

3. Поставна А.К. Дніпропетровська композиторська школа початку ХХІ століття // Динаміка наукових досліджень 2004. Матеріали ІІІ між нар.наук. – практ. конф.- Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2004.- с. 42-45.
4. Поставна А.К. Дніпропетровська організація Національної спілки композиторів України / А.К. Поставна // Музикознавство Дніпропетровщини. Вип. 3.- Дніпропетровськ, 2003. – с. 6-9.
5. Словарь иностранных слов. 18-ое изд.-М.: Русский язык, 1989.- 622 с.
6. Фейнберг С.Е. Пианист композитор исследователь / С.Е. Фейнберг. – М.: Советский композитор, 1984.- 231с.
7. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства / В.Н. Холопова.- Спб.: Лань, 2000.-300с.

References

1. Gerasimova-Persids'ka, N.O. (2012). Music. Time. Space. Kiev: DUN i LITERA [in Russian].
2. Miroschnyenko, S.V. (2002). Polyphony and its polysemy. Teoretychni ta praktychni pytannya kul'turolohiyi : ukrayins'ke muzykoznavstvo na zlami stolit, 9, 164-178 [in Ukraine].
3. Postavna, A.K. (2004). Dnipropetrovsk school of composers beginning of the XXI century // Dynamika naukovykh doslidzhen, 42-45 [in Ukraine].
4. Postavna, A.K. (2003). Dnipropetrovsk of the National Union of Composers of Ukraine. Muzykoznavstvo Dnipropetrovshchyny, 3, 6-9 [in Ukraine].
5. Dictionary of foreign words. (1989). Moskva: Russkij jazyk [in Russian].
6. Fejnberg, S.E. (1984). Pianist composer researcher. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
7. Holopova, V.N. (2000). Music as an art form. Sankt-Peterburg: Lan [in Russian].

УДК 784.75

Самая Тетяна Вікторівна

*Заслужена артистка України,
викладач Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва,
samaya-t@mail.ru*

ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ САУНДУ У ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

У статті порушуються питання естетики вокального саунду, його історична й практична сторони, які розглядаються в контексті специфіки сучасного естрадного мистецтва. Проаналізовано та уточнено сучасну вокальну термінологію, що використовується при підготовці молодих естрадних вокалістів. Особлива увага приділяється відмінностям звучання голосу естрадних і академічних співаків в умовах концертно-студійної роботи.

Ключові слова: естрадне вокальне мистецтво, естетика саунду, робота з мікрофоном, голосові прийоми і ефекти, музична термінологія, манера, драйв.

Самая Татьяна Викторовна, Заслуженная артистка Украины, преподаватель Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Эстетические проблемы саунда в эстрадном вокальном исполнительстве

В статье поднимаются вопросы эстетики вокального саунда, его историческая и практическая стороны, рассматриваемые в контексте специфики современного эстрадного искусства. Предлагается анализ и уточнение современной вокальной терминологии, которая используется при подготовке молодых эстрадных вокалистов. Особое внимание уделяется особенностям звучания голоса эстрадных и академических певцов в условиях концертно-студийной работы.

Ключевые слова: эстрадное вокальное искусство, эстетика саунда, работа с микрофоном, голосовые приемы и эффекты, музыкальная терминология, манера, драйв.

Samaya Tetyana, Honoured Artist of Ukraine, Lecturer of Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts, PhD-candidate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Aesthetic aspects of sound in contemporary vocal performance

This article looks at the aesthetics of vocal sound, its historic and practical aspects, analyzed in the context of contemporary musical performance. It examines and updates contemporary vocal terminology applied in the training of

young contemporary singers. The accent is made on the differences between the vocal sound of contemporary and classical singers performing live and in the studio.

Through integration of theoretical and practical experience of predecessors, we must concentrate on the development of national contemporary vocal art. The prospect proposed here should be based on the development of the performer's personality, individuality and competitiveness, while taking into account the benefits presented by the modern world. The purpose of this article is to review some of the fundamental differences between academic and contemporary vocal art, broaden terminological basis of contemporary vocal art, conduct cognitive analysis and define aesthetic principles of contemporary singing.

Academic systematization of terminology remains today one of the major problems in contemporary vocal music. When it comes to aesthetic perception of the quality in a singer's sound, both the performing environment and many academic works often feature illogic and conflicting definitions, such as "academic manner", "pop manner" or "folk manner" in singing. In contemporary performance art, however, where individual manner is the basic, and the notion of "manner" manifests itself in the nature of the professional artist's performance, individual emotional unit built in artistic nature, not aesthetic form of the music genre, matters. A lot of vocalists and instrumentalists try to copy and adapt to the unique manner of original artists whose names are firmly built into the history of jazz, rock and pop music – very often thanks to unique style that an experienced specialist will always distinguish from the fake, even if it is very close to the original sound, and not thanks to the power of the voice or technical skills on the instrument. Problems of terminology and the creation of a thesaurus – a dictionary for contemporary singers is not only about unification of concepts in the research of contemporary vocal art, but also about the formation of a professional communication base that will eliminate discrepancies both in academic research and in the educational practice. Specification of basic terms will eliminate the emotional nature of their interpretation in performance art and establish correct areas of their application.

Contemporary vocal variety art is unthinkable without the influence of scientific and technical progress. In the first place, it is not about high-tech light and sound amplifying equipment, but about a singer's ability to perform live and in the studio through his or her universal qualities, creativity and improvisation skills. Academic singers do not face the issues linked to experiments in the studio as often as contemporary vocalists do on a regular basis when searching for his or her space and sound image and vocal sound.

When speaking about aesthetic component in the formation of the vocal sound, the first priority is to change profoundly the existing idea of methods to control acoustic environment of the concert hall with electronic devices, since it is the singer, not the sound system, that is the initial source of the sound. It is the experience of the performer, his or her competence in the use of electronics, experience in auditory diagnosis of vocal sound production, and ability to color up the performance with a variety of sound effects that the creative aspect of vocal sound aesthetics relies on. In this case, a sound engineer's contribution becomes a fruitful and integral creative component in the processing of a contemporary singer's vocals. By contrast, academic vocalists primarily focus on acoustic resonance of the hall.

The quality of a contemporary singer's voice does not depend solely on how loud he or she sings. For a contemporary singer, the microphone is not merely a receiver that amplifies vocal signal; in fact, academic and contemporary singers use it very differently in practice, in terms of auditory control of the vocal sound.

A professional contemporary singer shapes his or her vocal sound in studio experiments. Such artist should start this work not only with the singing material learned, but with good expertise in contemporary vocal techniques and the ability to use them properly, not for the purpose of trivial mechanical demonstration. The pioneers of studio experimentation with the sound include The Beatles, Pink Floyd, The Rolling Stones, Led Zeppelin and others.

In the process of studio work, creative ideas of the entire band merge into one. Such experiments can result in unexpected timbre tones, stylistic maneuvers, melodic and metric-rhythmic phrases, while some electronically enhanced fragments recorded into pattern samples can compile a performer's personal timbre library, a well-recognized individual vocal sound. In live performances contemporary singers use only part of these artistic components found in the studio experiments.

Academic works on contemporary vocal performance art research the aesthetics of a performer's vocal sound either one-sidedly, or skip it altogether. The problem of contemporary performance art, including the shaping of the sound image in space (sound) remains barely researched to this day. Overlooking the development of electronic industry that has changed the aesthetic component in the vocal sound of contemporary performers dramatically, academic postulates continue to be imposed on contemporary performers, thus driving us away from the solution of the above-mentioned problems: a synthetic conglomerate replaces artistic and aesthetic principles of contemporary vocal art. Thus, the aesthetic aspect of the vocal sound is key to a contemporary performance vocalist, for whom criteria of specialized training that will make him or her competitive on the Ukrainian or international performance scene, include mastery of modern vocal techniques and effects and correct application of professional terminology.

Keywords: contemporary vocal art, variety singing, aesthetic principles of vocal sound, effective use of microphone, vocal techniques, contemporary vocal terminology, style, drive.

Багатовікова історія європейського професійного вокального виконавства увібрала найкраще з культурних традицій Європи. На формування вокальної естетики вплинули етнічні традиції європейських народів, зокрема, фонетичні ознаки мови – артикуляції конкретних звуків, що обумовило стильові особливості виконавської культури Європи та змістовне наповнення понять "вокальна школа", "постановка голосу", "вокальна техніка". Так, наприклад, В. Чудінов зазначає, що "у своїх основ-

них рисах мелодика мови знаходиться у тісному зв'язку з найбільш важливими характеристиками музичної культури даного етносу" [7].

Видатні співаки і педагоги (Давид та Нодар Андгуладзе, Д. Аспелунд, А. Василевський, династія Гарсія, В. Гусев, Л. Дмитрієв, З. Долуханова, М. Донець-Тессейр, Дж. Лаурі-Вольпі, М. Маркезі, О. Мишуга, І. Назаренко, Є. Нестеренко, О. Образцова, О. Свешніков, В. Юшманов, Л. Ярославцева), композитори-новатори (О. Варламов, М. Глінка), методисти і вчені (В. Ємельянов, Ю. Кузнецов, К. Мазурін, А. Менабені, В. Морозов, Р. Юссон) та багато інших митців та науковців здійснили значний вклад у розвиток науково-методичної бази вокального виконавства. Щодо більшості наукових праць з вокального мистецтва можна зауважити, що їх зміст спрямований виключно до класичної вокальної спадщини та вокально-педагогічних традицій. Якісна сторона співочого голосу розглядалася в контексті "еталонного" звучання виключно в рамках канону академічної школи. Естрадний вокал, що не вписується в естетичні норми академічного істеблїшменту, сьогодні, на жаль, не привертає увагу наукової еліти, виховану на зразках класичної вокальної школи.

До сьогодні зберігається принципова позиція багатьох спеціалістів, що базова основа постановки голосу вокаліста – єдина. На нашу думку, слїдування класичним стандартам у підготовці естрадного співака можна назвати паралогічним явищем. В. Ємельянов, який працює в напрямку розвитку співочого голосу, зазначає, що естрадний спів істотно відрізняється від академічного. Вчений у своїх дослідженнях вельми лаконічно й чітко визначає: "Всупереч думці і не дивлячись на уявну простоту, правильному естрадному співу навчитися набагато складніше. Естрадний звук більш відкритий та природний, а домогтися цього часом буває дуже складно через звичку штучного посилення і неправильного розуміння вокалу як такого. Від того такий спів є більш майстерним, можна навіть сказати "ювелірним" [2].

Недостатнє усвідомлення специфіки естрадного вокалу та його відмінності від академічного ми зустрічаємо не лише у викладачів-практиків, а й музикознавців-теоретиків. Дослідник естради Є. Кузнецов з цього приводу писав: "На естраді склалися і сформувалися різнохарактерні нові жанри, відбулися видатні акторські індивідуальності, чітко визначилися виконавські традиції. Але наше музикознавство не приділяє належної уваги даному напрямку, обходить питання розвитку естради, її творчого досвіду, її історичного минулого. Створився великий розрив між творчою практикою естради та дослідженнями її розвитку" [4, 17]. Ця думка була озвучена в середині минулого століття, однак вона й досі не втратила актуальності. Нам доводиться працювати в перервах між великими державними потрясіннями, що не сприяє розвитку наукової бази, тоді, коли досвід західних дослідників сучасного вокального виконавства, що розвивався у більш сприятливих обставинах, перебував в умовах постійного експерименту та ефективно використовувався у сценічній і студійній роботі естрадного артиста. Сьогодні, інтегруючи теоретичний і практичний досвід попередників, ми маємо сконцентруватися на розвитку вітчизняної вокальної естради. Пропонована перспектива повинна спиратися на вдосконалення особистості, її індивідуальності й конкурентоспроможності з урахуванням переваг сучасного світу. Тому застарілі методи навчання естрадного виконавця повинні поступитися місцем органічному художньо-творчому розвитку артиста. Отже, метою статті є розгляд деяких принципових відмінностей академічного та естрадного вокалу, розширення понятійної бази вокального мистецтва естради, проведення когнітивного аналізу та визначення естетичних принципів естрадного співу.

Естрадне вокальне мистецтво має тривалу традицію і довгу історію, але, водночас, для його дослідження науково-теоретична база є недостатньою. Науковий рівень термінологічної бази залишається однією із важливіших проблем сучасної вокальної естради. Ми постійно наштовхуємося на численні приклади неоднозначності одних і тих самих термінів, що призводять до невизначеності їх трактування. Термінологічна узгодженість – це та необхідна умова, у межах якої вивчення і дослідження матеріалу стає ключовим показником якості результатів. Настав час звернутися до упорядкування та легалізації багатьох термінів, запозичених із західних вокально-методичних джерел, встановити і дотримуватися правил єдності смислового тезаурусу естрадної вокальної спеціалізації.

Парадоксом є й той факт, що більшість вокалістів не використовує на практиці ту школу, якої їх навчали у естрадних вишах. І питання полягає не в якості викладацького складу або навчальних програм, а невідповідності їх об'єктивній дійсності – сучасному рівню естрадного виконавства. За багато років розвитку естрадного виконавства ця проблема й досі не вирішена. У свій час В. Конен писала наступне: "Педагоги наших музичних шкіл і лектори філармоній давно звернули увагу на розрив, який створився між тим, що викладається в навчальних закладах та демонструється з концертної естради, і тим, що реально цікавить більшість молоді" [3, 117].

Й до сьогодні в естрадному вокальному мистецтві в рамках мистецтвознавчого аналізу ще не визначені оціночні критерії, і лише лічені автори, такі як: Є. Кузнецов, Є. Уварова, В. Конен,

В. Єрохін, С. Клітін, Л. Мархасьов, А. Цукер, О. Кліпп, Н. Дрожжина збігаються у тому, що має бути серйозний науковий підхід у дослідженні його естетичних проблем.

Як в артистичному середовищі, так і в багатьох наукових працях, торкаючись естетичної особливості сприйняття якісної сторони звучання співака, зустрічаються нелогічні, суперечливі визначення: "академічна манера виконання", "естрадна манера", "народна манера". Ми вважаємо, що поєднання різнорідних термінів, по суті, розривають когнітивний зв'язок пізнавального процесу сприйняття слова "манера". Зміст дефініції вокальних напрямків формується у певному класі явищ, які мають конкретні властивості, етимологічні ознаки, характерну естетичну специфіку. У даному словосполученні присутня явна дихотомія; створюється модель "обгортання" побутово-розмовних ідіом в оболонку наукових термінів поза їх комунікативними особливостями.

Манера – це відображення індивідуальних звичок, які належать здебільшого до артистизму співака, його харизми, характеру створюваного образу на сцені, аніж вокальній школі та музичному напрямку, який вона репрезентує. Для характеристики музичного напрямку вокаліста використання словосполучення "манера виконання" є абсолютно неприпустимим. Слово "манера" скоріше належить до поведінкового типу як емоційного регулятору іміджу артиста; це виконавський характер професійного артиста, індивідуальна емотивна одиниця, закладена в артистичній природі, а не естетична форма музичного напрямку. Згадаємо таких виконавців, як Е. Піаф (вокал), Л. Армстронг (труба, вокал), К. Шульженко (вокал), Л. Русланова (вокал), А. Челентано (вокал), Дж. Джоплін (вокал), М. Джексон (вокал), Г. Мур (гітара), Ч. Паркер (саксофон), Дж. Пасторіус (бас-гітара) та багато інших. Велика кількість вокалістів та інструменталістів намагаються копіювати, підлаштуватися під унікальну манеру вказаних вище артистів, які вписали свої імена в історію естрадної та джазової музики, причому часом не силою голосу або інструментальною технікою, а через неповторну індивідуальну манеру, таку, що досвідчений фахівець завжди відрізняє від підробки, навіть якщо вона буде дуже наближена до звучання оригіналу.

Отже, проблеми термінології та створення тезаурус-словника естрадного вокаліста пов'язані не лише з уніфікацією понять у дослідженнях у царині естрадного вокалу, але й з формуванням професійної комунікативної бази, що дозволить усунути алогізми як в наукових розвідках, так і навчальній практиці. Конкретизація значень основних термінів дозволить позбавитися емотивного характеру їх тлумачення у творчій сфері і встановить коректні межі їх застосування.

Наступна невід'ємна складова естетичного формування стилю – це ритміка драйву, яка є витонченою передачею/сприйняттям нашими органами почуття музичного часового компоненту на ментальному рівні. Це особливий елемент емоційної стану виконавця, що не відзначається у нотному тексті, не прогнозується жодними комунікативними засобами процесу.

Драйв не є музичним засобом виразності, а одиницею емоційного підйому; у природі людини драйв самостійно ніколи не проявляється якоюсь особливою категорією музичної естетики. Це метроритмічна "гра" між статичними і динамічними часовими потоками, які, з одного боку, конфліктують між собою, з іншого – доповнюють один одного, без чого неможливий прояв будь-якого емоційного підйому. Усі часові компоненти визначаються загальними динамічними характеристиками саунду і позначаються терміном "драйв".

Часто термін "драйв" творча молодь трактує зовсім не як феномен чуттєвої одиниці, а застосовує у вигляді жаргонізму, маючи на увазі вираження експресивної енергії в рок-вокалі, яку часто називають "екстрім-вокалом" (окремо взяті шумові голосові ефекти: growl – ричання, rattle – хрип, distortion – розщеплення, scream – вереск). Дослідниця К. Садолін у своїх працях "Complete Vocal Technique" ("Повна вокальна техніка") [6] досить чітко описала специфіку й дефініцію кожного сучасного вокального прийому, визначила вокально-динамічні режими, в яких використовуються вище названі голосові ефекти. Аналізуючи стан вокального мистецтва, вона поділяє вокалістів на дві основні групи – класичних вокалістів і ритмічних співаків, а також встановила чотири режими вокально-динамічної естетики: нейтральний (Neutral), стриманий (Curbing), інтенсивний (Overdrive), ударний (Belting), що відрізняються між собою кількістю "металу" в голосі. Визначивши динамічні особливості вокальних режимів, К. Садолін вказує на характер звучання окремо кожного з них, оскільки завжди переваги чи обмеження пов'язані безпосередньо з фізіологією вокаліста. Тому слушно постає питання, наскільки чітко ми усвідомлюємо увесь рівень наукової відповідальності при спонтанному використанні "модних" вокальних термінів, таких як "драйв", в контексті розгляду одного стильового або музичного напрямку.

Необхідно також розширити горизонти сучасного бачення естрадного виконавства. Слід нарешті усвідомити, що голосові прийоми та інші компоненти музично-естетичного арсеналу сучасного голосу-інструменту, є "колористикою", своєрідним наповненням, палітрою звучання ефектів у складі голосової тембрації естрадного співака, яке досягається різними засобами, у тому числі й технічними.

Сучасне вокальне мистецтво естради вже неможливо уявити без впливу науково-технічного прогресу. У першу чергу йдеться про готовність співака до концертно-студійної діяльності безпосередньо через його універсальні якості, креативність, імпровізаційність. Академічні співаки не настільки часто стикаються з тими проблемами студійних експериментів, в яких постійно перебуває естрадний артист, який займається пошуком свого просторово-звукового образу, вокального саунду. Музичний критик О. Савицька, автор багатьох досліджень про рок-музику, про естетику саунду пише так: "Саунд матеріально втілює "енергетичну" сутність, емоційний настрій, внутрішній творчий нерв виконавців, їх ставлення до себе і навколишнього світу, що виражається в характері звуковидобування, в манері "подачі", у тому звуковому "повідомленні", яке музикант посилає своїй аудиторії" [5].

Поява "нового звуку" як явища сучасної естетики електронно-музичного звучання, що увійшло у мистецький простір з 60-х рр. XX ст. під терміном "саунд", означає багатогранне визначення своєрідних характеристик і індивідуальність звучання гурту, голосової тембрації його лідера-вокаліста. Піонерами студійних експериментів над саундом стали гурти "Бітлз" ("The Beatles"), "Пінк Флойд" ("Pink Floyd"), "Роллінг Стоунз" ("The Rolling Stones"), "Лед Зепелін" ("Led Zeppelin") та інші.

Корелятивні особливості акустичних характеристик концертних залів та відмінностей впливу звукового резонансу на виконавство академічних і естрадних артистів ми зустрічаємо у Н. Дрожжиної: "Академічний (оперний, концертно-камерний) співак як остаточний звуковий результат використовує резонанс, створений акустикою того приміщення, де на даний момент відбувається виконання (...) Оскільки якість зовнішнього резонансу регулюється штучними параметрами використовуваних технічних засобів, то, вочевидь, що голос естрадного співака повинен мати максимум обертонів вже на виході з голосового апарату" [1, 57].

Сказане Н. Дрожжиною щодо акустичної специфіки естрадного виконавства представлено дещо тезово та вимагає розширеного пояснення. Мікрофон викликає асоціації, так би мовити, "чарівного" приладу, дива естради сучасної епохи, здатного створити досконалість навіть з безголосими вокалістами. Іноді ці нарікання небезпідставні, але судження про його чарівні ознаки – досить тривіальна точка зору. Навпаки, досконалий мікрофон оголює недоліки голосу, а не ретушує їх. З іншого боку, невміння користуватися мікрофоном, ігнорування принципами роботи з цим голосовим приладом стає причиною незадовільного виступу.

Звертаючись до питання естетичного змісту у формуванні звучання голосу, передусім належить докорінно змінити уявлення про методи контролю акустичного середовища залу за допомогою електронних приладів, де відправним джерелом саунду є співак, а не звукова апаратура. Саме через досвід роботи виконавця, його компетенції в області використання електроніки, досвіду слухового діагностування звукоутворення, вміння апелювати колористикою звукових ефектів залежить уся креативна сторона естетичної складової саунду. У цьому випадку робота звукорежисера стає плідною, невід'ємною творчою складовою у обробці звучання голосу естрадного співака. Академічні ж вокалісти, перш за все, орієнтуються на акустичний резонанс залу.

Якісні характеристики голосових даних естрадного співака не класифікуються виключно гучністю звучання голосу. Поширена думка, що при потужному голосі мікрофон слід тримати подалі від ротової щілини, не має під собою підстави. Повна передача спектру тембру голосу багато в чому залежить від близької відстані мікрофону, щоб це влаштувало як самого артиста, так і звукорежисера. Це коригує взаємозв'язок голосу співака з акустичними характеристиками залу, збагачуючи і синтезуючи його відповідними приладами голосових обробок. Вокальні (не мовні) мікрофони розробляються саме з урахуванням їх близької відстані використання. Однак тут може виникнути інша проблема – поява дратівливих сибілянтів (свистячих, від лат. *sibilo* – свищу) на звуки "с", "з" та інших передньоязикових щілинних фрикативних приголосних "ш", "ф", що найбільш яскраво виявляються при роботі з мікрофоном через недосконалу фонетичну та артикуляційну бази виконавця.

Мікрофон нерідко викликає різного роду негативні судження з боку adeptів академічної вокальної школи у ствердженні, що він "псує" голос. З подібними твердженнями навряд чи погодилися такі корифеї сцени, як: Л. Павароті, П. Домінго, Х. Карерас, А. Бочеллі, Д. Хворостовський, Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, Дж. Гробан, Б. Уайт, С. Діон та багато інших співаків: на їх думку, мікрофон ніяк не вплинув на знецінення їх вокальної майстерності.

На практиці контроль звуку в естрадного співака не орієнтований на акустичне середовище залу, його резонанс, а лінійно синхронізований моніторами безпосередньо з голосовим сигналом, тому співак чує лише природне звучання свого голосу, не обробленого процесорами. Без моніторного контролю співак може потрапити у метро-ритмічний дискомфорт, що загрожує втратою зв'язку з музичним текстом і, як наслідок, стресовою ситуацією в психологічному плані. Не останню роль у якості саунду має наповненість залу публікою, тому і побутує актуальний вислів, що в концертному житті артиста не існує однакових залів, як у фізичному, так і в емотивному аспекті.

Отже, мікрофон для естрадного співака є не лише приймачем для посилення голосового сигналу; його практичне використання передбачає суттєві відмінності між академічним і естрадним співом з точки зору аудіальних особливостей звукового контролю.

Формування професійного естрадного вокаліста відбувається не на сцені, не в моменти репетицій, хоча це дуже важливий, але все ж таки не кінцевий продукт, а в експериментальних студійних умовах. До такої роботи артист має підійти повністю підготовленим не лише в плані вивченого матеріалу, а з прекрасним технічним багажем – знанням сучасних вокальних прийомів, вмінням застосувати їх за призначенням, а не за принципом тривіальної механічної демонстрації.

В умовах студійної роботи відбувається злиття творчої думки всього колективу студії в єдине ціле. Перебуваючи в постійному творчому пошуку, естрадний вокаліст не лише підвищує свій технічний рівень, але і формує унікальне творче обличчя, естетичний імідж, а іноді відкриває для себе ту неповторну тембрацію голосу, яка стає впізнаваним особистим саундом співака. У концертному виконанні естрадний співак використовує тільки частину тих художніх компонентів, які були знайдені в процесі творчої роботи в умовах студійного запису.

Є ще й інша сторона концертного виступу, яку можна назвати імітацією, коли артист користується плюсовою фонограмою – готовим для тиражування студійним записом пісні. Частіше це відбувається тоді, коли артист не має бажання відмовлятися від фіксованої естетики звучання, а хоче продемонструвати аудиторії всю красу і палітру звучання голосу, збагаченого студійними обробками. Цьому є ряд пояснень, зокрема, таке, що в умовах живого виконання неможливо створити досконале звучання композиції. Інший випадок – необхідність виконання умов вимог окремо взятих виступів у форматі телевізійних програм або відеозапису концерту для подальших рекламних акцій. У будь-якому випадку, відкидаючи користюлюбні бажання артиста, використання плюсової фонограми в концерті – це обман глядача.

Отже, у науково-дослідницьких роботах, присвячених вокальній естраді, естетика звучання голосу естрадного співака досліджувалася або односторонньо, з позицій академічної школи, або не досліджується взагалі. Проблеми естрадного виконавства, зокрема, створення просторового звукового образу (саунду) сьогодні залишаються майже невивченими. Незалежно від розвитку електронної індустрії, яка докорінно змінила естетичну складову у звучанні естрадного співака, сьогодні традиційно продовжується нав'язування естраді академічних постулатів, що більшою мірою, віддаляє нас від вирішення визначених проблем: відбувається підміна художньо-естетичних принципів сучасного вокального мистецтва естради синтетичним конгломератом. Таким чином, для сучасного естрадного вокаліста головним є естетичний аспект звучання голосу, для якого користуватися мікрофоном і технічним оснащенням, володіти технікою сучасних вокальних прийомів та голосових ефектів, коректно застосовувати професійну лексику – ті критерії спеціалізованої підготовки, які зростають його конкурентоспроможним на вітчизняній естраді та у світі.

Література

1. Дрожжина Н. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения / Н. В. Дрожжина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. – Х., 2009. – Вип. 3. – С. 50–59.
2. Емельянов В. Фонопедический метод развития голоса / В. В. Емельянов. – Режим доступа: <http://www.emelyanov-fmrg.ru/non-academic>
3. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
4. Кузнецов Е. М. Из прошлого эстрады / Е. М. Кузнецов. – М.: Искусство, 1958. – 359 с.
5. Савицкая Е. "Электричество смотрит мне в лицо...", или Введение в саундологию / Е. Савицкая // Журнал "Салон АВ", 1999. – № 5. – Режим доступа: <http://www.hi-fi.ru/review/detail/699097>
6. Sadolin C. Complete Vocal Technique / C. Sadolin. – Copenhagen, 2000. – 255 p.
7. Чудинов В. А. Язык как составная часть культуры / В. А. Чудинов. – Режим доступа: http://www.runitsa.ru/publications/publication_218.php
8. Шевченко Н. С. Синтез виконавських манер як творчий чинник сучасної вокальної музики / Н. С. Шевченко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – № 3. – С. 183-187.

References

1. Drozhzhina, N. (2009). To the question of methodology variety vocal technique. Visnyk Kharkivs'koi' derzhavnoi' akademii' dyzajnu i mystectva, 3, 50-59 [in Ukrainian].
2. Emelyanov, V. (2000). Phonopedic method development of voice. Retrieved from <http://www.emelyanov-fmrg.ru/non-academic> [in Russian].