

УДК 784.75 : 782

**Попова Алла Борисівна**  
народна артистка України, професор,  
завідувач кафедри музичного мистецтва  
ПВНЗ "Київський університет культури";  
**Войченко Ольга Миколаївна**  
заслужена артистка України,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
ПВНЗ "Київський університет культури"

## ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЯК ЕЛЕМЕНТ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

**Мета роботи** – розкриття театральності як одного з основних елементів художньої структури вокального естрадного номеру. **Методологія** дослідження є багаторівневою. Вона включає як філософський рівень музикознавчої розвідки, формальні логічні методи, так і специфічні методи на перетині культурології, естетики, музикознавства, педагогіки та сценічного мистецтва. Істотна вага належить комплексному та системному методам. **Наукова новизна** роботи обґрунтовується через вихід даного дослідження на необхідність синтезу в естрадному виконавстві не лише вокальної майстерності, але й пластичного аспекту, що втілюється у вигляді театральності естрадного номеру. Це, відтак, є відповіддю на виклик нових вимог до естрадного виконавства, зумовлених в тому числі розвитком медіа засобів. **Висновки.** Про цілісність естрадного номера слід говорити тоді, коли дотримується найважливіший принцип для всіх жанрів естради – створюваний твір має спиратися на такі виразні засоби, які належать виключно до конкретного естрадного жанру. Театральність естрадного виконавства витікає зі специфічної структури номера: він має коротку зав'язку (початок), який має відразу справити враження на глядачів, та швидкий перехід до наступних частин виступу. Локальність та мобільність – це риси, які найкраще та найбільш точно характеризують естрадну виразність.

**Ключові слова:** вокальне виконавство, вокальний естрадний номер, театральність, художня структура естрадного виступу, виразні засоби вокального жанру.

*Попова Алла Борисівна, народная артистка Украины, профессор, заведующая кафедрой музыкального искусства ЧВУЗ "Киевский университет культуры"; Войченко Ольга Миколаївна, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры музыкального искусства ЧВУЗ "Киевский университет культуры"*

### Театральность как элемент художественной структуры вокального исполнительства

**Цель работы** – раскрытие театральности как одного из основных элементов художественной структуры вокального эстрадного номера. Этим обуславливается также актуальность применения в теоретических трудах, посвященных данной проблематике, комплексного подхода. **Методология** исследования является многоуровневой. Она включает как философский уровень музыковедческих работ, формальные логические методы, так и специфические подходы на пересечении культурологии, эстетики, музыковедения, педагогики и сценического искусства. Существенный вес принадлежит комплексному и системному методам. **Научная новизна** работы обосновывается через выход данного исследования на необходимость синтеза в эстрадном исполнительстве не только вокального мастерства, но и пластического аспекта, который воплощается в виде театральности эстрадного номера. Это, следовательно, является ответом на вызов новых требований к эстрадному исполнительству, обусловленных, в том числе, развитием медиа средств. **Выводы.** О целостности эстрадного номера следует говорить тогда, когда соблюдается важнейший принцип для всех жанров эстрады – создаваемый произведение должно опираться на такие выразительные средства, которые принадлежат исключительно конкретному эстрадному жанру. Театральность эстрадного исполнительства вытекает из специфической структуры номера: он имеет короткую завязку (начало), который должен сразу произвести впечатление на зрителей, и быстрый переход к следующим частям выступления. Локальность и мобильность – это черты, которые лучше и наиболее точно характеризуют эстрадную выразительность.

**Ключевые слова:** вокальное исполнительство, вокальный эстрадний номер, театральность, художественная структура эстрадного выступления, выразительные средства вокального жанра.

*Popova Alla, Professor, People's Artist of Ukraine, Head of the Music Art Department, PHEI "Kiev University of Culture"; Voichenko Olga, Honored Artist of Ukraine Associate Professor of the Music Art Department, PHEI "Kiev University of Culture"*

### Theatricality as an element of the artistic structure of vocal performance

**The purpose of the article.** The primary purpose of this study is the intention of disclosing theatricality as one of the main elements of the artistic structure of the vocal variety. The mentioned fact determines the relevance of the integrated approach in the theoretical works devoted to this problematic. The **methodology** is multilevel. It includes

both the philosophical level of music studies, formal logical methods, and specific approaches at the crossroads of cultural studies, aesthetics, musicology, pedagogy and theatrical art. Especially unique are complex and system processes. The **scientific novelty** of this work is justified through the output of this study on the need for synthesis in the various performance of not only vocal skill but also the plastic aspect, which is embodied in the form of the theatrical variety. A particular issue, therefore, is the answer to the challenge of new requirements for variety performance, due, among other things, to the development of media. **Conclusions.** On the integrity of the variety, the act should be said when the essential principle is observed for all genres of variety art – the created work of various art should be based on such expressive means that belong exclusively to a particular variety genre. The theatricality of variety performance follows from the specific structure of the act: it has a short string (the beginning), which should immediately impress the audience and a quick transition to the next parts of the performance. Locality and mobility are the features that best and most accurately characterise variety expressiveness.

**Key words:** vocal performance, vocal variety act, theatricality, the artistic structure of pop performances, expressive resources of the vocal genre.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво естрадного виконавства втілюється у конкретному номері. Власне, театральність у цьому випадку являє собою калейдоскоп номерів, які постають, таким чином, головною художньою одиницею у структурі естрадного виступу. Вокальні номери тут також не є винятком. На сьогодні всередині художньої побудови естрадного вокального номера чітко можна помітити тенденцію до розвитку синтезу таких мистецтв, як вокал, акторська майстерність та режисура, які власне й об'єднуються у даній статті під загальною назвою "театральність". Естрадна пісня, яка спирається на драматургію, дуже добре сприймається публікою. Існує навіть таке поняття як "театр пісні": це мрія кожного успішного естрадного співака, щоб виконуваним ним вокальні композиції були названі саме "театром пісні". Історично театральність виступає фактором розширення аудиторії, позаяк полегшує сприйняття, візуалізуючи образи у конкретних рухах, сценах тощо. Хоча ця проблема не нова за своєю суттю, тому що ще наприкінці 1960-х років вокалісти відчували необхідність в участі режисури, яка б змогла виступити об'єднувачим чинником вокалу та майстерності актора, і зробити, відтак, естрадний вокальний номер більш виразним, все ж інтеграція нових недійсних ресурсів до сфери виконавської практики актуалізує звертання до зазначеної теми. Участь пластики та широких засобів, що виходять з надр сценічного мистецтва, робить своєчасним звернення до комплексних та системних методів теоретичного дослідження естрадної виконавської майстерності.

Аналіз досліджень і публікацій. Увага до естрадного виконавства – не нова. З середини ХХ століття та до початку ХХІ-го даній темі була присвячена низка робіт. Зокрема, І. Богданову належить розлога дисертаційна розвідка в галузі художньої структури естрадного номеру, яка торкається також і методології створення такого виступу. Ще раніше Я. Варшавський, В. Сухаревич та О. Конніков оформили в окремих статтях свої ідеї щодо естрадних номерів. Технічні моменти, пов'язані з постановкою естрадного голосу, фізіологічною основою застосування допоміжних науково-технічних ресурсів навчання у сфері вокальної педагогіки висвітлюються у працях О. Вербова та В. Морозова. Щодо методологічних настанов, з яких виходить дане дослідження, то вони описані у роботах Л. Ковалю, який приділяє значну увагу саме комплексному підходу. Нарешті, окрім вищезазначених праць, у ході написання тексту було використано й іноземні джерела. Зокрема, мова йде про роботу С. Томчека з приводу внеску самостійних тренувань вокаліста у власну манеру естрадного вокального виконавства.

Мета дослідження полягає у намірі дослідити театральність як один з основних елементів художньої структури вокального естрадного номеру, що обумовлює актуальність застосування у теоретичних працях комплексного підходу до даної проблематики.

Виклад основного матеріалу. Музична естрада на даний момент, без сумнівів, займає особливе місце серед різних видів музичного мистецтва. Причиною цього явища, зокрема, виступає високий рівень розвитку засобів масової інформації та комунікації, що активно транслюють популярну естрадну музику, представлену у вигляді записів концертних виступів артистів, їхніх відеокліпів, аудіозаписів тощо. Ця ситуація сприяє зростанню інтересу до естрадної музики у нового покоління. Особливо це стосується вокальної естради. Діти й підлітки готові виступати не лише в якості слухачів, сторонніх спостерігачів того музичного продукту, який створюється сучасною поп-культурою, але й прагнуть бути безпосередніми учасниками концертних програм, виконавцями, а також артистами. Як приклад, можна згадати появу таких телевізійних шоу, як "Голос Діти".

Підвищений інтерес широких мас до музично-виконавської діяльності, специфіка музичного мистецтва естради, яка полягає у застосуванні звуковідтворювальної апаратури, а також приладів для підсилення звуку, що дозволяє скоригувати не тільки темброві характеристики звуку, але й висоту тону в процесі виконання музики й запису голосу вокаліста. Це призводить до того, що нерідко рівень виконавської культури та майстерності вокалістів естради падає. На відміну від записаної

пісні, так зване "живе" концертне виконання викриває значні недоліки вокалу співака. Але все ж, концертна діяльність є однією з найважливіших сфер діяльності виконавця-естрадника, а тому необхідно приділяти увагу не лише вокальній техніці, але комплексу засобів виразності. Концертна діяльність є контрольним, завершальним етапом підбиття підсумків роботи й вокаліста, і його педагога, що дозволяє оцінити ефективність проведення репетиційних та педагогічних занять. Успіх естрадного вокаліста базується на ступені освоєння ним низки елементів, що становлять основу співочої та концертно-виконавської діяльності. Серед них чи не перше місце займає робота над постановкою голосу, диханням, артикуляцією; вдосконалення навичок інтонування, почуття ритму, ведення звуку; робота з підбору підходящого репертуару та безпосередньо пов'язане з цим втілення художнього образу у вокальному творі; формування та вдосконалення навичок роботи з мікрофоном; робота над формуванням сценічної культури й навичок поведінки на сцені.

Під постановкою голосу, спираючись на точку зору О. Вербова, перш за все розуміється розвиток координації голосу й слуху, оволодіння практичними навичками співочого дихання, вироблення рівності звучання голосу на всьому діапазоні його звучання, формування резонаторних відчуттів, оволодіння основними видами атаки звуку, вдосконалення артикуляції та дикції, розвиток сили й рухливості голосу, розширення звукового та динамічного діапазону [3]. Це складний педагогічний процес, який має свої особливості, котрі визначаються загальними вимогами вокальної педагогіки та індивідуальними особливостями голосу співака. В. П. Морозов, аналізуючи роботу педагогів з постановки голосу, робить суттєві висновки щодо методики викладання вокалу. Більшість методів навчання стосуються раціонально-технічних способів (серед них, зокрема, фонетичні, артикуляційні, дихальні), які є малоефективними. Це відбувається тому, що не досягається необхідна узгодженість роботи всіх частин звуковідтворювального апарату. На противагу цьому емоційна природа співу диктує принципово інший шлях організації співочого процесу, заснований на активізації більш давніх, в порівнянні з мовними, механізмів і "тому як би сплячих у сучасної інтелектуальної людини". Пробудження у співака цих механізмів здатне в один момент (автоматично і підсвідомо) правильно скоординувати роботу всієї безлічі окремих частин звуковідтворювального апарату забезпечити формування потужного красивого та невтомного співочого голосу, здатного не просто впливати на барабанну перетинку слухача, але й проникнути в його серце [6].

Весь процес постановки голосу можна вибудувати у вигляді триступеневої схеми: спочатку акцент робиться на активізації емоцій на основі мовної манери співу при використанні простих вправ, позаяк учень ще не володіє свідомими співочими навичками. Це на підсвідомому рівні формує еталон звучання й одночасно розкріпачує співака, вселяє в нього впевненість та активізує мотивацію у навчанні. Далі в міру поступового накопичення емоційного й технічного досвіду процес стає більш усвідомленим. Ускладнюються технічні завдання у вправах у поєднанні з емоційною виразністю: акцент спрямований на розвиток і вдосконалення слухового самоконтролю. Нарешті, поступове ускладнення вокальної техніки та освоєння специфічних вокальних прийомів, властивих естрадним жанрами (субтон, фальцет, йодль, мелізматика тощо) представляє останній етап формування вокальної культури співака естради. Театральність знаходиться вже на моменті активізації емоцій, без чого неможливо побудувати ефектний естрадний номер.

Крім цього, варто підкреслити, що належна вокальна техніка захищає голосові зв'язки під час співу. Враховуючи частоту публічних виступів професійних співаків, можна підрахувати: вокаліст-естрадник має більше 20 двогодинних виступів за місяць. Це може стати величезною проблемою – в тому числі, й для здоров'я – без належної вокальної техніки. Що ж стосується травми голосових зв'язок, то необхідно розглядати кожен випадок індивідуально, оскільки це м'язи, які можуть бути травмовані так само, як будь-який інший м'яз. Втім, більшість травм є наслідком надмірної кількості виступів і недостатньо якісної вокальної техніки [8, 182].

Успішність естрадного номеру залежить також і від вдало підбраного репертуару. На думку І. А. Богданова, "естрадний вокальний репертуар можна розділити на дві частини: репертуар, де можливе використання ігрових прийомів, аж до створення ігрової сценки-пісні; репертуар, де акторська майстерність виконавця відноситься виключно до внутрішніх процесів проживання пісні, поза яскравими зовнішніми засобами акторської виразності" [1, 221]. Відтак, при використанні засобів виразності у контексті театрального мистецтва необхідно враховувати не тільки жанрові та стилістичні особливості музичного твору, а й акторські здібності самого співака. Сучасна естрада породжує жорсткі конкурентні умови. Виграє той естрадний вокальний номер, який синтезує відкритість, лаконізм, мобільність, видовищність і високий професіоналізм виконавця. Співак потрапляє в ситуацію необхідності виступати на різних майданчиках, тому ще одна невід'ємна істотна ознака естрадного номера – його специфічна мобільність. Так, артист не може використовувати декорації або громіздкий реквізит, постійно виступаю-

чи в різних умовах, у кращому випадку можливе застосування на сцені лише окремих деталей реквізиту. Але на естраді "одна кепка або окуляри можуть зіграти роль цілої декорації, давши точне позначення місця дії та емоційний сигнал глядачеві, чого варто очікувати: фарс, драму, клоунаду" [5, 41].

Що ж стосується такої риси естрадного номеру, як лаконічність, то це прекрасно описав В. Сухаревич: "Все... підпорядковуватись непорушному закону естради, який вимагає від кожного номера лаконізму, стрімкості темпу, яскравості виразних засобів у слові, музиці, пластичному русі" [7, 193]. Крім того, естрадний номер лаконічний через кількість артистів. Аналізуючи специфіку розвитку вокального номера в умовах сучасної естради, можна зазначити, що вокалісти воліють створювати для виступів швидше сольні програми, рідше зустрічаються дуети і вже зовсім рідко – квартети або тріо. Все це – через те, що збільшення кількості артистів, які беруть участь у номері, ставить під загрозу одну з найважливіших ознак його художньої структури, про яку було сказано вище, а саме: мобільність. Специфіка естрадного виступу "ставить актора в умови найжорсткішого регламенту: ось тобі стільки-то хвилин, покажи, що ти вмєш. Якщо нічого не вмєш, це виявиться якнайшвидше" [2, 229]. Виконавець на естраді не має такого театрального привілею, як тривалий вступ, який налаштовує глядачів на потрібний лад. Якщо співак буде затягувати зі вступом, у нього просто не залишиться часу на розв'язку. Публіка, що прийшла на концерт, вже з самого початку налаштована на швидку зміну артистів і вражень. Стислість і точність виконуваного номера обумовлені ще й тим, що кожен виступ актора, котрий виходить на естрадні підмостки, має бути розрахований на миттєву реакцію залу для глядачів. Інакше – провал. Така властивість естрадного мистецтва, його специфіка. Відтак, із цих позицій виходить і специфічна, "стисла", концентрована театральність естрадного виконавства.

Враховуючи такі специфічні риси естрадного виконавства, про які було сказано вище, є підстави констатувати доречність застосування комплексного методу до прищеплення вокальної культури. В основу комплексної методики викладання естрадного вокалу покладена концепція цілісності людини та її розвитку, яка бере початок у психології [4, 112]. Цей підхід у даному випадку є найбільш ефективний, оскільки: по-перше, враховує різні сторони особистості, які проявляються у виконавській естрадній діяльності, тобто: природні задатки, емоційний світ співака, його соціальну спрямованість, світоглядні особливості, технічну зрілість виконавської майстерності естрадного вокаліста; по-друге, має ієрархічну структуру, що враховує:

- 1) попередній досвід людини, яка обрала професійний шлях естрадного виконавця;
- 2) характерні риси його особистості на момент вступу до навчального закладу: здібності, інтенси, будову голосового апарату, особливості внутрішнього світу учня – майбутнього вокаліста-естрадника;
- 3) перспективи розвитку індивідуальності співака: можливість здобуття власного іміджу, неповторний вигляд яскравого естрадного виконавця, особистості – у широкому сенсі слова.

Наукова новизна. Новаторська складова дослідження обґрунтовується через необхідність синтезу в естрадному виконавстві не лише вокальної майстерності, але й пластичного аспекту, що втілюється у вигляді театральності естрадного номеру як елемента, який забезпечує цілісність сценічного виступу. Це, відтак, є відповіддю на виклик нових вимог до естрадного виконавства, зумовлених в тому числі розвитком медіа засобів.

Висновки. Цілісність естрадного номера проявляється в тому випадку, коли дотримується найважливіший загальний принцип, що стосується всіх жанрових різновидів на естраді – створюваний твір естрадного мистецтва має спиратися на такі виразні засоби, які належать виключно до конкретного естрадного жанру. В іншому випадку і у виконавця, і у глядача може скластися враження безглуздості того, що відбувається на сцені. Театральність естрадного виконавства витікає зі специфічної структури номера: він має коротку зав'язку (початок), який має відразу справити враження на глядачів, та швидкий перехід до наступних частин виступу. Локальність та мобільність – це риси, які найкраще та найбільш точно характеризують естрадну виразність. Синтез мистецтв, який змушує зараховувати до театральності вокал, акторську майстерність та режисуру, зумовлює актуальність застосування комплексних методик, а також системних підходів у справі прищеплення вокальної естрадної культури (у широкому значенні цього слова) майбутнім співакам сцени.

#### *Література*

1. Богданов И. А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания // автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб., 2005.
2. Варшавский Я. Настоящая эстрада / Я. Варшавский // Эстрада без парада. – М.: Искусство, 1991. – С. 229–235.
3. Вербов А. М. Техника постановки голоса. – Л.: Тритон, 1931. – 50 с.
4. Коваль Л. М. Преимущества комплексной методики в преподавании эстрадного вокала / Л. М. Коваль // Преподаватель XXI века. – Часть 1.– 2011. – №4. – С. 111–115.

5. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. – М. : Искусство, 1980. – 270 с.
6. Морозов В. П. О физиологических основах применения вспомогательных научно-технических средств обучения в вокальной педагогике // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 5. – М., 1976. – С. 156–174.
7. Сухаревич В. Обрамление и содержание / В. Сухаревич // Эстрада без парада. – М.: Искусство, 1991. – С. 192–193.
8. Tomeček S. The (pop)rock singer: a self-taught or skilled artist / S. Tomeček // Keep it simple make it fast!: an approach to underground music scenes 2 [elektronický zdroj]. – Porto: University of Porto, 2016. – S. 181–186.

#### References

1. Bogdanov I. A. (2005). The artistic structure of the variety act and the main methodological principles of its creation. St. Petersburg [in Russian].
2. Konnikov A. P. (1980). World of Variety Art. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Koval L. M. (2011). Advantages of a comprehensive methodology in the teaching of pop vocal. Prepodavatel' XXI veka, 1, 4, 111–115 [in Russian].
4. Morozov V. P. (1976). On the physiological bases of the use of auxiliary scientific and technical teaching aids in vocal pedagogy. Moscow: Voprosy vokal'noy pedagogiki, 5, 156–174 [in Russian].
5. Sukharevich V. (1991). Framing and Content. Estrada bez parada. Moscow: Iskusstvo, 199, 192–193 [in Russian].
6. Tomeček S. (2016). The (pop)rock singer: a self-taught or skilled artist. Keep it simple make it fast!: an approach to underground music scenes 2 [elektronický zdroj]. Porto: University of Porto.
7. Varshavskii Ya. (1991). Real Variety. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
8. Verbov A. M. (1931). The inhale technique. Lviv: Triton [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 18.04.2018 р.*

УДК 789.6

**Рало Анна Алексеевна**

кандидат искусствоведения, преподаватель  
кафедры музыкально-инструментальной  
подготовки Южноукраинского национального  
педагогического университета  
им. К. Д. Ушинского  
[aaopera1992@gmail.com](mailto:aaopera1992@gmail.com)

### ЗАРОЖДЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА МАРИМБЕ В ГВАТЕМАЛЕ

**Цель работы** – исследовать появление и распространение целого ряда примитивных деревянных конструкций маримбы в Гватемале, таких как "con tecomates", "sencilla", "doble", получивших широкое применение и популярность в различных районах страны, а также возникновение ансамблевого и сольного исполнительства на данных инструментах. **Методология исследования.** С целью изучения явлений в последовательном развитии нами был использован историко-хронологический метод. Для анализа каждой из ступеней исторического развития исполнительства на маримбе в Гватемале был выбран проблемно-хронологический метод, предполагающий разделение темы на более мелкие части, которые рассматриваются в хронологической последовательности. Возможность изучить определенные исторические факты в связи с конкретной исторической обстановкой и ее дальнейшим качественным изменением позволяет нам сравнительно-исторический метод. В исследовании был применен метод типологии, как составной части научного анализа, суть которого состоит в расчленении исследуемого объекта и дальнейшей его группировке по определенным признакам. **Научная новизна** состоит в том, что впервые в отечественном музыковедении рассматриваются вопросы, связанные с зарождением первых примитивных деревянных конструкций маримбы в Гватемале и развитием исполнительства на них. В статье автором впервые рассмотрены специфические отличия маримбных конструкций Гватемалы от североамериканских аналогов. **Выводы.** Проведенное исследование показало, что в XVII столетии маримба играла важную роль в музыкальной жизни Гватемалы. Различные конструкции маримбы получили широкое распространение и стали популярны не только в стране, но и за ее пределами, благодаря многочисленным гастрольным турам маримбных ансамблей и солистов.

**Ключевые слова:** исполнительство, маримба, "con tecomates", "sencilla", "doble", конструкции, Гватемала.

*Рало Ганна Олексіївна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музично-інструментальної підготовки Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського*

#### Зародження виконавства на маримбі у Гватемалі

**Мета роботи** – дослідити появу та поширення низки примітивних дерев'яних конструкцій маримби у Гватемалі, таких як "con tecomates", "sencilla", "doble", що набули широкого застосування та популярності у різних райо-