

УДК 784.94

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/31.214321>**Світлана СЕРГЕЄВА,***orcid.org/0000-0002-7199-7317**аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,**викладач естрадного вокалу**Professional vocal school by Lana Sergeyeva**(Київ, Україна) lanasergeyeva@ukr.net*

АНГЛОМОВНІ ФОНАЦІЙНІ ЗАСАДИ ЕСТРАДНОГО ВІРТУОЗНОГО ВОКАЛУ

У роботі розглядається історичний складник розвитку вокального мистецтва естрадного напрямку та англо-мовна фонація як основа формування естрадного звуку. Детально описується розвиток афро-американських стилів музики з характерною для кожного манерою звукоутворення і притаманним за забарвленням звуком, формування естрадних напрямів вокальної музики, і, як результат, народження сучасних форм виконавського мистецтва. Англо-мовна фонація стала фундаментом для розвитку естрадного вокального мистецтва. Результат дослідження особливостей фонації англійської та української мов у вокальному контексті покликаний вивести викладання сучасного сольного естрадного співу на більш високий професійний рівень з чітко розробленою методологією. Для звукових можливостей мови стають важливими не тільки самі звуки, а й засоби їх утворення, тобто не тільки акустична, а й артикуляційна властивість. З метою оптимізації англо-мовної фонації в україномовний репертуар використовується фонетична методика переносу та розвитку англо-мовних фонетичних компетенцій для розвитку віртуозних вокально-виконавських здібностей. Концентричний метод допомагає зорієнтувати учня на самопізнання своїх відчуттів під час фонації, відкриває йому можливості до самоконтролю. Запропоновано шляхи забезпечення процесу самооптимізації, закріплення позитивних навичок вокального звучання та засвоєння нових акустичних рівнів фонації. На основі докладного аналізу всіх елементів (фонаційні, звуковисотні та динамічні) розкриваються шляхи до більш детальної розробки подолання труднощів у естрадному звукоутворенні задля досягнення кращого результату. Розглянуто історичний розвиток вокальних напрямів, симбіоз культур, загальні, базові для всіх стилів естрадного вокалу шляхи звуковидобування через введення англо-мовної фонації. Перспективність дослідження зазначеної проблематики пов'язана із ґрунтовним вивченням різних аспектів розвитку англо-мовних фонетичних компетенцій у вокальному мистецтві з прив'язкою до різних стилів естрадних напрямів.

Ключові слова: англо-мовна фонація, віртуозний вокал, естрадний вокал, фонетична компетенція, вокаліст, вокальна педагогіка.

Svitlana SERHEIEVA,*orcid.org/0000-0002-7199-7317**Graduate Student at the Department of Academic and Variety Vocal and Sound Directing
National Academy of Culture and Arts Management,**Teacher of Variety Vocals**Professional vocal school by Lana Sergeyeva**(Kyiv, Ukraine) lanasergeyeva@ukr.net*

ENGLISH LANGUAGE PHONATION PRINCIPLES OF POP VIRTUOSO VOCALS

The historical component of the development of pop vocal art and English phonation as a basis for the formation of pop sound is considered in the work. Describes in detail the development of African-American styles of music with a characteristic manner of sound production and inherent in the colour of the sound. Formation of pop directions of vocal music, and as a result of the birth of modern forms of performing arts. English-language phonation became the foundation for the development of pop vocal art. The result of the study of the peculiarities of the phonation of English and Ukrainian languages in the vocal context, designed to bring the teaching of modern solo pop singing to a more professional level with a well-developed methodology. Sound capabilities of speech, become important not only the sounds themselves, but also the means of their formation, but also not only acoustic but also articulatory properties. In order to optimize the English-language phonation in the Ukrainian-language repertoire uses phonopedic methods of transfer and development of English-language phonetic competencies for the development of virtuoso vocal and performing abilities. Concentric method helps to orient the student to self-knowledge of their feelings during phonation, opens opportunities for self-control. Ways to ensure the process of self-optimization, consolidation of positive skills of vocal sounding and mastering of new acoustic levels of phonation are offered. Based on a detailed analysis of all elements (phonation, pitch and dynamic), the ways to a more detailed development of overcoming the difficulties in pop sound production in order to achieve the best result are revealed. Spilled: the historical development of vocal trends, the symbiosis of cultures, general, basic for all styles of pop vocal ways of sound production through the introduction of English phonation. Prospects for the study of these issues are associated with a thorough study of various aspects of the development of English phonetic competencies in vocal art with reference to different styles of pop.

Key words: English language phonation, virtuoso vocals, pop vocals, phonetic competence, vocalist, vocal pedagogy.

Постановка проблеми. Сучасні тенденції розвитку вокального мистецтва в Україні охоплюють значну частину музичного простору українського суспільства та тісно пов'язані з якісними рівнями освітньої, культурної та наукової діяльності в умовах глобалізованого світу. Сучасні світові здобутки у вокальному мистецтві естрадного жанру та його різновидів потребують більш суттєвого дослідження, розробки та заглиблення в технічні, культурні та емоційні складники кращих світових надбань. Створення практичних методик та теоретичних рекомендацій покликане покращити викладання різних затребуваних видів естрадного вокалу у вищих навчальних закладах з метою випуску якісних, конкурентоспроможних вокалістів. Ключем до багатьох кращих світових здобутків віртуозних видів естрадного вокалу може стати англомовна фонація.

Аналіз досліджень. Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми, показав, що на різних етапах розвитку вітчизняної вокальної освіти проблемі виконання вокальних творів мовою оригіналу присвячено невеликий ряд спеціальних теоретичних і методичних досліджень Т. П. Мадішевої (Мадішева, 1956: 74) та В. Г. Антонюк (Антонюк, 2017: 218). У науковій розробці професора Т. П. Мадішевої (Мадішева, 1956: 74) ґрунтовно розглянуто культуру співу німецькою мовою (на прикладі вокального циклу Р. Шумана «Любов поета») та окреслено особливості вимови і фонації в співі різними мовами (українською, російською, італійською, англійською). У фундаментальній науково-методичній праці професора В. Г. Антонюк (Антонюк, 2017: 218) висвітлюються питання щодо основ вокальної орфоєпії української, російської, італійської, німецької та латинської вимови в співі (Антонюк, 2017: 27–35). На жаль, інших вітчизняних спеціальних науково-методичних розробок щодо формування англомовних фонетичних компетенцій учнів під час опанування вокально-виконавської техніки мистецтва співу нами наразі не виявлено.

Мета статті – розкрити історичний та вокальний складники англомовної фонації та трансформувати її в навчальний процес україномовного виконавства з ціллю покращення можливостей вокалістів щодо розвитку віртуозного володіння голосовим апаратом.

Виклад основного матеріалу. Англійська мова має свої фонаційні особливості, які в процесі формування естрадної вокальної традиції відіграли дуже важливу роль. Історично виник-

нення та формування естрадного вокалу як такого відбувалося на теренах афро-американської культури, яка народжувалася завдяки злиттю блюзового виконавства музики африканців з американськими і європейськими інструментальними та вокальними традиціями. Величезний вплив на формування манери звукоутворення у естрадно-джазових вокалістів мали африканські традиції народного співу. Тож витоки естрадного вокалу починаються ще за часів становлення однієї з найяскравіших галузей музики США – афро-американської музики, яка виникла в процесі синтезу культур: фольклору Англії (Шотландії та Ірландії) та Західної Африки. Завдяки залученню африканських негрів до християнської релігії зустрілися дві музичні культури: з одного боку, народна негритянська музика, з іншого – європейська у вигляді багатоголосного духовного співу. До речі, африканська музика раніше не знала багатоголосного співу. Негритянські раби дуже швидко відчували в гармонічній мові протестантського хоралу багаті виразні можливості, і європейська гармонія була не просто використана ними, але й збагачена цілою низкою нових елементів. Зокрема, негри почали сміливо впроваджувати у хоровий спів елементи імпровізації. Так, на рабовласницькому Півдні США виникли духовні пісні африканських негрів – спірічуел, які стали відомі у 70–80-ті роки XIX ст. Спірічуел започаткував нові особливості мелодії і ритму. Блюзові інтонації, синкопування поєднувалися з характерними інтонаціями і ритмами європейської музики. Спірічуел виконувався сольо з інструментальним супроводом або хором, а головний наспів імпровізаційно варіювався учасниками – окремими співаками. Африканському співу були властиві численні вигуки, пов'язані з культовим та ритуальним характером цієї музики, часто ці вигуки нагадували голоси птахів та звірів, а засіб звукоутворення наклав відбиток на загальну манеру звукоутворення. Африканському співу також притаманний фальцетний спів у великому діапазоні, а фальцету властивий високий ступінь головного резонування. Цей фальцет «прорізує» простір і може бути почутий дуже далеко. Такий фальцетний звук, зокрема, нагадує голоси птахів та звучання духових інструментів, які мають в основі принцип передудання. Фальцетна манера звукоутворення також наклала відбиток на загальну для всього діапазону голосу манеру звукоутворення. Манері африканських співаків властива інерція у післязвуччі та в атаці звуку, але це ніколи не призводить до втрати ритму, втрати часу, а лише нагадує про ритмічну пластичність виконавської манери. Характерною

особливістю африканського співу є «під'їзди» до звуків знизу та зверху.

Далі наприкінці XIX ст. у південних районах США виникла повільна лірична пісня американських негрів – блюз. Для блюзу характерні: синкоповані ритми, поліритмія, ковзаючі, нефіксовані пониження ладу, імпровізаційність виконання. Виконувався, на відміну від спірічуел, солістом у супроводі гітари або губної гармоніки. У пізньому, так званому міському або класичному блюзі, можна знайти риси, які властиві музиці африканських негрів. Африканська музика – ладова, основний лад – пентатоніка. Пентатоніка широко застосовується у джазовій, рок- та поп-музиці, вона не має полутонів. Можливо тому, зіткнувшись в Америці з полутонами у «білій музиці», у негрів виник свій варіант відсутніх у пентатоніці 3-го та 7-го ступенів. Блюзові інтонації на 3-му та 4-му ступенях мажору утворюють 9-тоновий «блюзовий лад». Смісл блюзових нот полягає в тому, що вони використовуються замість «звичайних» звуків або разом з ними. Але ці ноти слід виконувати дещо вище. У імпровізаціях важливо те, в якій манері вона виконується, бо саме у виконавській манері криється основна цінність жанру. Блюз виявив сильний вплив на формування джазу та джазової музики. У джазовій музиці існує як вокальна, так і інструментальна форма блюзу.

Традиція інструментальності звучання голосу у джазі культивується за часів його становлення. Першими корифеями джазу були інструменталісти, але вони, взявши в руки духові інструменти, почали копіювати тембр та манеру виконання голосом. Згодом вокалісти намагались не виділятися із загалу колективу, наслідуючи звучання духових інструментів та використовуючи різні прийоми атаки звуку, звуковедення, вібрато тощо. Якщо прослухати записи Еллі Фітцджеральд, не важко пересвідчитись, що у неї дещо змінюється тембр голосу та манера виконання залежно від наявності учасників – солістів-духовиків (саксофоніст або трубач та ін.). До цього часу у співаків джазу одним з найпрестижніших моментів є досить точне злиття по тембру з тембром духового інструмента. Наслідуючи звучання інструментів, вокалісти використовують такі прийоми, як:

а) «субтон», або «звук з повітрям». Під час співу субтоном велика частина повітряного стовпа залишається малозвучною, та у звучанні голосу чути шипіння повітря, що видувається. Подібного ефекту важко досягти на потужному звукоутворенні, тому що цей процес потребує інтенсивної роботи голосових зв'язок;

б) «фрулато» у співі – це так званий «хрип». Досягти цього ефекту можна різними засобами. Механізм такого звучання досить важкий та потребує особливого підходу.

Загалом, джазові співаки використовували велику кількість тембрових барв. Особливо застосовувався прийом «вібрато». Крупне вібрато наприкінці фраз було прийняте у джазовому виконавстві безпосередньо до бі-бопу. З часом його амплітуда значно зменшується, все частіше виконавці використовують прямий звук.

Найбільшого трансформування естрадно-джазовий вокал набув з розвитком «нової чорної музики» – соул, яка стала синтезом усього того, чого досягли негритянські музиканти з початку існування джазової музики. Однією з головних відмінних рис соул є манера виконання, причому як технічна, так і емоційна сторона. Якщо у традиційному сільському блюзі виразні засоби вокалу підкорювались головній ідеї – жалобі та створенню відповідного настрою, то зовсім іншим за енергетикою став вокал у ритм-енд-блюзі, для якого типовим став спів з криком. Соул, який взяв багато з музики госпел, набув дещо іншого емоційного відтінку – екстатичності, що притаманна релігійним обрядам, але сповнена нового змісту (від кохання до закликів до єдності нації). Змінилася і манера співу. Використання фальцету, що переходить у вереск, напівречитативу з криком, загальне підвищення теситури співу. У соул-музиці часто використовується принцип, запозичений з традиції госпел, «питання-відповідь», який реалізується у формі підспіву, коли за солістом постійно повторює невелика вокальна група. Емоційна і навіть істерична манера співу соул-артистів бере свій початок від піонера «чорного» рок-н-ролу Літтел Річарда, який мав вплив на творчість Джеймса Брауна, Отиса Реддінга, Арети Франклін та багатьох інших. Однак соул-співачки привнесли у сучасний вокал багато тонких нюансів та нівелювання звуків, цілу низку прийомів «в'ючності» співу, специфічних «підтягів» та мелізмів. Мелізми – засіб музичної виразності. У сучасній співочій манері мелізми використовуються як міні-імпровізації та підкреслюють ту чи іншу особливість виконавської манери і стилю. Їх виконання повинно бути вільним та легким, завжди різноманітним та не заважати загальній течії музичної думки. Яскравим прикладом цього може бути творчість Стіві Уандера, Уітні Хьюстон, Мерайї Керрі (Мельник, 2006: 1–7).

Тож, коли з'явився джаз як явище, він став викликом для музичного життя Америки. Його інструментальні композиції та імпровізації

виконувались голосом, який копіював темброве забарвлення інструментів, додавав собі інструментальності, тим самим збагачуючи голоси новими фарбами, які дуже відрізнялись від світського академічного співу. Таким чином, відбулося народження «іншого», тобто естрадного співу, який теж претендував на віртуозність, яка з часом змінювалась, покращувалась та ще більше ускладнювалась. Джаз з часом змінював свої форми та народжував усе нові та нові стилі в естрадній музиці і у виконавському мистецтві. Ці стилі також збагачувались один від одного, що взаємовпливало на вокальні стилістики виконавського мистецтва. Поява віртуозного естрадного вокалу не випадково зароджувалась на злитті культур в англомовному просторі. Емоційний складник афро-американських емоційних вигуків знайшов найближчий і найшвидший вихід звуку назовні, що ще більше підкреслило грудне звучання нижніх резонаторів та зменшило горлове звучання, тому що емоція виривалася назовні з глибини чуттєвої сфери, душі і воліла якнайшвидше та якнайдалі вихлинутись, щоб донести суть. Це не давало звуку затримуватися у стислому горловому звуці, що було притаманно багатьом народним співам. Тому саме ця фонація ставала більш легкою та популярною в утворенні естрадного звуку.

Головні ознаки англомовної фонації, які важливі для вокалістів. Формування голосних у гортанному отворі між м'язким піднебінням та коренем язика, що утримує піднебіння та гортань у низькому положенні. Це надає один отвір для вимови всіх голосних. Цей отвір співпадає з гортанною вимовою звука «е». У разі вимови приголосних язик не повинен лягати частково або повністю на тверде піднебіння та затримуватися там під час вимови або співу голосної, тому що в цьому разі голосна переміщується частково або повністю до носового отвору і сила звуку падає, впираючись у різні більш закриті зони голови або обличчя. Головний спів притаманний для непрофесійних співаків та початківців, які відчуття власного звучання в голові – автофонію помилково сприймають за спів. Приголосні в англомовній фонації звучать дуже коротко, кінчиком язика ніби відпружинюючи звук, що не перешкоджає голосній і дає їй придихання, голосна ніби вискакує під тиском. На відміну від англомовної фонації, україномовна фонація відрізняється за вимовою та співом голосних і приголосних. Голосні формуються в ротовому отворі за допомогою язика та губ, що формує перешкоди до звукового отвору та його виходу назовні. Звуки часто виходять через ніс та затримуються у голові, а гортань

знаходиться у високій позиції, тобто в гортанному отворі фактично постійно звучить звук «і», решту голосної допрацьовують губи, закриваючи звук на вихід. Таким чином, зв'язки часто затискаються горловими м'язами та працюють з перенапруженням, провокуючи крикливе звучання, виникає форсування звуку. Крик провокується неможливістю цей звук видихнути та підвищити його гучність, тому він усе більше і більше затискається, провокуючи тертя.

Для вокальної фонації всіх часів величезне значення мала рівність голосних. Нерівні голосні вважались ознакою поганої вокальної техніки. У недосвідчених співаків голосні мають різну силу, як констатував науковець В. А. Зернов, досліджуючи силу голосу. Тобто можна стверджувати, що різні голосні мали різний вихід назовні, відповідно різне положення гортані, артикуляційних органів та різне дихання. Голосні можуть звучати досить неприємно. На цьому наголошував ще К. С. Станіславський, порівнюючи подібне звучання з гудінням «як у бочці», протисканням із «здавленого горла», якісь звуки, що вилітають «із живота» (Станіславський, 1955: 67). Це лише підтверджує той факт, що артикуляційні органи можуть не лише сприяти вільному голосоутворенню, але й неабияк заважати. За загальним визначенням фонацією вважається стан будь-якої частини гортані, який змінює повітряний потік, а артикуляційний апарат регулює подальший процес звукоутворення. Від того, як цей процес відбувається і залежить якість звукоутворення. Фонетика як наука про звуки мовлення та фонологія як наука про звуки мови разом відкривають шлях до розуміння процесу творення вокальних звуків. Тому, говорячи про звукові можливості мови, стають важливими не тільки самі звуки, а й засоби їх утворення, тобто акустична і артикуляційна властивість. Тож артикуляційні властивості народжують акустичні властивості звуку. І дуже важливе для викладачів з вокалу розуміння правильної акустики звучання, що спирається на англомовну фонацію, щоб правильно вистроїти артикуляцію учневі. Тобто якщо підійти з практичного боку до постановки голосу, то перш ніж почати використовувати репертуар україномовний, треба спочатку освоїти ази англомовної фонації і акустики його звучання. Треба засвоїти вимову голосних окремо та разом з приголосними, але не в їх контексті. Приголосні повинні вимовлятися коротко і тільки кінчиком язика, який відпружинює від твердого піднебіння, або зубів залежно від звука. Окрема увага повинна приділятися таким приголосним, як «м» та «н», тому що в українській фонації вони

завжди носові. Голосні, які разом з ними утворюють склад, майже завжди залишаються носовими і не звучать чисто, тільки завдяки звуженому положенню губ, що є замісним механізмом. Голосний звук повинен звучати чисто в будь-яких контекстах і без допомоги губ. Для губ існує завжди широке положення, як для звуку «е», особливо це важливо для високих нот. Водночас гортань працює вниз, вправно вимовляючи голосні. Для того щоб гортань навчилась правильно відтворювати голосні звуки, професіонали використовують для цього тверду атаку на голосний звук, також застосовують штробаси.

Атака у вокальній методиці означає початок звуку. Термін стосується фонації чистих голосних. Розрізняють три види атаки звуку:

а) тверда атака характеризується щільним змиканням голосових складок до початку звуку та їх швидким розмиканням під впливом піднятого підкладкового тиску. Звук при цьому буває точним за висотою, яскравим, енергійним, у разі утримування жорстким;

б) у придиховій атаці голосові складки спочатку пропускають повітряний струмінь, а потім ніби змикаються на ньому. Звук не одразу досягає повноти звучання і точної висоти (утворюються так звані «під'їзди до ноти»). Має декілька різновидів;

в) м'яка атака характеризується одночасним змиканням голосових складок та посилення повітря, починається з дуже тихого звуку і дозволяє підсилити його за допомогою видиху, таким чином дозволяє співати високі ноти. Вона забезпечує чистоту інтонації та найкращі умови для роботи голосових складок;

г) атака з «під'їздом». Такий різновид атаки допомагає брати бажану високу ноту з іншої, розташованої на ступінь нижче. Допомагає розширити діапазон.

Тверда атака задіює і зміцнює м'яке піднебіння, яке вчиться працювати донизу та тим самим тримати постійне звучання тембрового забарвлення. Як тільки м'яке піднебіння не витримує напору повітря і здійснюється доверху, одразу тембр голосу стає глухим і звук слабшає. Згодом піднебіння потрібно буде вміти утримувати в низькій позиції протягом усього діапазону.

Штробаси – це змикання фальшивих складок, через які проходить повітря, вони звучать зі «скрипом», прикривають та утримують голосові зв'язки, а разом з ними і гортань у низькому положенні. Фальшиві голосові складки знаходяться над дійсними голосовими зв'язками. Між ними розташовуються морганієві шлуночки – невеликого розміру щілини, виконують роль підсилювача звуку і спри-

яють розвитку діапазону. За допомогою використання штробасів на голосному, з подальшим переходом на справжній звук, випрацьовується вміння у вокаліста відчувати голосові зв'язки та вміння якнайдовше втримувати їх зімкнутими у переході до верхніх нот. За М. С. Грачовою, голосові м'язи мають дуже складну й особливу будову. У вокальному м'язі волокна перетинаються у трьох напрямках: повздовж, поперек і косо. Завдяки такій будові голосові м'язи можуть змінювати свою довжину, товщину, мають властивість коливатися як всією довжиною та шириною, так і частинами. У зімкнутому стані (закрита голосова щілина) голосові м'язи додатково натягуються і здатні до значного подовження, що «підвищує м'язову збудливість, яка виконує першорядну роль для верхніх звуків регістра...» (Грачёва, 1956: 37). Регістр – це ряд звуків голосу, що видобувається одним і тим же способом, однорідні за тембром. Ці властивості є основою регістрової природи співацького голосу, зумовлюючи процес співацького звуковидобування. Для учнів повинен здійснюватись акустичний контроль зовні над правильним звучанням і корекція артикуляції у разі необхідності. Оскільки сам вокаліст-початківець через автофонію не може контролювати акустичний складник власного звуку, тоді викладач спрямовує звучання учня назовні за допомогою артикуляційних змін і також зміни куту виходу звуку. Як правило, початківці спрямовують звук доверху, у голову, часто зовсім не розуміючи цього. При цьому м'яке піднебіння не витримує натиску повітря і звук може швидко зриватися на фальцет. Відповідно до концепції (щодо естрадного вокалу застосовується вибірково) Н. І. Жинкіна процес фонації досягається одночасною діяльністю трьох систем: генераторної (голосові складки, щілини і затвори в порожнині рота); резонаторної (порожнини рота та ін.); енергетичної (механізм зовнішнього дихання – грудна клітина, діафрагма й ін., а також механізм рефлекторної перистальтики трахеї і бронхів). Вивчення власного голосу і спостереження за діяльністю голосового апарату в співі – проблема, яку необхідно вирішувати кожному співакові в період навчання (Жинкин, 1958: 178). Тут важливе питання про самоконтроль, яке висуває у своїй книзі Д. В. Люш. Але контроль вокального стану не повинен здійснюватись тільки рефлекторно. Контролювати акустику власного звуку початківець може, зокрема, за допомогою мікрофона або диктофона, де він чутиме свій голос зовні і поступово звикатиме до його сприйняття. У підсумку повний власний акустичний контроль над фонацією можна вважати професійним рів-

нем виконавської майстерності. Тож за наявності повного фонаційного контролю над звуком, рівністю його звучання та тембрового забарвлення по всьому діапазону можна розробляти віртуозність володіння голосом, тобто розширювати діапазон, витривалість, рухливість, повороткість. Розробка професійних віртуозних навичок вибирається залежно від особливостей вибраного стилю. Це досить тонка та копітка робота, яка потребуватиме здібностей, витримки та відсутності поспіху заради якості виконання. Разом із тим самоконтроль можна здійснювати за допомогою «почуттєвих систем»: слуху, м'язових відчуттів, вібраційних відчуттів, відчуттів ритму і часу і т. д. Необхідно із самого початку навчання стежити за роботою голосового апарату в співі, за слуховими, вібраційними, м'язовими, емоційно-психічними й інтелектуальними відчуттями, фіксуючи їх у пам'яті. Завдання – не перевищувати можливості голосу в силі звуку, щоб не спровокувати форсування та крику на горлі, а підсилювати його за допомогою видиху, тембру, артикуляції. Співак поступово звикає до певних м'язових і вібраційних відчуттів у м'якому піднебінні, у відчутті опори, яка спирається на м'язи живота, резонуванню в порожнинах-резонаторах. Найбільш важливий – слуховий контроль. Контролюються – формування звуку, ступінь свободи від зайвого напруження горлових м'язів, активність резонаторів, дихання. Слуховий контроль у співаків здійснюється двома шляхами – через внутрішні порожнини і зовні через вуха. Звідси можливі помилки, якщо надавати слуховому контролю через внутрішні порожнини більшого значення, ніж через зовнішній канал – вуха. М'язові відчуття виникають у процесі роботи органів голосового апарату (діафрагми і преса живота, низького положення гортані, низького положення завіски, відкриття рота і міміки, артикуляції). У міру закріплення навичок правильного співу вокаліст поступово перестає контролювати м'язову роботу органів, але частково, тому що форму потрібно буде підтримувати заради віртуозного рівня. Не менш важливі відчуття резонансу порожнини голосового апарату грудної клітини, і відсутність вібрації кістково-черепних порожнин обличчя. Вібрація в ділянці грудної клітини (але відсутність вібрації у верхніх резонаторах) повинна відбуватися на частоті одного, основного тону, в цьому головний принцип естрадного звукоутворення. Відчуття резонансних явищ свідчить про якість тембру і правильні умови роботи голосових складок. У співі резонанс порожнини голосового апарату набагато інтенсивніший, ніж у мовленні. У разі повноцінної дії системи резона-

торів «озвучуються» великі ділянки тіла і ротова порожнина. Знання анатоми-фізіології голосового апарату допомагає співаку зрозуміти механізм співацького голосоутворення. Тим часом, як відзначав Д. Л. Аспелунд, не слід перебільшувати природно-наукову сферу вокально-педагогічної теорії і затушовувати наукову значимість виконавського і педагогічного досвіду. Природно-наукове обґрунтування співацького процесу у відриві від впливу музики, стилю, мови Аспелунд розглядає як негативне явище у вокальній педагогіці: «У погоні за позаісторичними і позанаціональними законами співу теорія загубила основну умову всякої науковості – історичність і конкретність – і відстала від вимог вокальної педагогіки». Аспелунд порушив питання про вивчення процесу історичної зміни вокальних шкіл, що відбувався у нерозривному зв'язку з конкретними вимогами виконавської практики конкретної епохи, «оскільки виконавська практика за всіх часів і у всіх народів визначала задачі навчання і виховання співаків» (Аспелунд, 1952: 147). Оскільки ми розглядаємо професійний естрадний вокал з позиції англомовної фонації та історичного його розвитку, то має вивчатися і технічний, і емоційний, і історичний складники для розуміння глибини вокальної творчості та духовного наповнення співака, який має навчитись не тільки віртуозно співати, а й зможе донести сутність до слухача.

Отже, запропоновано шляхи забезпечення процесу формування англомовних фонетичних компетенцій, самооптимізації, закріплення позитивних навичок вокального естрадного звукодобування та засвоєння нових акустичних рівнів фонації за фонопедичним і концентричним методами розвитку голосу. Виявлено, що основними завданнями запропонованої методики є: налаштування голосового апарату на володіння правильною фонацією характерних для англійської мови фонем під час співу, оптимізація англомовної фонації до україномовного репертуару, підготовка учня-вокаліста до ефективного вирішення складніших вокально-виконавських завдань. На основі докладного аналізу всіх елементів (фонаційні, звуковисотні та динамічні) запропоновані шляхи до більш детальної розробки подолання труднощів у естрадному звукоутворенні задля досягнення кращого результату.

Перспективи подальших наукових досліджень зазначеної проблематики пов'язані з ґрунтовним вивченням різних аспектів розвитку англомовних фонетичних компетенцій у вокальному мистецтві з прив'язкою до різних стилів естрадних напрямів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ, 2017. 218 с.
2. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. Москва, 1952. 178 с.
3. Грачёва М. С. Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани. Москва, 1956. С. 37.
4. Данышина Н. Д. та ін. Словник вокальних термінів. Ніжин : Редакційно-видавничий відділ НДПУ ім. М. Гоголя, 2001. 74 с.
5. Жинкин Н. И. Механизмы речи. Москва : АПН РСФСР, 1958. 378 с.
6. Кочнева И. А., Яковлева А. С. Вокальный словарь. Львов : Музыка, 1988. 70 с.
7. Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика. Харків, 2002. 160 с.
8. Мельник Р. Музыка молодых: занепад чи відродження? Київ. *Культура життя*, № 11–12, 2006. С. 7.
9. Люш Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса. Киев, 1988. 138 с.
10. Станиславский К. С. Театральное наследство. Москва : Академия наук СССР, 1955. 67 с.

REFERENCES

1. Antoniuk, V. G. (2017). *Vokal'na pedahohika (solnyi spiv)* [Vocal pedagogy (Solo singing)]. Kyiv. 218 p.
2. Aspelund, D. L. (1952). *Razvitie pevtsa i ego golosa* [Development of the singer and his voice]. Moscow. 178 p.
3. Gracheva, M. S. (1956). *Morfologiya i funktsional'noie znachenie nervnogo apparata gortani* [Morphology and functional significance of the nervous apparatus of the larynx]. Moscow. P. 37.
4. Danshyna, N. D. et al. (2001). *Slovnyk vokal'nykh terminiv* [Dictionary of vocal terms]. Nizhyn: Redaktsiyno-vydavnychyi viddil NDPU im. M. Hoholia. 74 p.
5. Zhynkin, N. I. (1958). *Mekhanizmy rechi* [Mechanisms of speech]. Moscow: APN RSFSR. 378 p.
6. Kochneva, I. A., Yakovleva A. S. (1988). *Vokal'nyi slovar* [Vocal vocabulary]. Lvov: Muzyka. 70 p.
7. Madysheva, T. P. (2002). *Spivak i mova: kul'tura spivu movoiu oryhinalu: teoriia ta praktyka* [Singer and language: the culture of singing in the original language: theory and practice]. Kharkiv. 160 p.
8. Melnyk, R. (2006). *Muzyka molodykh: zanepad chy vidrodzhennia?* [Music of the young: decline or revival?]. Kyiv: *Kul'tura zhyttia*, No. 11–12. P. 7.
9. Liush, D. V. (1988). *Razvitiie i sokhraneniie pevcheskogo golosa* [Development and preservation of the singing voice]. Kiev. 138 p.
10. Stanislavskii, K. S. (1955). *Teatral'noie nasledstvo* [Theatrical legacy]. Moscow: Akademiia nauk SSSR. 67 p.