УДК 78.451

Микола Тетюк

ДИСКРЕТНІСТЬ, ІНТЕНСИВНІСТЬ ТА НАПРЯМЛЕНІСТЬ КОМУНІКАЦІЇ У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

У статті вводяться поняття інтенсивності, насиченості, дискретності та напрямку комунікації, а також термін «комунікативний момент», які є складовими прагматичного підходу вокаліста до невербальної складової виконавства вокаліста.

Ключові слова: *вокал, інтенсивність комунікації, дискретність комунікації, комунікативний момент, академічний спів.*

Комунікація виконавця з публікою через виконуваний музичний твір – невід'ємна складова цінності вокального виконавства. Покладаючись на дослідження Л. Кадцина у сфері сприйняття музики, можна виділити три форми вираження нашої свідомості, які формують наше уявлення про музичний твір: інтелектуальна, емоційна та асоціативна [3, с. 105–107].

Асоціативна складова сприйняття виникає завдяки роботі асоціативних процесів нашої психіки [1, с. 138–161], зокрема так званих асоціативних ланцюжків, де одна асоціація – «пускова ланка» асоціації [1, с. 141] – задіює по черзі певну кількість наступних «ланок» асоціацій, які, у свою чергу, активують певні психологічні зв'язки [1, с. 147–148]. Зокрема, найвагомішими є зв'язки з уявою та емоціями.

Емоційну складову становлять автоматизовані реакції нашого організму на дійсність [11, с. 13–14], об'єктивну чи суб'єктивну. Вокаліст використовує свою власну емоційну складову для того, щоб переконливо передати зміст виконуваного твору і, тим самим, спонукати виникнення емоцій у публіки [9, с. 172].

Інтелектуальну складову вокального виконавства становить вербальна інформація[1], яку викладає у співі вокаліст, а також невербальний зміст[2] який когнітивно розуміє публіка.

Ці три форми вираження свідомості між собою взаємодіють, впливають одна на одну [3, с. 107] і становлять основну цінність для публіки. Звісно, співвідношення описаних форм вираження свідомості як у виконавстві кожного вокаліста, так і у кожного слухача є

[1] Словесна, за допомогою слів.

[2] Несловесний, зокрема візуальний – жести, міміка, пози тощо, та аудіальний – голосові вираження емоцій, периферичні звуки тощо.

різним. Тому варіюється і цінність інтерпретації, і відрізняються враження від сприйняття виконавця різними слухачами.

Таким чином, комунікативний процес є невід'ємною складовою цінності виконавства. Вокальне виконавство без комунікації – це дійство, в якому публіка відірвана від виконавця, тобто, виконавці, знаходячись на сцені, нічого не роблять для встановлення комунікації з публікою.

Оперна співачка, доктор, професор Перл Їдон МакҐінніс, зокрема, пише: «Кожен сценічний досвід молодого студента вокалу може вести до усвідомленя сценічної гри як комунікативного процесу. Студент повинен усвідомити якнайраніше, що всі форми співу це лише комунікація зі слухачем чи слухачами. Навіть романси можна вивчити як розповідь, якщо зображати історію, яка випливає зі слів пісні. Молоді студенти мають надзвичайну уяву, і жити у світі "запропонованих обставин" акторської гри для них природно. Коли студентів заохочують перейти від типу виконання "я співаю" до "я розповідаю історію", вони одразу навчаються хороших акторських технік» [16, с. 52].

Комунікація вокаліста не залежить від розмірів аудиторії. Рене Флемінг щодо цього зауважує: «За час своєї кар'єри я виступала в різних залах. Я співала для маленької аудиторії людей, і я співала на гігантських відкритих аренах, але, незалежно від того, чи я виконую для дванадцятьох людей, чи для дванадцятьох тисяч, моя мета залишається тією ж: комунікація з аудиторією» [12, с. 177].

Роландо Вільязон в інтерв'ю розповідає про різницю комунікації з публікою на концерті та в опері: «...на концерт люди приходять побачити виконавця. Вони хочуть побачити тенора. От що мені подобається – спілкуватися з публікою. Тоді я хотів би почуватись, наче я співаю ось для тебе, тебе і для тебе; не для купки люду, а для кожного з вас. Коли я співаю оперу, я дуже рідко дивлюся на аудиторію. Якщо й дивлюся, то це випадково. [інтерв'юер: Ви їх не бачите...] Ні, можна деякі обличчя побачити, але я дивлюся на обличчя на концертах, не на опері. Я дивлюсь на людей. І я на них реагую. Можна побачити когось дуже серйозного, а хтось інший усміхається і це викликає певну реакцію» [14, с. 309]. Ця реакція, про яку згадує Р. Вільязон – ознака проходження двосторонньої комунікації вокаліста з публікою.

Комунікація вокаліста покладається на вербальну та невербальну знакові системи.

Дискретність[3] **комунікації**. Комунікація є дискретним явищем, тобто вона піддається членуванню. Саме тому фрази притаманні як мові, музиці, так і мові тіла. Ми притримуємось визначення, що одиниці спілкування – комунікативні трансакції [6], а одиниці невербального спілкування – невербальні трансакції. Основна роль комунікативних трансакцій – зробити дійство зрозумілим і логічним для публіки: вони конкретизують вербальну складову дійства і цим створюють логічну конґруентність (відповідність) між усіма використовуваними у певному фрагменті засобами комунікації.

Дискретність комунікації – важлива складова розуміння комунікації взагалі, і комунікації в вокалі, зокрема. Наприклад, потрібно розуміти, де варто почати жест, де його закінчити і чому це варто зробити саме так; вербальний текст (слова до музики) потрібно так розбивати на фрази, щоб вербальна і невербальна складові взаємодіяли також конґруентно – це лише деякі буденні приклади того, з чим у цій сфері стикається вокаліст.

Термін «фразування», коли мова йде про саме музичне фразування, не цілком відповідає вимогам до членування комунікації, адже спілкування в опері не відповідає буденному спілкуванню за паралінгвістичними характеристиками[4], а саме: темп, інтонація (у співі визначається музикою), тривалість голосних (в співі тривалість голосних суттєво більша, ніж у розмові), неодноразові повтори фраз тощо.

Отже, ми пропонуємо термін *комунікативний момент*, що виражає одиницю спілкування, яка сама собою становить одиницю інформації, тобто змістовий блок. Комунікативний момент може збігатися з фразою, як музичною, так і вербальною (що характерно, зокрема, для декламаційного стилю співу), може охоплювати кілька музичних фраз (що характерно, наприклад, для оперних арій, ансамблів, а також для романсів, де одна фраза повторюється кілька разів). Навіть весь музичний твір може становити один комунікативний момент (наприклад, «Ave Maria» Дж. Каччіні чи «Alleluja» з мотету «Exsultate, jubilate» В. А. Моцарта, де єдина фраза повторюється велику кількість разів). Комунікативні моменти можуть бути різними при виконанні одного твору різними вокалістами, адже це

---

[3] Дискретність – від лат. *discretus*, означає розділений, переривистий. Поняття, яке протиставляється неперервності [2].

[4] Паралінгвістика – наука, розділ невербальної семіотики, що вивчає парамову, тобто додаткові до мови звукові коди, що включені в процес усного спілкування і можуть передавати в цьому процесі семантичну інформацію.

логічний поділ, і він може виконуватись кожним виконавцем на власний розсуд і становить частину виконавської інтерпретації.

У вокальному виконавстві, момент спілкування має певну тривалість, тобто триває в часі стільки, скільки потрібно, щоб передати певну семіотичну одиницю інформації. Як приклад комунікативного моменту розглянемо речитатив та арію, № 11 з оп. «Ріголетто» Дж. Верді «Ella mi fu rapita... Parmi veder le lagrime». В речитативі можна виділити кілька комунікативних моментів. I. Від «Її у мене вкрали» («Ella mi fu rapita») до «вернувся» («ancora mi spingesse») II. Від «відкрита була хвіртка» («Schiuso era l'uscio») до «І де ж вона тепер, цей ангел дорогий» («E dove ora sarà quell'angiol caro?»). III. Від «та, що могла першою запалити у цьому серці вогонь постійного почуття» (Colei che prima potè in questo core destar la fiamma di costanti affetti?) до «Майже штовхала до чесноти, мені іноді здається» (Quasi spinto a virtù talora mi credo»). IV. Від «Її у мене вкрали» («Ella mi fu rapita») до V. «Про це просить плач моєї коханої» («lo chiede il pianto della mia diletta»). Кожен з комунікативних моментів виражає цілісну тезу: I – її у мене вкрали, II – я вернувся, нікого нема, III – про Джільду, IV – Хто посмів? Я помщуся! V – за її сльози. При цьому, кожен з виділених мною комунікативних моментів містить більше, ніж одну вербальну фразу, зокрема I – 4 фрази, II – 3 фрази, III – 3 фрази, IV – 3 фрази, V – 2 фрази. Музичне фразування можна згрупувати довшими фрагментами, але, варто зауважити, що саме так композитор розбив спів паузами.

В тексті арії виділяємо два комунікативні моменти. I. Від слів «Parmi veder le lagrime» до «...кликала свого Ґуальтьєра» («il suo Gualtier chiamò»). II. Від «Чи він міг тебе врятувати» («Ne dei potea soccorrerti») до кінця арії. Простою мовою зміст цих комунікативних моментів звучить так: I – я наче бачу її сльози II – Ґуальтьєр (він же Герцог) міг тебе врятувати.

Переважно, в оперному дійстві, блок інформації передається не ту саму тривалість часу, що в реальному житті, через природу вираження слова в опері (неодноразові повтори; більше, ніж одна нота на один склад; довша тривалість голосних тощо). У зв'язку з цим можна говорити про **тривалість комунікативного моменту**, тобто про час, необхідний для здійснення невербальної трансакції; **частоту дискретизації (подільності) комунікації,** яка становить **інтенсивність комунікації** на основі комунікативних моментів, тобто кількість комунікативних моментів за одиницю часу чи музичного дійства;

звідси можна виділити **власне інтенсивність**, а також **насиченість невербальної комунікації** – кількість трансакцій засобів невербальної комунікації (ЗНК) за одиницю музичної дії.

Інтенсивність комунікації визначається кількістю інформації, що виражається за одиницю часу. Інтенсивність комунікації у вокалі – кількість значимих елементів, які передає вокаліст публіці, і які вона у змозі сприйняти. Сюди відносимо і ті елементи, які не залежні від вокаліста – зокрема, ноти і слова, а також ті, що залежні – особливості виконання, в тому числі ЗНК.

Якщо інтенсивність комунікації буде надто низькою, публіка може вважати такий виступ нецікавим; якщо інтенсивність комунікації буде занадто високою, публіка може просто не сприйняти певну частину елементів комунікації. Якщо увага не сфокусована на вокалістові, його дії можуть бути взагалі проігноровані. Наприклад, що робить Шарплес, коли Горо розказує Пінкертону про ніж для сепоку (на словах: «Це подарунок Мікадо її батькові»)? Увага звернена на інших персонажів, тому дії Шарплеса, а також іншої маси персонажів залишаються, переважно, непоміченими.

Наприклад, серед значимих елементів при виконанні музики бароко є орнаменталістика у вокалі, і тому низьке насичення музичними прикрасами може сприйматись як неправильне трактування вимог епохи. Натомість, інтенсивність жестикуляції в таких творах не повинна бути високою.

До інтенсивності використання ЗНК можна віднести як їхню кількість за одну комунікативну трансакцію (насиченість комунікації), тобто скільки ЗНК виконується одночасно, так і частоту їх виконання (інтенсивність спілкування). Насиченість комунікації – кількість складових у одній невербальній трансакції. Насиченість ЗНК – складова конвенційна і залежить від творчих звичок автора повідомлення[5] та культурних норм (як співака, так і публіки), отриманих співаком навичок (самооцінка власного виконавства), так і від мети висловлювання.

В одному з інтерв'ю Роландо Вільязон наводить на думку, що вподобання стосовно інтенсивності комунікації індивідуальні: «Якщо ви робите що-небудь, щоб задовільнити публіку, ви ніколи не звільнитесь. Тому що тоді, аудиторія може заявити: «На мою думку, ти

[5] Інтенсивність твору залежить від смаку композитора; інтенсивність жестикуляції залежить від манери виконавства вокаліста. Інтенсивність оплесків, натомість, залежить, серед іншого, від культури публіки.

рухався занадто багато», і це було твоє рішення, яке ти прийняв після тижнів репетицій. Тоді ти вирішуєш не рухатись, тому що певній частині публіки чи конкретному критикові не сподобалось, як ти рухався. Ти мусиш бути таким, як є. Я свідомий цього; це рішення, і я й надалі все виконуватиму як задумав» [14, 309]. Ми гадаємо, що вибір інтенсивності невербальної комунікації здійснюється співаком відповідно до отриманого тренажу та досвіду у даній сфері. Тому, прагматичний підхід, а також добрий смак під час тренування вокаліста – як у часі навчання, так і на сцені – відображаються пізніше у виступі.

Аріозність має меншу інтенсивність передачі вербальної інформації, ніж речитація чи декламаційність, адже на один склад може припадати і декілька нот, а також тривалість нот в речитативному стилі суттєво менша, ніж в аріозному. Більше того, для композицій практично всіх епох характерні повтори слів, що в набагато меншій мірі характерне для повсякденного мовлення. Зате вокальна аріозність повніше характеризує ставлення виконавця до співаного тексту, ніж речитативність. Аріозність також має вищу естетичну цінність, ніж декламаційність, а також, з точки зору вокаліста, пропонує більш вартісний музичний контекст[6] в собі (звуковисотність, мелодія, ритм тощо). Натомість, декламаційність може стисло передати ту кількість інформації, яка необхідна для дії. Отже, в аріозному стилі виконання кількість повідомлень (вербальних трансакцій) буде порівняно невеликою, проте кожна теза має бути емоційно чи семантично (значимо) підкріплена, тобто виправдана. Вокаліст повинен врахувати ці фактори у своїй інтерпретації.

Зверніть увагу, в розглянутому речитативі з оп. «Ріголето» ми виділили 5 комунікативних моментів, натомість в арії ми виділяємо лише два, та й ті подібні в музичному матеріалі. У речитативі є 4 контрастні зміни темпу, в арії з прийомів агогіки є тільки фермати та каденційні віхилення. Речитатив є більше насичений драматичними емоціями, тоді коли арія – більш однорідна.

Через розмовні діалоги передається більша кількість вербальної інформації, ніж через арії, оскільки самих комунікативних трансакцій у діалозі більше за ту саму одиницю часу. Більше того, комунікація у діалозі – не тільки фраза автора повідомлення та її підкріп-

[6] «Контекст – система цінностей художнього твору» [15, с. 103]. У даному випадку контекст, який отримує вокаліст, – музичний твір, де музика та дійство значно впливають на трактування вербальної складової.

лення засобами невербальної комунікації, але й реакція одного персонажа на дії іншого.

В полілозі кількість повідомлень ще більша. Це відбувається не лише завдяки більшій кількості персонажів, але й завдяки інтенсифікації комунікації між ними, адже кожен з персонажів відображає свою реакцію на фразу партнера.

Наприклад, у квартеті з ІІІ дії оп. «Ріголетто» Дж. Верді №№ 16–17, де умовно проходить дует Герцога та Маддалени в селянській таверні, приймають участь ще Ріголетто та Джільда. Герцог звертається до Маддалени, вона відповідає йому, Джільда коментує побачене («Ах, мій батьку», «Нечесний!» тощо), Ріголетто відповідає Джільді («і тобі ще не достатньо побаченого?») – це, в тому числі й невербальні, реакції Маддалени і Герцога між собою, реакції Ріголетто і Джільди на побачене та реакції Ріголетто та Джільди на діалог між ними. Таким чином, комунікація не закінчується висловленою фразою, але й продовжується при сприйнятті фраз партнера, тобто комунікативна ситуація суттєво ускладнюється.

Напрямок комунікації. Як було визначено раніше, частиною цінності вокального виконавства є комунікація виконавців з публікою. Проте, специфіка комунікації у співі полягає в тому, що вербальна інформація, яку виражає актор необов'язково є прямим повідомленням, зверненим до публіки. Публіка спостерігає дійство в цілому, і інформація, яку вона отримує, є часто, так би мовити, побічним продуктом виконавства. Така концепція називається концепцією «четвертої стіни» і означає, що «персонаж не знає про те, що він є вигаданим героєм чийогось художнього твору і не здогадується про існування аудиторії, яка за ним спостерігає» [7]. Концепція четвертої стіни, однак, не означає, що персонажі вважають край сцени четвертою стіною; ба більше, спілкування повинно відбуватися саме в напрямку публіки, що було б неможливим, якби на цьому місці знаходилась стіна. Звідси випливає, що публіка є ще одним елементом кола спілкування, про який персонажі умовно не здогадуються.

Кут, під яким два персонажі знаходяться в діалозі, визначає відносини персонажів. Звідси визначаємо *відкриті* позиції, де кут повороту співрозмовників дозволяє ще одному члену групи приєднатись до полілогу, а також *закриті*, де новий член групи опиняється під таким кутом, який не означає рівноправність у спілкуванні [17, с. 282]. Новий співрозмовник може бути прийнятим чи неприйнятим в спілку співрозмовників. Прийняття відбувається через відкриту позицію – співрозмовники повертаються до нового члена групи так,

щоб утворилась певна правильна фігура (трикутник, чотирикутник, багатокутник чи коло). Неприйнятий співрозмовник опиняється не в, а поряд із такою фігурою, тобто спілка не повертається до нього так, щоб у повороті кожного члена до нього був паритет. Відкриті та закриті позиції можливі як стоячи, так і сидячи [17, с. 283–284]. У світлі сказаного вище слід обумовити, що публіка повинна бути включена в спілкування, тобто позиція акторів повинна бути відкритою до публіки.

Можливе виключення деяких персонажів із кола спілкування разом з тим, що публіка залишається включеною. Таке трапляється, наприклад, коли персонаж виконує апарт – публіка є членом кола спілкування, а інші персонажі опиняються у виключеній позиції.

Якщо в сольній практиці дане питання є очевидним для вокаліста – треба стояти лицем до публіки, то в ансамблевій – це часто проблема, адже комунікація відбувається не лише з публікою, але й з іншими персонажами. У будь-якому разі, треба розуміти, що виключена позиція щодо публіки допустима, тільки якщо комунікація у певний момент не передбачена. Це трапляється, наприклад, якщо аналізований персонаж неактивний. Загадаймо до прикладу наведене вище питання про поведінку Шарплеса під час розмови Горо і Пінкертона про ніж для сепоку – там виключена позиція у поведінці Шарплеса, а також інших побічних персонажів, хору та масовки можуть бути доречними.

Останнім, але дуже вагомим зауваженням щодо напрямку комунікації є те, що людська комунікація необов’язково звернена до співрозмовника. Наприклад, вчені Деніел Казасанто (Daniel Casasanto) та Сандра Лозано (Sandra Lozano) з університету Стенфорда провели серію експериментів, в яких було досліджено вираження просторових жестів, метафорично-просторових жестів, а також жестів, що передають значення, непов’язані з простором. Казасанто і Лозано підтвердили, що конгруентна жестикуляція полегшувала процес мовлення [8, с. 8], а заборона жестикуляції, або, тим паче, неконгруентна жестикуляція [8, с. 14], навпаки, ставали перепоною до висловлення думок [8, с. 2, 8, 10].

Д. Казасанто та С. Лозано провели експерименти, в яких була лише часткова видимість мовця, де жести мовця закривались ширмою, тобто, для того, щоб зробити жест видимим, необхідно було підняти руку над бар’єром. Також, було проведено експеримент, у якому слухачу зав’язували очі і мовець знав про те, що реципієнт

повідомлення не бачить його жестикуляції [8, с. 18]. Ці експерименти дали змогу перевірити, яка частина жестів виконується з метою комунікації, а яка лише мимовільно супроводжує вербальний компонент [8, с. 16]. Цими експериментами вчені довели, що жести, які супроводжують буквальні просторові поняття (наприклад, «піднятись вище») створені для слухача; жести, що супроводжують метафорично-просторові поняття (наприклад, «високі технології»), а також непросторові метафори (наприклад, «кращі технології»), в основному виконують внутрішню когнітивну функцію, тобто виконуються для мовця [8, с. 2]. Це дає змогу відповісти на суттєву дилему: чи справді суть будь-якої комунікації не сама комунікація як така, а реакція, яку вона викликає [13, с. 24; 5, с. 60]. З отриманих результатів цих експериментів можна зробити висновок, що частина жестів співекспресивна з мовою і є ще одним паралельним засобом виразовості, тобто ці жести виконуються як аналог мовлення.

Таким чином, можна виділити дуже важливий напрямок комунікації вокаліста: комунікація із своїм внутрішнім голосом, внутрішнім «я», із самим собою. Це дуже характерно для сольних арій, де вокаліст не спілкується з іншим персонажем. Наприклад, це проаналізовані у цій статті № 11 з оп. «Ріголетто» Дж. Верді речитатив та арія «Ella mi fu rapita... Parmi veder le lagrime» – Герцог не звертається ні до кого; його розмова це роздум «про себе» про ситуацію, що склалась. Вокальні невербальні вирази повинні підкреслювати його внутрішні почуття, жестикуляція виконується відповідно до слова з урахуванням того, що прямого співрозмовника нема, а непрямим свідком цього дійства стає, знову ж таки, публіка завдяки «четвертій стіні».

Отже, ми визначаємо *три напрямки комунікації* вокаліста у вокальному виконавстві:

Самовираз, «Я – Я». Розмова співака з самим собою. Публіка включена в це спілкування (концепція четвертої стіни [7]) і спостерігає засоби невербальної комунікації, які є реакцією на внутрішні стимули та супроводжують і полегшують висловлювання. Наприклад, це романси: Ф. Шуберт «Ave Maria»; арії: Дж. Верді «Ella mi fu rapita» з опери «Ріголетто», «Sempre Libera» з опери «Травіата», П. Чайковський «Куда, куда» з опери «Євгеній Онєгін».

Сценічне спілкування, «Я – Інший актор». Актор спілкується з іншим актором чи кількома акторами. Публіка стає свідком діа- чи полілогу на сцені. Публіка включена у спілкування (аналогічно до

попереднього пункту, концепція четвертої стіни). Наприклад: Дж. Россіні, арія Дона Базіліо “La calunnia è un venticello”, Дж. Пучіні «Che gelida manina» та «Si, mi chiamano Mimi» із оп. «Богема»; сценічні діалоги, наприклад «O Soave Fanciulla» із I дії оп. «Богема».

Розповідь, «Я – Публіка». Співак розказує щось із виразною напрямленістю до публіки. Публіка включена у спілкування як партнер у монолозі[7]. Наприклад, П. Чайковський «Корольки», Ф.-П. Тості цикл «Quattro canzoni d'Amaranta»; також це характерно для жанру lied; Р. Леонкавалло, пролог з оп. «Паяци»; Дж. Корільяно, арія Черв’яка з оп. «Привиди Версалю», Дж. Россіні “Largo al factotum” № 4 з оп. «Севільський цирюльник». Аналогом цього напрямку у буденному спілкуванні є комунікація по телефону. Для людини, що спостерігає таку комунікацію, другий співрозмовник існує «віртуально», його реакцію ми лише здогадуємось. Жести які виконує вокаліст виконуються для полегшення висловлювання, як це описано вище.

Напрямок комунікації залежить від контексту виконання, може змінюватись чи бути відмінним у різних контекстах, а це, у свою чергу, впливає на ЗНК. Наприкад, спілкування «Я – Інший актор», у контексті опери може змінитись на «Я – Я» або «Я – Публіка» у концертному виконанні. Розгляньмо арію Рудольфа «Che gelida manina» із I дії оп. «Богема» Дж. Пуччіні. Рудольф звертається до Мімі, більше того, зазвичай прийнято, що він її тримає за руку і це відповідає першій фразі арії: «яка льодяна рука» («Che gelida manina»). У концертному виконанні партнерки-Мімі переважно нема на сцені. Тоді публіка заміняє об’єкт, до якого звертається Рудольф, тобто це варіант комунікації «Я – Публіка».

Отже, у нашому дослідженні невербальної складової вокального виконавства ми приходимо до висновку, що для того, щоб вокаліст зміг виробити прагматичний підхід до невербальної складової свого виконавства, він повинен звернути увагу на фактори інтенсивності, дискретності та напрямку комунікації в цілому.

---

[7] В оперній практиці реакція публіки майже виключно бінарна (градації підтримки чи незадоволення) і практично ніколи не виражається більш складними формами відповіді. Хоча теоретично це можливо уявити, ми не можемо назвати прикладів реального спілкування, т. зв. роботи з публікою.

Николай Тетюк. Дискретность, интенсивность и направленность коммуникации в вокальном исполнительстве. *В статье вводятся понятия интенсивности, насыщенности, дискретности и направления коммуникации, а также понятие «комуникативный момент», которые являются составляющей прагматического подхода к невербальному исполнительству вокалиста.*

Ключевые слова: *вокал, интенсивность коммуникации, дискретность коммуникации, комуникативный момент, академическое пение.*

Mykola Tetiuk. Discrecity, Intensity, and Direction of Communication in Vocal Performance. *In the current article, the concepts of intensity, saturation, discrecity, and direction of communication, as well as the term "communicatory moment" are introduced. The factors described are essential for the pragmatic approach of an academic vocalist to the non-verbal communication.*

Keywords: *vocal, communication intensity, communication discrecity, communicatory moment, academic singing.*

Література

1. Ашхаруа-Чолокуа А. Роль Ассоциаций в механике художественного воздействия / А. Ашхаруа-Чолокуа.– в кн. Эстетические очерки, вып. 5. – М. : Музыка, 1979. – С.137–174.
2. Дискретність. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Дискретність
3. Кадцын Л. Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных призведений / Л. Кадцын // Музыкальное произведение. Сутность, аспекты анализа. Сборник статей.– К.: Музична Україна, 1988.
4. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. / Г. Е. Крейдлин – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
5. Сугестивні технології маніпулятивного впливу : навч. посіб. / [В. М. Петрик, М. М. Присяжнюк, Л. Ф. Компанцева, Є. Д. Скулиш, О. Д. Бойко, В. В. Остроухов]; за заг. ред. Є. Д. Скулиша. – 2-ге вид. – К.: ВІПОЛ, 2011. – 248 с.
6. Транзакція. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Транзакція
7. Четверта стіна. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу:https://uk.wikipedia.org/wiki/Четверта_стіна

8. Casasanto Daniel, Lozano Sandra The Meaning of Metaphorical Gestures / Daniel Casasanto & Sandra Lozano. – [Draft: August, 2006. To appear in: Metaphor and Gesture. A. Cienki & C. Müller (Eds.) Amsterdam: John Benjamins. (Expected 2007)]. – Режим доступу: http://lingo.stanford.edu/sag/papers/Casas-Lozano-forthc.pdf
9. Comey, Jeremiah The art of film acting: a guide for actors and directors / Jeremiah Comey. – Focal Press, 2002.
10. Ekman, Paul. Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement. // Blacking, John. The Anthropology of the Body. London: Academic, 1977. Print. – Режим доступу: https://www.paulekman.com/wp-content/uploads/2013/07/Biological-And-Cultural-Contributions-To-Body-And-Facial-Mov.pdf
11. Ekman, Paul. Emotions Revealed: recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life / Paul Ekman. – 1st ed. – Times Books. Henry Holt and Company LLC, 2003.
12. Fleming R. The Inner Voice: The Making Of a Singer / Renée Fleming. – New York, USA: Penguin Books, 2004.
13. Grinder John, Bandler Richard Trance-Formations: Neuro-Linguistic Programming and the Structure of Hypnosis / John Grinder, Richard Bandler.– Real People Press, 1981.
14. Jampol Joshua Living Opera / Joshua Jampol. – Oxford University Press, 2010.
15. Kjølberg Kristin. Performance Communication: Skills and Insight for Classical Singers / Kristin Kjølberg // Dutch Journal of Music Theory, volume 12, number 1 (2007). – P.100–107.
16. McGinnis P. The Opera Singers Career Guide: Understanding the European Fach System / Pearl Yeadon McGinnis. – The Scarecrow Press Inc., 2010.
17. Pease A., Pease B. The definitive book of body language / Allan Pease, Barbara Pease. – Pease international, 2004.