане, бо змінює характеристику звуку, роблячи його різким, а також часто міняючи його тональну висоту.

Але в деяких сферах таке спотворення практикується вже давно, наприклад, в грі на електрогітарі, де його зазвичай викликають навмисно за допомогою різних процесорів, приставок і педалей, щоб досягти агресивного звучання відповідно до вимог стилю.

У вокалі *distortion* є одним з найбільш улюблених і вживаних прийомів, причому у всіх музичних стилях, окрім опери. Належить він, правда, до другої групи ефектів, тобто завжди містить основну частоту (мелодію) і доданий шум або спотворення.

Застосовується для передачі самих різних емоцій, від агресії до душевного болю і пристрасті. Кількість *distortion* прямо пропорційна кількості «шуму» в мелодії, і використовується технічними вокалістами в різних процентних співвідношеннях: від легкого до досить сильного, а також з різною динамікою.

Може бути наявним, як в чистому вигляді, так і змішуючись з іншими ефектами: *fry, rattle, scream*.

Звук фонації різкий, металізований, нагадує гітарний драйв (цей ефект часто так і називають). З «подряпиною» та/або додатковим розкотистим звуком – *rattle*, в цьому випадку звук більш м'який та об'ємний.

Ефект *distortion* є, безсумнівно, найскладнішим ефектом з усіх перерахованих. По-перше, тому що основна ставка робиться саме на стиск хибних зв'язок, який має бути настільки контрольованим, щоб не перейти у затиск. По-друге, тому що використовується на всьому діапазоні, й зайве говорити, що чим вища нота, тим складніше утримувати під контролем стиснення хибних зв'язок. По-третє, тому що використовується на різних тембрах, і відповідно на різній масі (змиканні) голосових зв'язок. В даному

випадку вокаліст має впевнено володіти контролем повітряного потоку в залежності від маси (змикання) голосових зв'язок, яка використовується, і вміти підбирати відповідне анкерування.

Тут, правда, справедливо буде зауважити, що природа створює нас всіх різними. Тембри й типи голосів відрізняються один від одного, але часто сама природа вже закладає в деякі голоси ефект *distortion*. Особливість внутрішньої будови голосового апарату (розмір внутрішніх частин і їх співвідношення), а також його «матеріал» (більш м'який, більш жорсткий, більш еластичний і рухливий, менш еластичний тощо) мають величезний вплив, як на якість *distortion*, його звучання, так і на постійну (чи ні) присутність такого ефекту в голосі.

Таких прикладів існує чимало. Серед молоді, що пройшла кастинг в талант-шоу *X-Factor* і *The Voice* – кожного сезону присутні 2-3 таких голоси, причому як чоловічі, так і жіночі. І всі вони, за їхнім визнанням, а також іншими свідченнями (багато з них раніше вже були учасниками дитячих конкурсів) завжди мали такі голосові характеристики.

Та й чи варто зауважувати, що жоден прийом або ефект не вигадується навмисне вокалістами або педагогами з вокалу. Абсолютно всі вони з'являються в результаті випадку і запозичуються з життя: у когось випадково вийшов той чи інший звук, проскочив легкий «скрип», іншим сподобалося – народився прийом *fry*, з особливостей американської і афро-американської фонетики і відповідного будови їх фонаторного апарату народився вокальний *Twang* тощо. Тобто всі вони спочатку десь були підслухані, оцінені, а потім вивчені і заведені в рамки прийому або ефекту.

У випадку з *distortion* це також абсолютно очевидно. Хрипкі голоси подобаються, тому багато хто став наслідувати їх, правильно чи не правильно. Скільки, свого часу, було одних тільки наслідувачів того ж В. Висоцького!

Отже, цілком природно, що у різних вокалістів *distortion* звучить порізно як в силу тих додаткових ефектів і тембрових прийомів, з якими вони його змішують, так і в силу індивідуальних біомеханічних особливостей будови голосового апарату кожного вокаліста.

Тому всім тим, хто хоче навчитися ефекту *distortion*, не потрібно звертатися до методу наслідування, сліпо і безглуздо женучись за точним відтворенням «хрипоті» улюбленого виконавця, а освоїти базові та спеціальні навички, що дозволяють здоровим способом відтворювати даний ефект в своєму голосі, а вже потім можна буде експериментувати, поєднуючи його з

тим чи іншим прийомом або ефектом, намагаючись наблизитися до того звучання, яке вам більше подобається.

Distortion формується за допомогою контрольованого стиснення хибних зв'язок: стискається тільки їх передня частина, залишаючи для вібрації простір. Таким чином, самі хибні зв'язки утворюють стиск, скорочуючись в своїй передній частині, спотворюючи звукову хвилю голосових зв'язок, і самі також вібрують, залишаючись досить м'якими.

Основна складність полягає в постійному контролі повітряного струменя видиху. Використання «подряпини» (зайвого зусилля) може спровокувати захриплість і біль. Ні в якому разі не можна сильно виштовхувати повітря, оскільки це призводить до неминучого стиску хибних зв'язок, спазму гортані і вокальної травми.

Обмеженням є те, що даний ефект завжди за звуком слабший, ніж основний співочий (чистий) тон.

Rattle – в перекладі з англійської означає «брязкальце» або ідеофон. Ідеофон – ударний музичний інструмент, який створює звуки за рахунок власної вібрації, без використання струн або мембрани.

Таким чином, *rattle* – це перкусивний ефект, який може бути доданий до будь-якого екстремального стилю. При використанні цього ефекту в голосі вокаліста чутна дріб «дрррррр». Хоча є люди, які і розмовляють з даними ефектом. Комуś напевно доводилося зустрічати людей, в голосі яких вчувався не так хрип, скільки такий собі «гуркіт».

Саме цей ефект, при додаванні до таких вокальних стилів, як *growl* (*grunt*), дає посилення вібрації, і, як факт, більший ефект рику, а в додаванні до *distortion*, *scream* і просто чистої мелодійної лінії робить звук не затиснутосиплим, а саме глибоко-розкотистим.

Це дуже важливий момент, який слід враховувати всім вокалістам (як рок-, так і поп- стилів), хто сподівається навчитися «гарчати» по відео на *YouTube*, чи дослухаючись порад на майстер-класах непрофесійних «знавців». Практично ні в одному з демонстрованих на *YouTube* відео такого ефекту не почути, оскільки його просто і бути не може, якщо слідувати настановам «покашляти», «напружитися», «стиснути горло», «перенести навантаження на гортанні м'язи» (що те ж саме, що «стиснути горло»), «висунути нижню щелепу вперед» (висування нижньої щелепи швидко призводить до затиску) тощо.

Rattle використовується, як ефект, практично у всіх музичних стилях.

Використовується він як додатковий перкусивний ефект до вже наявного шуму (в стилях без основного тону, мелодії).

Звук фонації має перкусивний характер: биття, трель, одним словом – «брязкальце».

Rattle формується в результаті вібрації клиноподібних хрящів, черпалонадгортанних складок і надгортанника в результаті сильного повітряного потоку і з додаванням *twang*.

Насправді в західній вокальній літературі виділяють різні види *rattle*, крім основного черпалоподібного, описаного вище: піднебінно-язичковий (коли вібрує маленький язичок і корінь язика), мовної (коли вібрують корінь язика і м'яке піднебіння) і навіть слинних (здійснюваний за рахунок концентрації слини в певному місці вокального тракту, схожий на полоскання горла).

Основна складність полягає, знову ж таки, в сильному повітряному потоці, який не повинен створювати сильного підзв'язкового тиску. Неконтрольований сильний повітряний потік може привести до сухості голосових зв'язок, а також до затиску хибних, чому знову ж сприяє *twang*. Тому даний ефект виконується на тонких або жорстких зв'язках в поєднанні зі стабільним анкеруванням.

Таким чином, розглянуті вище стилі та ефекти екстремального вокалу мають, як багато подібності, так і суттєву різницю між собою.

Абсолютно всі вони подібні за базовим принципам їх утворення: координація підзв'язкового тиску і повітряного струменя, досягнення вигідного резонансу за рахунок створення співочої форманти (*twang*), чіткий контроль хибних зв'язок. Розрізняються ж вони саме на рівні спеціальних навичок: тобто тих частин вокального апарату, які входять в робочий «комплект» того чи іншого ефекту.

Чи є екстремальні ефекти безпечними? Так, за умови правильної техніки їх формування, що включає дуже міцний загальний академічний вокальний базис і додаткові спеціальні навички.

Існує два головних постулати, які мають вивчити, як аксіому, всі бажаючі навчитися будь-якому виду екстремального вокалу:

- контролюй повітряний потік відповідно до ефекту;
- ніколи не штовхай (!), дай повітрю «відповісти», зреагувати.

Всі ефекти цілком доступні для освоєння вокалістом, якщо його направляє грамотний вокальний тренер, що базує свою методику на наукових знаннях, а не на власних гіпотезах і відчуттях, та якщо ще й сам вокаліст має

достатньо терпіння для досягнення мети. У навчанні будь-якій справі, а вокалу особливо, важлива системність і поступовість. Люди, які намагаються «стрибнути через голову» або «біжать попереду локомотива» й живуть за принципом «хочу все відразу і зараз», мають мінімальні шанси на успіх.

Коли кінцевого результату досягнуто, тобто звучить потрібний ефект, то на початкових етапах він може відпрацьовуватися вдома не більше 5 хвилин на день. В процесі навчання час практики поступово збільшується. Спочатку завжди практикують версію *soft*, створюючи дуже слабкий підзв'язковий тиск. Виходячи з принципу «тихіше їдеш – далі будеш», кожен з перерахованих ефектів можна освоїти досить швидко, міцно й, головне, безпечно.

В силу індивідуальних властивостей, деякі голоси мають більшу здатність до освоєння цих прийомів вокалу. Наприклад, той же *fry* є дуже поширеним природним компонентом у низьких голосів, а у високих його немає. Проте наявність меншої здатності не означає неможливість досягнення бажаного, просто на освоєння окремих прийомів знадобиться більша кількість часу. Величезна кількість фахівців Америки, Італії, Голландії та інших країн щодня працюють задля того, аби дати можливість вокалістам безпечно практикувати вподобаний вокальний стиль протягом довгої й успішної кар'єри.