

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ  
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА  
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
ШКОЛА ДОКТОРАТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И  
КУЛЬТУРОЛОГИИ**

**На правах рукописи  
С.З.У.: 784.9:78.036.9(043)**

**ВОКАЛЬНЫЕ СТИЛИ ПОП-МУЗЫКИ  
В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОГО  
ИСПОЛНИТЕЛЯ**

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ  
(ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДОКТОРАТ)**

**Диссертация на соискание ученой степени доктора искусств**

**Научный руководитель:  
МЕЛЬНИК ТАМАРА  
ДР., КОНФ. УНИВ.**

**Докторанд:  
ЖУЛЯ ВIOЛЕТА**

**КИШИНЕВ, 2024**

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII  
MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE  
ȘCOALA DOCTORALĂ STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE**

**Cu titlu de manuscris  
CZU 784.9:78.036.9(043)**

**STILURILE VOCALE ALE MUZICII POP  
ÎN ACTIVITATEA PROFESIONALĂ  
A UNUI INTERPRET CONTEMPORAN**

**SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE  
(DOCTORAT PROFESIONAL)**

**Teză de doctor în arte**

**Doctorand:**

**Julea Violeta**

**Conducător de doctorat:**

**Melnic Tamara,  
doctor în studiul artelor și culturologie,  
conferențiar universitar**

**CHIȘINĂU, 2024**

**© Julea Violeta, 2024**

## СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИИ (на русском, румынском, английском языках).....	5
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	8
ВВЕДЕНИЕ .....	9
1. <i>БЕЛТИНГ</i> В МИРОВОЙ ВОКАЛЬНОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ, ТЕХНИЧЕСКИЕ, ОРФОЭПИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ .....	20
2. ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА <i>ТВАНГ</i> В МИРОВОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ТЕХНИЧЕСКИЕ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ .....	35
3. <i>ВИБРАТО</i> КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ, СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ ЭМОЦИИ И ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРИЕМ .....	47
4. <i>ФАЛЬЦЕТ</i> В МУЗЫКЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ И ПОП-МУЗЫКЕ: ОБЩЕЕ И СПЕЦИФИЧЕСКОЕ .....	57
5. <i>СВИСТКОВЫЙ РЕГИСТР</i> : ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ВОКАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА, ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ.....	74
6. ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА <i>ФРАЙ</i> .....	83
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ.....	90
БИБЛИГРАФИЯ.....	94
ПРИЛОЖЕНИЯ .....	103
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ.....	105

## АННОТАЦИЯ

**Жуля Виолета. Вокальные стили поп-музыки в профессиональной деятельности современного исполнителя. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2024.**

**Структура диссертации:** *Творческая часть:* три концертные программы, записанные на DVD; *Научное исследование:* Введение, 6 глав, Общие выводы и рекомендации, Библиография из 132 наименований, 1 приложения; 84 страниц основного текста. Результаты исследования отражены в 8 публикациях.

**Ключевые слова:** белтинг, вибрато, вокальная техника, исполнение, поп-музыка, свистковый регистр, тванг, фальцет, фрай

**Область исследования:** вокальное исполнительство в поп-музыке.

**Цель исследования** состоит в теоретическом осмыслении вокальных техник мировой поп-музыки и их применении в современной исполнительской практике.

**Задачи диссертации:** ознакомиться с теоретическими источниками (монографии, энциклопедии, научные статьи); рассмотреть дидактические материалы, позволяющие исследовать методические аспекты преподавания эстрадного вокала; изучить мультимедийные труды, посвященные данной проблеме (аудио материалы, видео-школы); подвергнуть слуховому анализу обширный пласт материалов, касающихся проблематики данной работы; определить роль этнокультурного компонента в возникновении различных вокальных техник; исследовать их применение на примере выдающихся исполнителей рубежа XX-XXI вв.; проанализировать особенности физиологических процессов вокального звукоизвлечения той или иной техники; выявить важность овладения этими техниками и их влияние на выразительные и технические аспекты исполняемых пьес; обобщить собственный исполнительский и преподавательский опыт.

**Научная новизна и оригинальность диссертации** состоят в уникальности исследования: впервые в музыкальной науке Республики Молдова выявлены и проанализированы наиболее важные вокальные техники и приемы современной поп-музыки, рассматриваемые как совокупность исторических, исполнительских и методических аспектов. Автор предлагает научное осмысление практических аспектов изучаемых вокальных техник, применяемых в мировой поп-музыке – *белтинг, тванг, фрай, фальцет, свистковый регистр, вибрато, итробас, йодль* и др. Избранный музыкальный материал включает как известные произведения современной поп-музыки, так и оригинальные авторские сочинения, которые ранее не становились объектом изучения.

**Новизна и оригинальность артистической концепции** состоит в освоении изучаемых в диссертации вокальных техник поп-музыки, на основе трех концертных выступлений с различными программами, в которых автор представлена как солистка, участница дуэтов, трио и дирижер, исполнившая репрезентативные сочинения поп-музыки, произведения молдавских и зарубежных композиторов, а также собственные музыкальные композиции.

**Практическая значимость работы.** Проведённое исследование вносит существенный вклад в обогащение знаний и представлений о новых техниках и приемах современной вокальной поп-музыки, используемых артистами Республики Молдова. Материалы и выводы настоящей диссертации могут послужить основой для создания методических пособий, посвященных различным техникам эстрадного вокала. Материалы исследования могут быть использованы в преподавании следующих дисциплин: *Эстрадное и джазовое пение, Вокальный ансамбль, Исполнительская практика, История эстрадной и джазовой музыки* и т.д. Таким образом, результаты исследования могут быть использованы в подготовке профессиональных исполнителей к выступлениям на сцене и студийным записям, а также в деятельности педагогов, преподающих эстрадный и джазовый вокал.

**Апробирование результатов исследования.** Теоретическая часть диссертации неоднократно обсуждалась на совместных заседаниях Руководящей комиссии. Диссертация рассмотрена и рекомендована к защите Руководящей комиссией и Научным советом АМТИИ. Апробирование результатов осуществлено путем публикации 8 научных статей и участия в 5 национальных и международных научных конференциях.

## ADNOTARE

**Julea Violeta. Stilurile vocale ale muzicii pop în activitatea profesională a unui interpret contemporan. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2024.**

**Structura tezei:** *Componenta artistică:* trei programe de concert înregistrate pe DVD; *Cercetarea teoretică:* Introducere, 6 capitole, Concluzii generale și recomandări, Bibliografie din 132 de titluri, 1 anexă; 84 de pagini de text principal. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 8 publicații.

**Cuvinte-cheie:** belting, vibrato, tehnică vocală, interpretare, muzică pop, whistle register, twang, falsetto, fry

**Domeniul de studiu:** interpretarea vocală în muzica pop.

**Scopul tezei** constă în fundamentarea teoretică a tehnicilor vocale ale muzicii pop universale și aplicării acestora în practica interpretativă contemporană.

**Obiectivele tezei:** studiul surselor teoretice (monografii, enciclopedii, articole științifice); luarea în considerare a materialelor didactice, care să permită investigarea aspectelor metodice ale predării disciplinei *Canto de estradă și jazz*; studierea lucrărilor multimedia, consacrate acestei probleme (materiale audio, școli video); analiza auditivă a unui strat extins de materiale, privind problematica acestei lucrări; determinarea rolului componentei etno-culturale în apariția diverselor tehnici vocale; investigarea aplicării lor pe exemplul unor interpreți remarcabili.

**Noutatea și originalitatea științifică** a tezei constă în unicitatea cercetării: pentru prima dată în știința muzicală din Republica Moldova au fost identificate și analizate cele mai importante tehnici și metode vocale ale muzicii pop contemporane, considerate ca o unitate a aspectelor istorice, interpretative și metodice. Autoarea oferă o înțelegere științifică a aspectelor practice ale tehnicilor vocale studiate, utilizate în muzica pop universală – *belting, twang, fry, falsetto, whistle register, vibrato, shtrobass, yodel* etc. Materialul muzical selectat include lucrări cunoscute atât ale muzicii pop contemporane, cât și compozițiile originale de autor, care nu au devenit anterior obiect de studiu.

**Noutatea și originalitatea conceptului artistic** constă în însușirea și prezentarea tehnicilor vocale ale muzicii pop studiate în teză, în baza a trei spectacole-concert cu programe diferite, în care autoarea este prezentată în calitate de solistă, participantă la duete, triouri și dirijor, interpretând lucrări reprezentative ale muzicii pop, creațiile compozitorilor moldoveni și străini, precum și compoziții muzicale proprii.

**Valoarea aplicativă a lucrării.** Cercetarea realizată aduce o contribuție semnificativă la îmbogățirea cunoștințelor și ideilor despre noile tehnici și metode ale muzicii pop vocale contemporane utilizate de artiștii din Republica Moldova. Materialele și concluziile tezei de doctorat pot servi drept bază pentru crearea ghidurilor metodice dedicate diverselor tehnici vocale ale muzicii pop. Materialele cercetării pot fi utilizate în predarea următoarelor discipline: *Canto de estradă și jazz, Ansamblu vocal, Practica artistică, Istoria muzicii ușoare și jazz* etc. Astfel, rezultatele studiului pot fi utilizate în pregătirea interpreților profesioniști pentru concerte și înregistrări în studio, precum și în activitatea profesorilor de canto de estradă și jazz.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Partea teoretică a tezei a fost discutată în mod repetat în cadrul Comisiei de îndrumare a Școlii doctorale a AMTAP. Teza a fost examinată și recomandată pentru susținere de către Comisia de îndrumare și Consiliul științific al AMTAP. Aprobarea rezultatelor a fost realizată prin publicarea a 8 articole științifice și participarea la 5 conferințe științifice naționale și internaționale.

## ANNOTATION

**Julea Violeta. Vocal styles of popular music in the professional activity of contemporary singer. Dissertation for the Doctor of Arts Degree in specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2024.**

**Thesis structure:** Artistic component: three concert programs recorded on DVD; Theoretical research: Introduction, 6 chapters, General conclusions and recommendations, Bibliography of 132 titles, 1 appendice, 84 pages of the main text. Research results are reflected in 8 publications.

**Keywords:** belting, vibrato, vocal technique, performance, popular music, whistle register, twang, falsetto, fry

**Field of study:** vocal performance in popular music

**Aim of the thesis:** is the theoretical substantiation of the vocal techniques of universal pop music and analyzes their application in contemporary performance practice. Objectives of the thesis: study theoretical sources (monographs, encyclopedias, scientific articles); consideration of didactic materials, which will allow the investigation of the methodical aspects of teaching the pop-singing; study of multimedia works devoted to this issue (audio materials, video-scholarly works); aural analysis of a wide range of materials of this work; determination of the role of the ethnocultural component in the emergence of various vocal techniques; investigation of their application on the example of some outstanding performers.

**The novelty and scientific originality** of the thesis lie in the uniqueness of the research: for the first time in the musical science of the Republic of Moldova, the most important vocal techniques and methods of contemporary pop music have been identified and analyzed, considered as a unity of historical, performing and methodical aspects. The author provides a scientific understanding of the practical aspects of the studied vocal techniques used in world pop music – *belting, twang, fry, falsetto, whistle register, vibrato, shtrobass, yodeling*, etc. The author also analyzes modern pop music's most important vocal techniques and methods. The musical material selected includes both well-known works of contemporary pop music, and original compositions by the author, which have not previously become the subject of study.

**The novelty and originality of the artistic concept** consist in the appropriation and presentation of the vocal techniques of pop music studied in the thesis. The thesis is based on three concert performances with different programs, in which the author is presented as a soloist, duet, and trio member, as well as a choir conductor, performing representative pop music, works by Moldovan and foreign composers, and her own musical compositions.

**The applied value of the work.** The research makes a significant contribution to the enrichment of knowledge and ideas about the new techniques and methods of contemporary vocal pop music used by Moldovan artists. The materials and conclusions of the thesis can serve as a basis for the creation of methodical guides dedicated to various vocal techniques of pop music. The research materials can be used in teaching the following subjects: *Pop and Jazz Singing, Vocal ensemble, Artistic practice, History of Popular Music and Jazz*, etc. Thus, the results of the study can be used in the preparation of professional performers for concerts and studio recordings, as well as in the work of teachers who teach pop and jazz singing.

**Implementation of the scientific results.** The theoretical part of the thesis has been repeatedly discussed in the AMTAP Doctoral School's Guidance Committee. The thesis was reviewed and recommended for defence by the Guidance Committee and the AMTAP Scientific Council. Endorsement of the results was achieved through the publication of 8 scientific articles and participation at 5 national and international scientific conferences.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

На русском языке:

АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Вв. – века

Г.– год

Гг. – годы

Гц. - герц

Др. – другой, другая, другие

Итал. - итальянский

НТ – назальный тванг

Пер. с англ. – перевод с английского

т.е. – то есть

Т.д. – так далее

Т.н. – так называемый

В т.ч. – в том числе

С. – страница

См. рис. – смотри рисунок

ОТ – оральный тванг

От лат. – от латинского

На английском и румынском языках:

АМТАР – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*CVT – Complete Vocal Technique*

ed. – ediția

nr. – numărul

p. – pagina

RnB – Rhythm and Blues

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность и значимость исследуемой темы.** Социокультурная ситуация первых десятилетий XXI века по-своему уникальна: с одной стороны, благодаря информационной революции современные исполнители имеют доступ к разнообразной музыкальной информации, с другой стороны, мобильность артистов и населения планеты в целом, разнообразные турне и гастролы исполнителей, участие в международных конкурсах требуют от эстрадных певцов постоянного совершенствования. Эволюция различных вокальных техник в современной поп-музыке последних десятилетий все больше связаны со смешением музыкальных культур различных рас и этносов и доступом к последним техническим и информационным возможностям современной цивилизации.

В наши дни музыкальная культура неакадемической ориентации представляет собой совокупность самых разных музыкальных стилей и направлений: это поп-музыка, рок-музыка, фолк-музыка. В свою очередь, более крупные пласты музыкальной культуры альтернативного толка распадаются на такие жанрово-стилевые феномены, как рэп и хип-хоп, ритм-н-блюз (R&B), соул и другие.

Разнообразные вокальные приемы, возникшие в современной поп-музыке, требующие индивидуальной исполнительской манеры, особых вокальных техник, звука, собственных правил постановки голоса. Безусловно, на эволюцию вокальной поп-музыки оказали мощное влияние джазовая вокальная традиция, а еще ранее, блюз. Одновременно, новые вокальные техники апробируются в рамках музыкального театра неакадемической ориентации, а именно, в жанрах мюзикла, рок-мюзикла и рок-оперы.

В то же время, особенностью постмодернистского этапа развития мировой поп-музыки является смешение самых разных техник, требующих от вокалиста умения переключаться с одной манеры на другую, синтезировать разные вокальные приемы. Человеческий голос как самый сложный музыкальный инструмент, который находится внутри исполнителя, становится объектом изучения самых разных специалистов; этот процесс сегодня связан не только с деятельностью самих вокалистов и вокальных педагогов неакадемического направления, но и с развитием отрасли медицины, связанной со здоровьем певческого голоса, т.е. с фониатрией. Изучением вокальных возможностей голоса, поисками причин неудач и заболеваний голосового аппарата занимаются все больше специалистов в разных странах мира. Появляются различные авторские вокальные школы, в том числе, онлайн ресурсы, например, *CVT, Cheryl Porter Vocal method, Ramsey*

*Vocal Studio, Seth Riggs Singing for the Stars*, школа Даши Манаковой *Easy Music Vocal School*, Школа вокала Ольги Кляйн и др.

В то же время, методика преподавания эстрадного вокала находится в стадии своего развития, поскольку многие педагоги еще не в полной мере владеют всеми вокальными приемами, накопленными в поп-культуре, и не включают их в преподавание данной дисциплины. К сожалению, определенные трудности испытывают и преподаватели эстрадного и джазового пения в Республике Молдова, где до настоящего времени не создано ни одного методического пособия, посвященного современным техникам эстрадного вокала, ни одного видео курса или справочника, разъясняющего те или иные приемы интонирования в современной вокальной поп-музыке.

Данным комплексом причин обусловлена актуальность данного исследования.

Таким образом, **объектом** исследования стала мировая и национальная поп-музыка, рассматриваемая с точки зрения исполнительских вокальных техник и приемов, в числе которых – *белтинг, тванг, фрай, фальцет, свистковый регистр, вибрато* и др., как важнейшие средства музыкально-исполнительской деятельности современного поп-вокалиста.

**Цель исследования** состоит в теоретическом осмыслении вокальных техник мировой поп-музыки и их применении в современной исполнительской практике.

#### **Задачи диссертации:**

- ознакомиться с теоретическими источниками (монографии, энциклопедии, научные статьи);
- рассмотреть дидактические материалы, позволяющие исследовать методические аспекты преподавания эстрадного вокала;
- изучить мультимедийные труды, посвященные данной проблеме (аудио материалы, видео-школы);
- подвергнуть слуховому анализу обширный пласт материалов, касающихся проблематики данной работы;
- определить роль этнокультурного компонента в возникновении различных вокальных техник;
- исследовать их использование на примере выдающихся исполнителей рубежа XX-XXI вв.;
- проанализировать особенности физиологических процессов вокального звукоизвлечения, применяемых в той или иной вокальной технике;

- выявить важность владения этими техниками и их влияние на выразительные и технические аспекты исполняемых пьес;
- обобщить собственный исполнительский и преподавательский опыт.

**Научная новизна и оригинальность диссертации** состоят в уникальности исследования: впервые в музыкальной науке Республики Молдова выявлены и проанализированы наиболее важные вокальные техники и приемы современной поп-музыки, рассматриваемые как совокупность исторических, исполнительских и методических аспектов. Автор предлагает научное осмысление практических аспектов изучаемых вокальных техник, применяемых в мировой поп-музыке – *белтинг, тванг, фрай (штробас), фальцет, свистковый регистр, вибрато, йодль* и др. Избранный музыкальный материал включает как известные произведения современной поп-музыки, так и оригинальные авторские сочинения, которые ранее не становились объектом изучения.

В качестве материала для изучения было отобрано 44 исполнителя, являющиеся представителями американской, европейской, румынской и молдавской поп-музыки, 47 наиболее репрезентативных шлягера мировой поп-музыки, а также 4 вокальные школы – американские и российские.

**Новизна и оригинальность артистической концепции** состоит в освоении и представлении изучаемых в диссертации вокальных техник поп-музыки на основе трех концертных выступлений с различными программами, в которых автор представлена как солистка, участница дуэтов, трио, и дирижер детского хора Музыкальной школы им. А. Стырчи, исполнившая репрезентативные сочинения поп-музыки, произведения молдавских и зарубежных композиторов, а также собственные музыкальные композиции.

**Теоретическая и методологическая база исследования** имеет синтетический характер: в ней объединяются концепции, касающиеся физиологии пения, вокальной техники оперного пения, изучения специфических особенностей вокальной поп-музыки на базе различных зарубежных вокальных школ и теоретических трудов, посвященных исследуемым техникам, а также на основе обобщения собственного эмпирического опыта исполнительства и преподавания.

Методология исследования базируется на междисциплинарном подходе, объединяющем три направления: историческое, исполнительское и учебно-методическое. Личный опыт автора как исполнителя и педагога также был использован для проверки применимости описанных техник. Собственные практические наблюдения, включая анализ концертных выступлений и преподавательского процесса, позволили дополнить теоретические выводы, изложенные в диссертации.

Историческое развитие вокальных техник проанализировано с акцентом на эволюцию исполнительства в поп-музыке. Техника *белтинга*, например, возникла из необходимости создания мощного и насыщенного звука на сценах музыкальных театров, где отсутствовали системы усиления. Так, Н. Пономарева подчеркивает связь *белтинга* с особенностями сценических площадок США конца XIX – начала XX века [20, с.178-181], в то время, как другие авторы предполагают, что *белтинг* возник в афроамериканских музыкальных традициях, таких, как песни рабов и ранний джаз [20, с.178-181].

Исследования джазовой и блюзовой традиций также играют значительную роль в понимании вокального исполнительства. В.Д. Леборн указывает, что техника *вибрато* распространилась в поп-музыке благодаря влиянию джаза и блюза, что обеспечило ей широкое применение к середине XX века [38, с.65-75].

Физиология вокальных техник, работа голосовых связок, дыхательной опоры и резонаторов подробно исследована в фундаментальном труде *Основы вокальной методики* Л. Дмитриева [5] и румынских авторов – О. Кристеску, М. Агаки, М.Киорян [27; 24; 26]. Актуальность их выводов подтверждается также современными работами В. Леборна [38, с.297-305], в которых подчеркивается роль надгортанника и сжатия голосовых связок для создания высоких звуков.

Техника *фрай* также была исследована с физиологической точки зрения. Как утверждает Дж. Эстилл, *фрай* достигается за счет расслабленного смыкания голосовых связок и минимального воздушного потока, что делает эту технику универсальной для поп-музыки, джаза и рока [39, с.1]. К. Сэдолин, в свою очередь, дополняет эти данные, подчеркивая важность работы с дыханием и контроля гортани при освоении *фрай* [43, с.51].

Современные подходы к обучению вокалу фокусируются на адаптации техник для разных стилистических и языковых контекстов. Например, К. Сэдолин предлагает систему упражнений для плавного перехода между регистрами, что особенно важно при обучении *белтингу* [43, с.307]. В то же время П. С. Филлипс акцентирует внимание на особенностях артикуляции в английском языке, необходимых для освоения *тванга* [41, с.94-113].

Методика Дж. Эстилл основывается на работе с активными резонаторами и переходами между грудным и головным регистрами, что позволяет развивать гибкость голосового аппарата. Эти подходы особенно полезны в процессе преподавания вокала в мультикультурной среде [39, с.74].

Также были изучены образцы применения вокальных техник в репертуаре различных профессиональных исполнителей. Так, Кристина Агилера демонстрирует технику *белтинга* в песне *Something's Got a Hold on Me*, используя грудной регистр в

высокой тесситуре. Анализируя эту запись, В. Леборн указывает на важность дыхательной опоры и контроля голосовых связок. Уитни Хьюстон сочетает *белтинг* с *вибрато* в композиции *I Will Always Love You*, создавая эмоциональную насыщенность и динамическое разнообразие вокального звучания, а К. Сэдолин описывает использование микста и переходов между регистрами в этой песне как пример профессионального владения данной техникой.

Полина Гагарина адаптирует *белтинг* для исполнения на русском языке песни *A Million Voices*, демонстрируя, как орфоэпические особенности русского языка влияют на звуковую подачу. В свою очередь, П. С. Филипс подчеркивает роль артикуляционных упражнений, необходимых для освоения таких переходов.

Такие современные мультимедийные платформы, как видеошколы *Cheryl Porter Vocal Method* и *Seth Riggs Singing for the Stars*, и др. предоставляют важные данные для анализа, а видеоуроки Мэдэлин Харви (Madeleine Harvey) иллюстрируют адаптацию техник для начинающих исполнителей, акцентируя внимание на артикуляции и дыхательной поддержке [81].

**Теоретическая значимость исследования** заключается в её вкладе в развитие музыкальных знаний, касающихся вокального искусства и педагогики. Впервые в музыкальной науке Республики Молдова проведён комплексный анализ таких современных вокальных техник поп-музыки, как *белтинг*, *вибрато*, *тванг*, *свистковый регистр*, *фальцет* и *фрай*. Эти техники рассматриваются сквозь призму их исторических, исполнительских и методических аспектов, что позволяет сформировать целостное представление об их природе и применении. Такой подход способствует углублению знаний о современном вокальном искусстве и расширяет теоретическую базу для дальнейших исследований в этой области.

Исследование раскрывает взаимосвязь между вокальными техниками и этнокультурными особенностями их происхождения. Автор выявляет исторические корни таких приёмов, как *белтинг* и *тванг*, а также их адаптацию к различным языковым и культурным контекстам, что открывает новые перспективы для изучения взаимодействия национальных музыкальных традиций с глобальными трендами поп-музыки. Объединение исторического, физиологического, исполнительского и методического аспектов позволяет не только изучить природу вокальных приёмов, но и предложить практические рекомендации для их освоения, что делает исследование ценным ресурсом для педагогов, обучающихся эстраднему и джазовому вокалу.

Таким образом, теоретическая значимость диссертации заключается в её способности обогатить музыкальную науку новыми знаниями о современных вокальных техниках, их происхождении, эволюции и особенностями применения в профессиональной деятельности современных исполнителей.

**Практическая значимость работы.** Проведённое исследование вносит существенный вклад в обогащение знаний и представлений о новых техниках и приемах современной вокальной поп-музыки, используемых артистами Республики Молдова. Материалы и выводы настоящей диссертации могут послужить основой для создания методических пособий, посвященных различным техникам эстрадного вокала.

Материалы исследования могут быть использованы в преподавании следующих дисциплин: *Эстрадный и джазовый вокал, Артистическая практика, Вокальный ансамбль, Педагогическая практика, История эстрадной и джазовой музыки* и т.д. Таким образом, результаты исследования могут быть использованы в подготовке профессиональных исполнителей к выступлениям на сцене и студийным записям, а также в деятельности педагогов, преподающих эстрадный и джазовый вокал.

**Апробирование результатов исследования.** Теоретическая часть диссертации неоднократно обсуждалась на совместных заседаниях Руководящей комиссии. Диссертация рассмотрена и рекомендована к защите Руководящей комиссией и Научным советом Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств. Апробирование результатов осуществлено путем публикации 8 научных статей и участия в 5 национальных и международных научных конференциях, организованных в Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств и Институте Культурного Наследия Академии Наук Молдовы.

Основные результаты теоретических изысканий отражены в опубликованных статьях:

1. Жуля В. Белтинг в современной поп-музыке: происхождение, вокальная техника, выразительные возможности. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* 2022, nr. 2(43), p. 74-78.
2. Julea V. Tehnica vocală *twang* în muzica pop universală. Aspecte tehnice și expresive. In: *Simpozionul „Cultură, tradiție, artă în spațiul intercultural al românilor din diaspora”*, ediția a 3, 2023, p. 71-79.
3. Julea V. Анализ исполнения пьесы *My Funny Valentine* Эллой Фитцджеральд, Сарой Вонн и Билли Холлидей. In: *Intertext. Revistă științifică nr.1/63, 2024, p. 192-200. Categoria B.*

4. Жуля В. Вокальное вибрато в современной поп-музыке: технологические и исполнительские аспекты. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2023, nr. 2(45), p. 35-40.
5. Жуля В. Расширение спектра вокальных техник молдавских исполнителей в контексте влияния мировой поп-музыки. In: *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare, ediția a XVI-a*, 2024, p. 185.
6. Julea, Violeta. Vocal fry in modern popular music: performance and didactic aspects. In: *Current questions of modern science. Proceedings of the XVIII Scientific and Practical Conference, Tallinn, 23-24.01.2025*, pp. 4-8.
7. Жуля В. Свистковый регистр в современной поп-музыке: физиологические, исторические и педагогические аспекты. In: VI Международная научно-практическая конференция Актуальные вопросы науки, общества и образования. Международный центр научного сотрудничества, 5 апреля 2025 года, Пенза, 2025, с. 290-295.
8. Julea, Violeta. Falsetto in pop singing: performance and pedagogical aspects. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională, AMTAP, 11 aprilie 2025. Tezele conferinței*. pp. 50-53.

**Структура и содержание теоретического исследования.** Диссертация включает в себя: 84 страницы основного текста, состоящего из Введения, шести глав, Общих выводов и рекомендаций, Библиографии, включающей 132 источника на русском, английском, румынском языках и 1 приложения. Во Введении обосновывается актуальность настоящего исследования, определяются его цель и задачи, степень новизны и оригинальности, теоретическое и практическое значение данной работы, апробирование ее результатов.

**Глава 1. БЕЛТИНГ В МИРОВОЙ ВОКАЛЬНОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ, ТЕХНИЧЕСКИЕ, ОРФОЭПИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ,** посвящена вокальной технике *белтинг*, которая используется для достижения громкого и насыщенного звучания, характерного для некоторых вокальных стилей поп- и рок-музыки, а также различных жанров музыкального театра (мюзикл, рок-опера). В данном разделе изучается происхождение термина от английского слова *belt*, что символически отражает интенсивность усилий, приложенных певцом для создания звука. Исторические корни техники связываются с необходимостью певцов достигать акустической слышимости на больших сценах до появления технологий усиления звука. С точки зрения вокальной физиологии, *белтинг* основывается на активации грудного регистра в неестественно

высокой тесситуре: эта техника требует сильного контроля дыхания, правильной постановки гортани и напряжения мышц корпуса.

В данной главе исследуется орфоэпическая связь *белтинга* со спецификой английского языка. Фонетические особенности, такие, как произношение звуков [r] и [ɪŋ], а также артикуляция гласных, облегчают англоязычным исполнителям овладение этой техникой. Для носителей других языков, в том числе русского, *белтинг* требует адаптации вокальных навыков и целенаправленных тренировок.

В данной главе изучаются примеры использования *белтинга* в творческом наследии Барбары Стрейзанд, Лайзы Минелли, Уитни Хьюстон, Кристины Агилеры, Лидии Исак и Полины Гагариной, в которых техника *белтинга* помогает усилить эмоциональное напряжение и создать уникальный тембровый рисунок. Анализ данной техники выполнен на примере таких композиций, как *Something's Got a Hold On Me, New York, New York, Greatest love of all, I Have Nothing, The Falling Stars* и *A Million Voices*.

**Глава 2. ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА ТВАНГ В МИРОВОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ТЕХНИЧЕСКИЕ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ** посвящена изучению вокальной техники *тванг*, обеспечивающей звуку металлическую окраску и позволяющей значительно расширить исполнительские возможности певца. Название техники происходит от английского слова *twan*, что первоначально означало звук вибрирующей тетивы. *Тванг* позволяет добиться уникального звучания за счет активного использования ротового и носового резонаторов. Выделяется два основных типа *тванга*: назальный, при котором резонатором выступает носоглотка, и оральный, с активным резонированием в полости рта. Эти разновидности применяются в зависимости от стилистических требований музыкального произведения.

Физиологически *тванг* достигается за счет высокого положения языка, сжатия мышц над голосовыми связками и минимального выдоха. Важным аспектом является его связь с орфоэпией английского языка, где типичные звуки [r] и [ɪŋ] естественным образом формируют основу для *тванга*.

В русскоязычном вокале данная техника чаще используется для создания специфической окраски звука композиций. В данной главе анализируются примеры применения *тванга* в творчестве таких исполнителей, как Эмми Уайнхаус, Кэти Перри, Сиа, солисты групп *Океан Эльзы* и *Snails*, Адель и Елка. Адаптация техники *тванг* для русскоязычных певцов рассматривается на примерах песен Аллы Пугачёвой (*Арлекино*) и Елки (*Прованс*). Автором предложен обзор методик обучения *твангу* в различных вокальных школах – *Complete Vocal Technique* Кэтрин Сэдолин и *Estill Voice Training* Джо

Эстилл, а также рекомендует вокальные упражнения, способствующие овладению как назальным, так и оральным *твангом*.

**Глава 3 – ВИБРАТО КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ, СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ ЭМОЦИИ, ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРИЁМ** – посвящена одной из ключевых техник, используемых для создания эмоционального воздействия и выразительности в пении. *Вибрато* определяется как периодические изменения высоты звука, реже – громкости, возникающие при исполнении музыкальных фраз. Исторически техника *вибрато* применялась вокальной музыке с XVI века, однако её повсеместное использование началось лишь в XIX веке.

С развитием вокального искусства *вибрато* стало восприниматься как неотъемлемый элемент профессионального исполнения, придающий звуку теплоту и объём. С физиологической точки зрения *вибрато* возникает за счёт взаимодействия голосовых связок и дыхательной опоры. Колебания происходят естественным образом при соблюдении правильной техники постановки голоса и поддержания напряжения в резонаторных областях. В главе также описываются физиологические аспекты обучения *вибрато*, включая упражнения для развития чувства ритмической регулярности и резонаторной амплитуды. Музыкальные примеры включают использование *вибрато* в джазовой и поп-музыке, в том числе, в творчестве таких исполнителей, как Эдит Пиаф, Мирэй Матье, Лайза Минелли, Тина Тернер, Фредди Меркьюри, Тамара Гвердцители, Демис Руссос, Андра, Штефан Петраке, Кэтэлин Жосану, где техника часто помогает передать эмоции, подчеркнуть кульминацию произведения или создать динамический контраст. Также описываются стилистические различия *вибрато* в академической музыке и поп-музыке.

**Глава 4. ФАЛЬЦЕТ В МУЗЫКЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ И ПОП-МУЗЫКЕ: ОБЩЕЕ И СПЕЦИФИЧЕСКОЕ.** *Фальцет* представляет собой вокальную технику, при которой задействуется головной резонатор и создаётся звук лёгкого, “воздушного” характера. Эта техника активно использовалась в музыке европейской академической традиции, особенно в церковной музыке и опере, для исполнения высоких нот, недоступных грудному регистру. В поп-музыке XX-XXI веков фальцет стал популярным выразительным средством, применяемым для передачи нежности, хрупкости или эмоционального напряжения исполнения.

С физиологической точки зрения, фальцет достигается ослаблением смыкания голосовых связок, что приводит к уменьшению звукового давления. Это требует высокого уровня контроля дыхания и положения гортани. Важным аспектом является переход из

грудного регистра в фальцет. В данной главе рассматривается взаимосвязь особой манеры пения без слов с быстрым переключением голосовых регистров – йодль, стиль, характерный для музыкального фольклора альпийских горцев, в котором происходит быстрое чередование грудных и фальцетных звуков.

*Фальцет* широко применяется в творчестве таких поп-групп, как *Bee Gees*, *King's Singers*, *Plai*, а также исполнителей Майкла Джэксона, Джастина Тимберлейка, Уитни Хьюстон, Мэрайя Кэри, Кристина Агилера, *Muse*, и др., придавая вокальной интерпретации выразительность и эмоциональную глубину. В данной главе рассматриваются следующие композиции: *Night Fever*, *Billie Jean*, *If Only You Knew*, *Comes Around*, *My All*, *She Will Be Loved*, *Zombie*, *Kill Or Be Killed*, *I Have Nothing*, *I'm Not The Only One* и другие.

**ГЛАВА 5. СВИСТКОВЫЙ РЕГИСТР: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ВОКАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА, ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ.** Свистковый регистр представляет собой уникальную вокальную технику, позволяющую исполнителю достигать чрезвычайно высоких нот. Эта техника используется в современной поп-музыке для создания ярких кульминационных моментов и демонстрации вокального мастерства. Звук в *свистковом регистре* достигается за счёт минимального смыкания голосовых связок и направленного воздушного потока.

В данной главе изучаются анатомо-физиологические аспекты техники, включая работу надгортанника, сокращение голосовых связок и точный контроль дыхания. Анализируются примеры использования свисткового регистра в вокальном творчестве Мэрайи Кэри, Арианы Гранде, Кристины Агилеры, Жилл Скотт, Минни Рипертон, Витаса, Димаша, и других известных артистов. Особое внимание уделяется роли данной техники в эмоциональном воздействии на слушателя на примере таких песен, как *Spring summer*, *Walkabout*, *Любовь уставших лебедей* и другие.

**ГЛАВА 6. ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА ФРАЙ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ВОКАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА, ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ.** *Фрай* (или *штробас*) представляет собой вокальную технику, которая создаёт низкочастотное, хрипящее звучание. Этот эффект достигается за счёт минимального напряжения голосовых связок, находящихся в расслабленном состоянии, и слабого потока воздуха. Техника *фрай* используется как в речи, так и в пении, особенно в жанрах поп-музыки, джаза и таких стилях рок-музыки, как дэт-метал. Особенность *фрай* заключается в его универсальности: он может служить как вокальным украшением, так и средством для разогрева или расслабления голосового аппарата.

Исторически данная техника зародилась как естественный способ исполнения низких нот в мужском басовом регистре. В академической музыке *фрай* используется редко и, в-основном, в качестве упражнения для укрепления связок, однако в поп-музыке и рок-музыке она стала важным элементом вокального исполнения, придающим пению эмоциональность, выразительность и характерный тембр.

Физиологически *фрай* реализуется через неполное смыкание голосовых связок, что создаёт “трескучий” звук. Эта техника помогает устранить напряжение в голосовом аппарате и является основой для освоения таких приёмов, как *гроул*, *скрим* и *хэриш*. Для начинающих исполнителей важно соблюдать осторожность в применении *фрая*, так как неправильное его использование может привести к повреждению голосовых связок. В поп-музыке яркими примерами применения техники *фрай* являются композиции певиц Бритни Спирс (*Oops!...I Did It Again*) и Шакира (*La Tortura*), где данная техника усиливает эмоциональную окраску их вокала. Джазовый первец Луи Армстронг использует *фрай* для создания характерного “тёплого” звучания, что особенно проявляется в его композиции *What a Wonderful World*, а рок-вокалистка Алисса Уайт-Глаз (*Arch Enemy*) комбинирует *фрай* с *гроул*, создавая насыщенный металлический тембр.

В разделе **Общие выводы и рекомендации** формулируются основные результаты исследования и рекомендации по дальнейшему изучению и применению в современной вокальной практике материалов данной диссертации.

## 1. БЕЛТИНГ В МИРОВОЙ ВОКАЛЬНОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ, ТЕХНИЧЕСКИЕ, ОРФОЭПИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

*Белтинг (belting)* – название определенной вокальной техники, используемой в поп- и рок-музыке, а также в практике современного музыкального театра неакадемической ориентации (мюзикл, рок-опера). Этимология этого слова не до конца прояснена в среде американских специалистов эстрадного вокала. Название техники производно от английских слов *belting* или *belt*; в свою очередь, слово *belt* переводится с английского как «пояс», а в определенном контексте – как «бандаж» или «корсет» [20, с. 178].

Существует гипотеза, что такое название вокальной техники возникло в связи со значительно более интенсивным, чем при использовании других техник, задействованием брюшных мышц. Эту гипотезу можно рассматривать как верную, поскольку сама техника предполагает достаточно напряженный по подаче и атаке «вокальный крик». Нередко современные педагоги эстрадно-джазового вокала, в том числе, представители постсоветских вокальных школ, используют этот прием, не всегда имея точное представление о физиологических предпосылках его происхождения и художественном эффекте.

В своей статье *Техника белтинга в современном мюзикле: содержание и подходы к обучению* российский исследователь Наталья Пономарева подчеркивает важный аспект применения данного приема, связанный с влиянием на публику, самим характером слушательского восприятия. В данном контексте «он характеризуется как пение в речевой позиции с ярким, звонким, выведенным вперед звуком» [Ibidem]. Еще одно определение сформулировано автором так: «специфическое звучание целого ряда женских голосов, которое отличает яркая, «фанфарная» подача и интенсивно-грудная окраска звука даже в высокой тесситуре» [Ibidem]. Специфика *белтинга* тесно связана с техническими особенностями исполнения и затрагивает такие аспекты, как используемый регистр, физиологические особенности звукоизвлечения, дыхание, орфоэпия и др.

В американской, европейской или русскоязычной научной литературе историческое происхождение данного приема до сих пор не прояснено. Тем не менее, в доступных нам научных источниках содержатся различные гипотезы происхождения *белтинга*. Как утверждает Н. Пономарева, «по одной из версий его возникновение связано с особенностями сценических площадок, на которых проходили представления первых мюзиклов в США. Дело в том, что они не обладали необходимыми акустическими характеристиками, такими, какими, например, обладают концертные залы или залы

оперных театров, а никаких технических средств усиления звука у актеров в те времена, разумеется, не было. При этом им нужно было организовать звук таким образом, чтобы им была в равной (или в почти равной) степени охвачена вся зрительская аудитория, от первого до последнего ряда. Именно эта необходимость постепенно привела к возникновению *белтинга*» [Ibidem].

По другой версии, принадлежащей австралийскому педагогу Энтони Винтеру (Anthony Winter), «белтинг зародился на плантациях американского Юга, в песнях рабов, которые исполнялись в манере переключки через большое расстояние» [Ibidem]. Действительно, подобный прием мог сформироваться в жанрах афроамериканского фольклора, предшествующих раннему джазу (так называемая *black American folk music*), а также в различных жанрах раннего джаза (*early jazz*): *work songs, blues, spirituals, minstrel show*.

Некоторые авторы утверждают, что вокальный крик *белтинг* пришел из стилистики *соул (soul)*, хотя чернокожие исполнители этого стиля даже не подозревали, что пользуются специфической «крикливой» техникой. В своем пособии для начинающих певцов *Singing For Dummies*, вокальный педагог П.С. Филипс (P.S. Phillips) говорит о том, что применение *белтинга* обнаруживается в стиле кантри (*country music*), например, в творчестве певицы Реба Макнтайер (Reba McEntire) [41, с. 188].

Этнокультурные предпосылки формирования описываемой техники связаны с тем, что, по мнению исследователей, «анатомическое строение вокального аппарата афроамериканских исполнителей позволяет им вполне естественно использовать грудной регистр в более высокой тесситуре, что менее характерно для певцов европейской расы. Вследствие этого возникла ситуация, когда вполне естественная техника была перенесена на не вполне приспособленную для нее почву» [20, с. 178].

С точки зрения преподавания вокальной техники, *белтинг* не имеет однозначной трактовки. Различные вокальные педагоги и теоретики эстрадного вокала по-разному разъясняют технические особенности этого приема. Для примера можно привести несколько высказываний нередко противоречащих друг другу:

1. «Для многих специалистов основным критерием определения белтинга является использование грудного регистра в неестественно высокой для него тесситуре – вплоть до ноты «до» второй октавы, а зачастую и выше» [20, с. 180];

2. *Белтинг* рассматривается как «пение в форсированной манере, с использованием грудного голоса» [Ibidem];

3. «Пение в речевой позиции, основанное на технике смешивания регистров» [Ibidem].

В зарубежных источниках можно найти объяснение *белтинга* как дыхательной техники, с чем невозможно не согласиться. Стараясь использовать эту технику (или прием), мы опираемся на дыхательную основу в районе солнечного сплетения, и не выпускаем воздух во время пения напряженных нот. Происходит своего рода компрессия и «замирание», которые останавливают поток выходящего воздуха и помогают воспроизводить звуки однородно, достаточно ровно и легко поднимаясь поступенно наверх. Чаще на этих нотах не используется *вибрато*, именно по той же причине остановки потока воздуха.

В любом случае, при правильном применении *белтинга*, громкие и напряженные звуки при восходящем движении мелодии звучат объемно, не имея специфического «режущего» эффекта при любых окраске и тембре голоса. Технически, для пения белтинговым звуком, рекомендуется приподнять гортань, иначе звук остается глубоким. Сейчас многие вокальные педагоги говорят о том, что *белтинг* как вокальный прием не используется отдельно, а смешивается с микстом, *твангом* и *сопом* [54].

Еще одним важным исполнительским моментом в анализе данного вокального приема является орфоэпия языка. Исполняя англоязычную поп-музыку и джаз, необходимо учитывать особенности английского языка, правильность произношения гласных и, особенно, согласных букв, не выходя языком за ободок верхнего неба. Именно применением данных приемов объясняется легкость понимания и воспроизведения физиологических аспектов *белтинга* англоговорящими исполнителями.

Говоря об английском языке, стоит уделить большое внимание звуку [r], который произносится достаточно глубоко, слегка приподымая, закидывая язык и надавливая на его основание, а также часто попадающимся словам с суффиксом [-ing]. Во время произнесения этих звуков основание языка не утапливается, а наоборот слегка приподнимается к мягкому небу. То есть, для исполнителей, являющихся носителями английского языка, такой прием, как *белтинг*, не составляет трудностей в том, что касается осознания его физиологических особенностей. Для представителей же других национальных культур, важную роль играют вокальные возможности голоса, «обученность» его носителя, знания о правильном дыхании.

Еще один немаловажный аспект, характерный для иностранных исполнителей – это всегда открытое «улыбающееся» лицо, при котором скулы и брови приподняты, а глаза

широко открыты. Такой психологически-социальный фактор также играет определенную роль в формировании звука, его подаче, естественности применения.

Использование приема *белтинг* в композициях, исполняемых на русском языке, имеет свои особенности. Говоря о русской орфоэпии, следует отметить, что такие звуки, как [а], [е], [я] и, особенно, [и], являются очень открытыми и близкими во время произнесения.

Ранее было сказано, что вокальный прием *белтинг* обычно смешивается с другими приемами, являющимися частью технического вокального арсенала англоязычных исполнителей. Носителям же русского языка и исполнителями поп-музыки на русском языке (которая нередко является горловой и опирается на народный стиль исполнения) овладение этим приемом достаточно неудобно.

От вокалиста требуется обязательная работа с педагогом, изучение орфоэпии английского языка, систематическая тренировка с помощью различных физических и вокальных упражнений, которые позволят осознать возможности собственного голоса [81], а преподаватели, как англоязычных стран, так и стран, говорящих на других языках, должны объяснять студентам экспрессивные и технические особенности *белтинга* [38].

Одной из самых ярких представительниц мировой поп-музыки последних десятилетий, активно использующих технику *белтинг*, является америанская певица Кристина Агилера (Cristina Aguilera). На формирование вокальной манеры певицы повлияло исполнительское искусство Ареты Франклин (Aretha Franklin) и Уитни Хьюстон (Whitney Houston). Ее достаточно «дерзкое» исполнение высоких нот, звучащих громко, на великолепной дыхательной опоре, с использованием вокального термина – «мясистый звук» – являются ярким тому подтверждением.

На примере пьесы *Something's Got A Hold On Me* кратко проанализируем использование техники *белтинг* [104], опираясь как существующие аудио- и видеозаписи, так и текстовые и нотографические материалы.

Нотный пример 1.1.  
*Something's Got a Hold On Me*  
(авторы: Э. Джеймс, Л. Киркланд, П. Вудс)

## Intro

Freely

N.C.

Oh, \_\_\_\_\_ some - times \_\_\_\_\_ I get a good feel - ing, yeah. \_\_\_\_\_

(Yeah!) I \_\_\_\_\_ get a feel - ing that I

nev - er, nev - er, nev - er, nev - er had be - fore, \_\_\_\_\_ no, no. \_\_\_\_\_ (Yeah!)

N.C.

I \_\_\_\_\_ just got - ta tell you right now \_\_\_\_\_ that uh, (Ooh!)

N.C.

I be - lieve \_\_\_\_\_ I real - ly do be - lieve \_\_\_\_\_ that,

## Refren

59 hurt - in' on me. I said, oh, \_\_\_\_\_ (Oh,) oh, \_\_\_\_\_ (oh,) oh, \_\_\_\_\_ (oh,) oh,

\_\_\_\_\_ (oh,) I said, ba - by \_\_\_\_\_ oh, \_\_\_\_\_ it must be love

Приведем текст песни, в котором выделим жирным шрифтом моменты применения певицей белтинга.

Something's Got a Hold On Me

*Oh, sometimes I get a good feeling, yeah*

***I get a feeling that I never, never, never, never had before, no no***

*And I just gotta tell you right now that uh*

*I believe, I really do believe that*

*Something's got a hold on me, yeah*

*(Oh, it must be love)*

*Oh! Something's got a hold on me right now, child*

*(Yeah, it must be love)*

*Let me tell you, now  
I got a feeling, I feel so strange  
Everything about me seems to have changed  
Step by step, I got a brand new walk  
I even sound sweeter when I talk*

*I said oh (ah), waoh (ah), **ohh** (ah), Oh!  
**I said baby!** Oh, it must be love.  
(You know it must be love)*

В своей версии, размещенной на видеохостинге YouTube [104], Кристина Агилера пользуется техникой *белтинга*, начиная со второй фразы *I get a feeling that I never*, по сравнению с Эттой Джеймс, которая «выкрикивала» эту же фразу на горле, с хрипотцой, используя рыкающий звук – *rattle*.

Несмотря на то, что этот «рык» звучит у обеих певиц, с технической точки зрения они исполняют его по-разному: Этта Джеймс [108] поет «вокальным рыком» или с применением так называемой техники *рэтл*, а Кристина Агилера использует вокальные мышцы, грудной звук, как бы «выталкивая» его наверх; при этом звук производится не в головном резонаторе.

Подобная трактовка техники *белтинга* описана следующим образом: «*Белтинг* – тоже род микста, так как полностью грудного голоса не существует, это был бы голос утробный. *Белтинг* же звук очень сильный, плотный и громкий, кажущийся грудным, произведенный толстой массой голосовых связок (в других видах микста связки в верхнем регистре тонкие) и с плотным смыканием» [56]. Следует также отметить, что приемом *белтинг* певица исполняет все высокие ноты *Oohoh!*, а та же фразы *Let me tell you know... I feel alright... I never thought...*

Если обратиться к историческим аспектам применения данного приема, отметим, что окончательное формирование техники *белтинг* произошло в конце 1960-х годов в практике исполнения мюзиклов (об этом пишет Анастасия Егорова в своей статье, посвященной истории *белого белтинга* [57]). В данном контексте можно выделить одну из самых ярких актрис и певиц своего времени, в чьем творчестве этот прием стал сильнейшим фактором влияния на зрительскую аудиторию – Лайза Минелли (*Liza Minnelli*) [54].

Наиболее известным шлягером из репертуара певицы стала песня *New York, New York* из мюзикла Джона Кандера (John Kander) *Cabaret*, в которой певица легко пользуется различными техниками, свойственными как академическому, так и джазовому вокалу [57], а также *белтингом*, с помощью которого она придает музыкальное напряжение

кульминациям фраз или подчеркивает восходящее движение в мелодии при помощи акцентов и роста динамики и звукового напряжения:

Нотный пример 1.2.

*New York, New York* (авторы: Дж.Кандер, Ф.Эбб), 1-ый куплет

The image shows a musical score for the song "New York, New York" in G major and common time. It consists of four staves of music. The lyrics are: "I wan - na wake up in the cit - y that does - n't sleep To find I'm king of the hill, top of the heap. I'd make it an - y - where, — come on, come through New York, New York." The score includes triplets (marked with a '3') and various melodic ornaments like slurs and ties.

Приведем лишь несколько примеров применения *белтинга*. В фразе *I wanna wake up* певица задерживает гласную э в слове *wake* именно с помощью *бэлтинга*; в этот момент звук как будто бы останавливается, не вибрирует, не используется крик. В следующей фразе *To find the king of the hill* слово *hill* словно «выбрасывается» при помощи того же приема; далее эта же техника использована на словах слова *New York, anywhere...* В момент модуляции, Лайза Минелли так же фиксирует гласную в слове *My*, придавая фразе кульминационное напряжение благодаря удержанию звука тем же приемом. В дальнейшем, этот прием используется при акцентировании слов *make, anywhere*.

Барбара Стрейзенд (Barbra Streisand) – американская певица, композитор, кинорежиссёр, продюсер и политическая активистка второй половины XX века, стала одной из наиболее коммерчески успешных женщин современного шоу-бизнеса и единственной исполнительницей, альбомы которой на протяжении более 50 лет (с 1960-х по 2010-е годы) возглавляли список наиболее продаваемых и популярных музыкальных альбомов в США *Billboard 200* [69].

Барбара Стрейзенд – обладательница богатого тембра, большого вокального диапазона и великолепных актерских данных. Ее исполнительская деятельность в мюзиклах второй половины XX века считается переходным этапом в вокальной музыке

своего времени. Для ее вокальной манеры была характерна более открытая и прямая подача звука, «аналогично речи на высоких тонах, но с существенной разницей в физиологии» [57].

Эволюцию исполнительского искусства певицы прослеживается в обогащении вокальных техник – от *Don't Rain On My Parade* из мюзикла *Funny Girl* (*Смешная девчонка*, 1968) [80] до исполнительского дуэта с Селин Дион (Céline Dion), с пьесой *Tell Him* (*Скажи ему*) [81].

Диапазон выразительных возможностей певицы простирается от академического опереточного вокала с мягким *вibrato*, теплой и прикрытой подачей голоса в *Don't Rain On My Parade* из мюзикла *Funny girl* (*Смешная девчонка*), до открытого, с фиксированными *белтинг* нотами без *вibrato*, что особенно явно в дуэте с канадской певицей Селин Дион, которая так же успешно пользуется *белтингом* в песне *Tell Him* [101].

Одной из самых талантливых исполнительниц американской и мировой поп-музыки 1980-90-х годов стала Уитни Хьюстон (Whitney Houston), чей голос и харизма вдохновили целое поколение певиц и певцов; она стала первой женщиной-исполнительницей, возглавившей американский рейтинг *Billboard 200* со своим вторым альбомом *Whitney*, 1987. Вокальному искусству певица обучалась прямо на сцене, так как ее мама – Эмили Сисси Хьюстон (Emily «Cissy» Houston) и тетя Дайан Уорвик (Dionne Warwick) были известными исполнительницами соул (*Soul*), ритм-н-блюз (*Rhythm&Blues*) и госпел (*Gospel*) [52]. Со временем Уитни становится бэк-вокалисткой в команде американской фанк-певицы (*funk*) Чака Хан (*Chaka Khan*). Среди самых репрезентативных композиций из репертуара певицы – *Run To You*, *Try It On my Own*, *All The Man That I Need*, *Where Do Broken Hearts Go* и многие другие.

Уитни Хьюстон естественно пользуется техникой *белтинг* в своем творчестве. Обладая необычно мягким тембром голоса и объемным диапазоном, певица настолько гибко и мягко использует *белтинг* и микст, что, не будучи профессиональным певцом, довольно трудно определить в ее голосе наличие той или иной техники [89].

*Greatest Love Of All* – одна из культовых песен из репертуара исполнительницы [130]. Проанализировав звуковые материалы и нотные примеры, можно точнее определить *белтинг* ноты и выделить их в тексте:

Нотный пример 1.3.

*Greatest love of all* (авторы: М.Массер, Л.Крид), пре-рефрен

*mf*  
 be. I de-cid-ed long a-go ne-ver to walk in an-y-one's shad-ow.  
 If I fail, if I suc-ceed, at least I lived as I be-lieve. No  
 mat-ter what they take from me, they can't take a-way my dig-ni-ty.  
*f*  
 me. The great-est love of all Is eas-y to a-chieve.  
 Learn-ing to love your-self, It is the great-est love of  
*mp*  
 all. 1.3.I be-lieve the chil-dren are our fu-ture;  
 26  
 mat-ter what they take from me, they can't take a-way my dig-ni-ty.

Приведем текст песни, выделенные слоги или слова которого могут быть ориентиром для профессионалов в анализе применения *белтинга*.

*Pre-Chorus*

*I decided long ago  
 Never to walk in **any**one's shadows  
 If I fail, if I succeed  
 At least I'll live as **I** believe  
 No matter what they take from me  
 They can't take away my dignity*

*Chorus*

*Because the greatest love of all*

*Is happening to me  
I found the greatest love of all  
Inside of me  
**The greatest** love of all  
Is easy to achieve  
**Learning** to love yourself  
It is the greatest love of all.*

Еще один хит певицы под названием *I Have Nothing* – песня, ставшая хитом благодаря мелодраме *Телохранитель (The Bodyguard)* [131]. Следуя композиционным канонам поп-баллады, она написана в форме куплет-припев, с добавлением модуляции на полтона вверх в последнем припеве. В данной композиции отсутствует *бридж (bridge)* – неповторяющийся раздел, чаще исполняемый перед последним припевом, мелодическая линия которого отличается от основной темы, зато сохраняется пререфрен (*prerefren*) – повторяющийся раздел, предвосхищающий припев.

*Don't make me **close** one more door,  
I don't wanna hurt any more  
Stay in **my arms** if you dare  
Or must **I** imagine you're there  
Don't walk away from me  
I have nothing, nothing, nothing  
If I don't have you.*

Еще одна баллада, так же представленная в фильме *Телохранитель, I Will Always Love You*. В традиционной куплетно-припевной форме отсутствует *бридж*, но появляется соло саксофона на мелодике основной темы, являющееся связкой второго припева и третьего куплета. Когда после третьего припева слушатель ожидает соло саксофона, в композиции возникает неожиданная пауза, а затем происходит неподготовленная модуляция на тон выше; подобный тональный сдвиг придает последнему припеву кульминационный характер.

Певица пользуется *бэлтингом* на протяжении второго и третьего припевов, чередуя его с микстовым звучанием голоса; отметим также постоянные переключения с голоса на фальцет, с грудного резонатора – на головной, а также использование приема *белтинг* в слове *joy* во фразе из 3-го куплета: ...*And I wish you joy*.

Необычно для поп-баллады и завершение пьесы: в последних фразах используется мелодический материал из окончания первого припева, исполняемый на динамике *пиано* в головном резонаторе. Заключительное слово *You* певица Уитни Хьюстон поет на



*The Falling Stars* (авторы: С.Лестапьер, Г.Аларес, Е.Берга), припев

51 **Refren**  
The sky is tumbling It's coming down,  
55 coming down The wildest fire Is burning out, out.  
59 — And when our fall torn us to pieces All of our love turned in to dust  
63 We're the brightest falling stars  
68 **Bridge**  
The thought of us all disappeared Still I be-  
72 lieve, I'm holding on **Refren**  
The sky is tumbling It's  
77 coming down, coming down The wildest fire Is  
81 burning out, out. And when our fall torn us to pie-  
84 ces All of our love turned in to dust We're the  
87 brightest falling stars

Мелодия песни звучит ровно за счет подачи звука на удержанном дыхании от ноты *do* первой октавы на *re* второй. Исполнение этого интервала с использованием *белтинга* исключает неоднородное звучание двух регистров: грудного и головного. Речь идет о двух этапах переходных звуков: из низкого регистра в средний, и из среднего в высокий. В процессе исполнения подобных интервалов, по мнению вокальных педагогов, звук будто бы «забрасывается в голову» (не стоит пугать этот прием с головным резонатором). Вокалистам требуется время и профессиональный «надзор», чтобы с помощью различных упражнений и примеров регулярно отрабатывать переходные звуки.

Сходное применение *белтинга* можно наблюдать в творчестве российской певицы Полины Гагариной. На конкурсе *Евровидение* в 2015 году в композиции *A Million Voices*,

данный прием используется в припеве на высоких ровных нотах при подъеме мелодии вверх [121]:

[Chorus]

*When you hear our voices call  
You won't be lonely anymore  
A million voices  
Your heart is like a beating drum  
Burning brighter than the sun  
A million voices.*

Нотный пример 1.6.

*A Million Voices* (авторы: Г.Аларес, И.Бьернберг, К.Нурберген, Л.Гуткин, В.Матецкий), припев

*Refren* *Solo*

*back voices unison*

When you hear our voices call You won't be lonely anymore Oh, a million voices

Sing-ing out, sing-ing out, oh Sing-ing out, sing-ing out, oh Sing-ing out, A

mil-lion voices, Sing-ing out, sing-ing out, oh Sing-ing out, sing-ing out, oh

Sing-ing out, A mil-lion voices, A mil-lion voices.

Анализируя видеоматериалы исполнения певицы этой песни, очень важно отметить необычное расположение языковой мышцы во рту во время произношения английского звука [i] в слове *million*. Со стороны абсолютно точно можно увидеть подтягивание языка к глотке, что создает ощущение правильного произношения слова на не родном для певицы английском языке, вследствие чего звук приобретает «окраску» буквы «ы». Для лучшего понимания физиологических аспектов выполнения этого приема, приведем схему строения гортани и глотки [53].

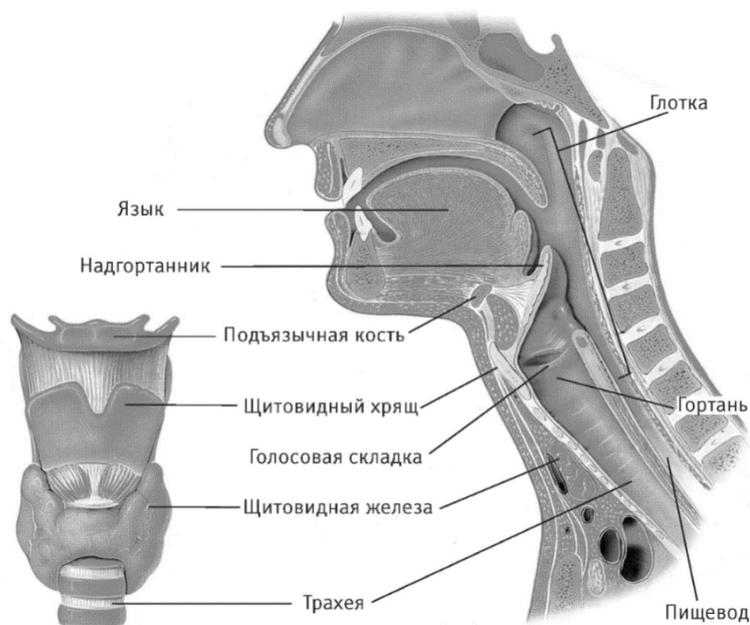


Схема 1. Гортань и глотка: строение [53]

Такой процесс не является естественным для носителей русского языка, поскольку произношение зависит от наличия большого количества согласных букв в алфавите и несоразмерного количества «произносимых» гласных, таких как «а», «и», «о», которые, в свою очередь, не зависят от согласных букв рядом (например, в английском языке произношение гласной буквы зависит от согласной рядом, в румынском языке – гласные буквы по произношению звучат немного прикрытыми, потому что правила произношения согласных требуют не выводить язык дальше нёба, то есть согласные буквы произносятся, не задевая верхние резцы).

Иногда педагогами этот процесс объясняется «пропеванием любой гласной буквы в позиции буквы «о», что придает определенную однородность звучанию. Осознание лингвистических и орфоэпических различий русского и английского языков, их мелодики позволяет исполнительнице пользоваться техникой *белтинга* и пения микстовым звуком, исполняя песню на английском языке.

### Выводы по 1 главе

1. Вокальная техника *белтинг* является одной из самых старых вокальных техник поп-музыки, происхождение которой связано с особенностями функционирования жанров музыкального театра неакадемической ориентации – мюзикл, бурлеск, кабаре и др. начала XX века с США.

2. В современной поп- и рок-музыке, а также в жанрах музыкального театра неакадемической ориентации (мюзикл, рок-опера) данный прием является одним из

основных, обеспечивая яркость и эмоциональность вокала, способствуя подчеркиванию наиболее значимых фраз и слов пропеваемого поэтического текста.

3. Освоение *белтинга* требует углубленных знаний физиологических основ данной техники, правильного использования не только дыхания, но и всего певческого аппарата (гортань, глотка и т.д.).

4. Правильное применение данного приема невозможно без осознания орфоэпических особенностей английского языка как основного языка мировой поп-музыки. Этот аспект приобретает особое значение в творчестве исполнителей, для которых английский не является родным языком, либо в ситуации исполнения поп-композиций на других языках, нежели английский. В подобных случаях певческие стереотипы адаптируются к нормам английского произношения, независимо от языка исполнения.

5. Индивидуальные особенности применения техники *белтинга* в творчестве певцов и певиц, принадлежащих к разным музыкальным культурам, историческим периодам, стилям и жанрам поп-музыки, были выявлены на примере творчества таких певиц, как Барбара Стрейзенд (*Tell Him*), Кристина Агилера (*Something Got a Hold On Me*), Лайза Минелли (*New York*), Уитни Хьюстон (*Greatest Love Of All*), Лидия Исак (*The Falling Stars*), Полина Гагарина (*A Million Voices*).

## 2. ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА *ТВАНГ* В МИРОВОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ТЕХНИЧЕСКИЕ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ

Одним из важных приемов современного вокального исполнения является *тванг*. Этот термин все чаще появляется в статьях о современном вокале (разумеется, речь идет не об академическом пении, а о рок-, поп- и джазовой музыке). По-существу, каждый опытный педагог всегда сталкивается с этим «звуком» в процессе преподавания эстрадного вокала.

*Тванг* (от англ. *twang* «гнузавость») – звукоподражание, первоначально использовавшееся для описания звука вибрирующей тетивы лука после того, как стрела выпущена. В более широком смысле *тванг* – это вибрация, производимая при щипке струны музыкального инструмента, а также подобные звуки. Этот термин применялся к носовому вокальному резонатору и исторически использовался для описания «неприятного резонанса»; позднее он стал ассоциироваться с региональными диалектами [69].

Для того, чтобы понять специфику данного вокального приема, обратимся к описанию наиболее важных его характеристик. Среди них исследователи выделяют особый резкий, вибрирующий звук, характерный для звучания некоторых электрогитар, а также высокочастотный певческий звук, характерный для певцов стиля *кантри* (*country music*). Благодаря использованию данного приема обеспечивается исполнение более высоких звуков, и, как следствие, расширение вокального диапазона певца или певицы по сравнению с использованием стандартной гортанной техники. Следует отметить, что техника *тванг* нередко применяется как альтернатива пению *фальцетом*.

Успешность исполнения *тванга* во-многом зависит от анатомических особенностей певца. Различают два вида *тванга*, в зависимости от того, какие участки аппарата задействованы: *оральный тванг*, во время которого звук резонирует во рту, и *назальный тванг*, когда резонатором выступает носоглотка [69].

Если сравнить данные разновидности *тванга*, следует отметить, что применение приема *назального тванга* в распевках идеально для «разогрева» голоса, но не дают требуемого объема. При этом звучание получается достаточно громким и звонким, но несколько плоским. При *оральном тванге* резонирование голоса происходит во рту, что придает вокальному исполнению силу и мощь. Отметим попутно, что этот прием используют многие профессиональные оперные певцы.

Основатели различных известных зарубежных вокальных школ Джо Эстилл (*Jo Estill*) и CVT Кэтрин Садолин (*Cathrine Sadolin*), занимающиеся исследованием этой

техники, трактуют ее по-разному, хотя сходятся во мнении, что суть *тванга* состоит в придании звуку металлизированной окраски. Этот тембровый эффект достигается умением правильно использовать вокальный аппарат, дыхание и артикуляцию, особенно при произношении гласных звуков. Преподаватели вокальной техники утверждают, что техника *тванг* сегодня используется многими известными вокалистами; она расширяет диапазон голоса, обогащает его обертонами, придавая звуку особенное звучание. Нередко *тванг* называют назальным звуком, с чем нельзя не согласиться.

Подобно другим вокальным техникам, используемым в современной поп-музыке (например, *белтинг*), *тванг* исторически и культурно связан с орфоэпией английского языка, принципами произношения английского поэтического текста. Не случайно, русскоязычные исполнители иногда пытаются избавиться от этого звучания, потому что для русскоговорящих вокалистов этот принцип вокализации не совсем привычен.

В то же время, по утверждению американских педагогов, данный прием зиждется на типичном для южных штатов США стиле речи, который также часто практикуется в вокальной практике стиля кантри (*country music*). Так, на сайте *cvtresearch.com* утверждается, что *тванг* не ограничивается исключительно назальным звуком и подобная трактовка является ошибочной: особенность *тванга* состоит в том, что «звук может идти через рот и/или через нос» [72].

Исследования Джо Эстилл, начавшиеся в 1979 году в Медицинском Центре г. Колтон, США, позволили певице сделать вывод о том, что увеличение потенциала вокального аппарата человека может быть достигнуто с помощью специализированного контроля над отдельными мышечными группами [72]. В процессе разработки собственной методики обучения эстраднему вокалу, получившему название *Estill Voice Training*, автор сформулировала базовые положения данной методики. Среди них – добавление в вокальные техники четырех новых свойств тембра (в т. ч. популярный *тванг*) и двух вокальных качеств (*фальцет* и *белтинг*); Джо Эстилл также выявила независимость отдельных структур вокального аппарата с возможностью контроля каждой из них независимо друг от друга.

Если мы попытаемся описать физиологические особенности, позволяющие правильно исполнять данный прием, то придем к выводу, что техника *тванг* построена на сочетании самых разных условий – высокая гортань, высокое положение языка, сжатие мышц над связками, малое количество выдоха, открытые ложные связки [78].

Для сравнения обратимся к трактовке *тванга* Кэтрин Садолин, датской оперной певицы, педагога по вокалу и исследователю анатомических особенностей голоса,

представителю вокальной школы CVT (*Complete Vocal Technique*). Автор этой методики основывается на таких базовых принципах пения, как поддержка и опора звука (т. н. *support*), *тванг* и применение полностью расслабленной нижней челюсти и ненатянутых губ во время исполнения [78].

Автор выделяет четыре метода пения (четыре звучания голоса): нейтральный, сдержанный, перегруженный и крайне перегруженный (*neutral, curbing, overdrive* и *edge*). Она обучает работе с окраской голоса, чтобы сделать голос плоским или более объемным. *Тванг* в данной вокальной методике нередко рассматривается в единстве с другими вокальными приемами и различными голосовыми эффектами: мелизматика, *вибрато*, дисторшн (*distortion*), добавление воздуха и так далее [62].

Для понимания анатомических особенностей, влияющих на технологию *тванга*, обратимся к изображению, позаимствованному из цитируемого выше онлайн источника [78]. Автор вокальной техники Кэтрин Садолин использует термин «надгортанная воронка». «Над голосовыми связками, – разъясняет автор, – находятся две четырехугольные мембраны, известные как „квадратные мембраны“. Вместе с надгортанником спереди и черпаловидными хрящами сзади они образуют воронку наподобие рога. Стороны этой воронки называются черпало-надгортанными складками. Вся воронка называется „надгортанной воронкой“. Вы можете увидеть край этой воронки или этого рога, если заглянете в горло с помощью зеркала или фиброскопа. Эта воронка/рог может иметь различную форму, влияя на голос и его звуковую окраску» [78].

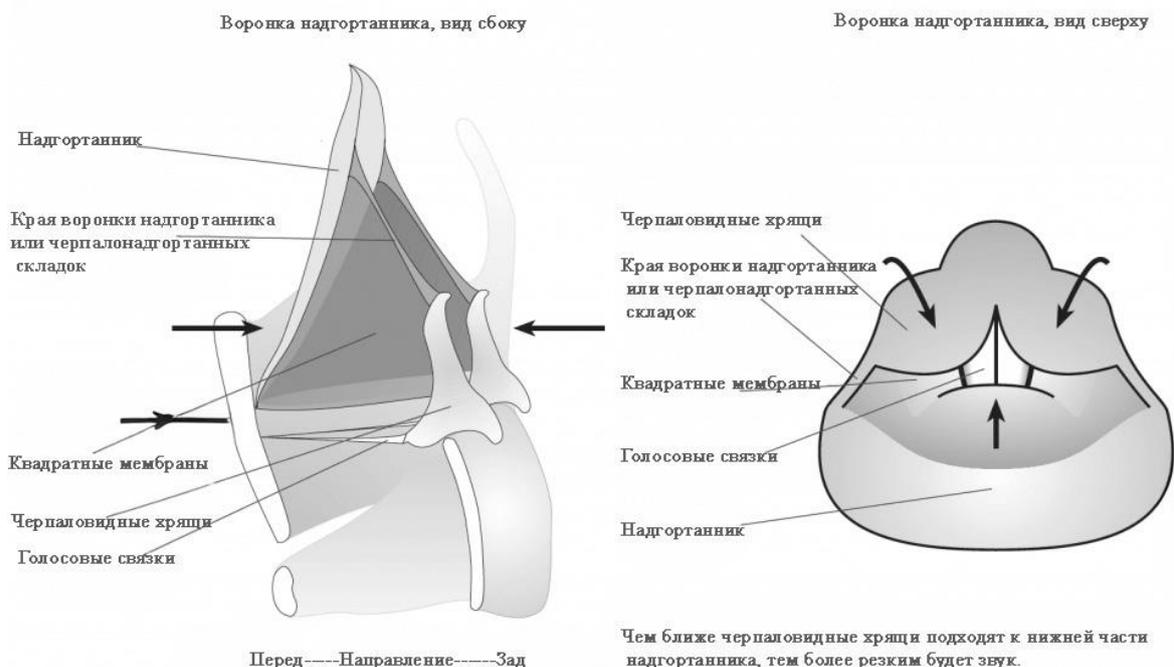


Схема 2.1 [43, с.57].

Автор предлагает свою классификацию видов *тванга*, различая такой прием, как *найденный тванг*; поняв, как его воспроизводить и натренировав его, певец или певица приобретает *необходимый тванг*, который очень важно уметь контролировать. *Необходимый тванг* – это прием, который используется для смягчения металлизированного оттенка в звуке голоса, облегчая как процесс пения, так и восприятие вокального звука.

Наряду с перечисленными выше разновидностями, автор выделяет *отчетливый тванг*, связанный с тем, что звук приобретает более резкую, «кудахтающую» окраску. Этот звук является обычным американским говором или так называемым южным акцентом (*American way of speaking*) [43, с.51, 58]. Таким звуком чаще исполняется *country music*. Отметим попутно, что Кэтрин Садолин предлагает набор упражнений для овладения этим приемом.

Нужно отметить, что вокальные педагоги постсоветского пространства также занимаются теоретическим и методическим осмыслением данного приема. Результаты их деятельности отражены в научных статьях, методических разработках, а также разнообразных видеошколах [72]. Например, практикующие российские педагоги – Вера Фокс, Вероника Воршип, Даша Монакова – подчеркивают американское происхождение *тванговой* техники и ее тесную связь с произношением английского языка [72]. В их интерпретации речь идет о хорошо резонирующей, звонкой окраске голоса, которая достигается благодаря фонетическим особенностям английского языка. В качестве примера обычно приводится произношение звука [r] и окончания [ing]. Эти фонетические особенности можно услышать в творчестве таких англоязычных исполнителей, как Эмми Уайнхаус (*Ammy Winehouse*), Уитни Хьюстон (*Whitney Huston*), Кэти Перри (*Katy Perry*), а также группы *Guns 'N' Roses*.

Представители абсолютно других фонетических групп – Алла Пугачева, *Елка*, украинская группа *Океан Эльзы*, молдавская группа *Снэйлс (Snails)* и др. расширяют вокальные возможности голоса и придают ему необычную звуковую окраску [90]. Техником *тванга* пользуются все вокалисты как поп-, так и рок-музыки, а также исполнители таких музыкально-театральных жанров, как опера и оперетта. Благодаря умению пользоваться принципами данной техники, обогащаются диапазонные возможности голоса и его окраска, обеспечиваются мягкие регистровые переходы: при металлизированном окрасе голоса, который дает *тванг*, звук не становится резким и «раздражающим».

Приведем некоторые примеры использования техники *тванг* в вокальной практике современной поп-музыки. Так, британская певица и автор песен Эмми Уайнхауз (*Ammy Winehouse*), эксцентрично исполняющая и «микстующая» различные музыкальные жанры, включая *R&B*, соул и джаз, признанная критиками одной из ведущих британских исполнительниц 2000-х годов – является одой из самых ярких представительниц пения *твангом*. Ее голос невозможно спутать ни с кем, ее манера очень индивидуальна. Певица объединяет лишенное напряжения джазовое пение, *вibrato* и свободное использование горлового *тванга*. Конечно, являясь англоязычной исполнительницей, она легко пропевает практически все гласные в позиции звуков *r* и *-ing*. Обратимся к анализу пьесы *You Know I'm Not Good* [98].

Нотный пример 2.1.

*You Know I'm Not Good* (автор: Э. Уайнхауз), куплет

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (G minor), and the time signature is 4/4. Chord diagrams are provided above the vocal lines for measures 7, 10, and 13. The lyrics are written below the vocal line.

System 1 (Measures 7-9):  
 Chords: Dm, Gm, A7  
 Lyrics: 1. Meet you down-stairs in the bar and hurt, your rolled up sleeves in your

System 2 (Measures 10-12):  
 Chords: Dm, Gm  
 Lyrics: skull t-shirt. You say "What did you do with him to-day?" and

System 3 (Measures 13-15):  
 Chords: A7, Dm, Gm  
 Lyrics: sniffed me out like I was Tan-que-ray. 'Cause you're my

В данной композиции мелодическая линия начинается в среднем регистре голосового аппарата исполнительницы, в котором горловой *тванг* звучит наиболее ярко. Вокальная манера певицы обрела свою известность благодаря именно этому необычному звучанию. Эмми использует *тванг* не как технику, применяемую эпизодически, а как уникальную исполнительскую манеру.

Австралийская и британская певица, актриса и режиссер Сиа (*Sia*), чей исполнительский стиль синтезирует элементы джаза, фолка, соул и поп-музыки, также легко пользуется техникой *тванг*. Ее пьеса *Snowman* из рождественского альбома *Everyday is Christmas*, написанная в стиле блюз (*blues*) на 12/8, и известнейшая *Unstoppable* являются очень яркими примерами так называемого «мяукающего звука» [124].

Нотный пример 2.2.

*Snowman* (авторы: Сиа, Г. Курстин), куплет

The musical score for the chorus of "Snowman" is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first four measures. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next four measures, including the lyrics: "cry, snowman, don't leave me this way / cry, snowman, don't you shed a tear".

На протяжении всей песни неанглоязычному слушателю непривычно воспринимать этот плачущий или мяукающий звук, однако вокальная манера певицы необычна именно этим. В композиции *Unstoppable* певица использует обе разновидности *тванга* – как оральный, так и назальный.

Последний придает напряженное звучание кульминационным моментам фраз, но это ни в коем случае не нарушает эстетического впечатления слушателя. Конечно, нельзя не сказать о том, что эти звуковые краски еще более усиливаются при обработке саунда голоса звукорежиссером в студии звукозаписи [88].

Нотный пример 2.3

Unstoppable (авторы: Сия, К.Бэйд), куплет

1. All smiles, I know what it takes to fool this town. I'll do it 'til the sun goes down, and all through the night time deep down. Oh, yeah, yeah, yeah, yeah.

2. Break down, on - ly a - lone will I cry out now, You'll ne - ver see what's hid - ing out, And Hid - ing out deep down. Oh, yeah, I'll tell you what you wanna hear Leave my sun-las-ses on while I know, I've heard that to let your feel - ings show Is the on - ly way to make shed a tear, friend - ships grow, It's ne - ver the right time, yeah, yeah - Yeah, yeah, yeah, yeah.

**Pre-Chorus**  
I put my ar - mour on, show you how strong I am  
I put my ar - mour on, I'll show you that I am

На примере текста этой пьесы мы выделим фразы, где она использует этот прием (оральный тванг – О, назальный тванг – НТ).

*All smiles, I know what it takes to fool this town – OT*  
*I'll do it 'til the sun goes down and all through the night time – OT*  
*Oh yeah, oh yeah, I'll tell you what you wanna hear – OT*  
*Leave my sunglasses on while I shed a tear – OT*  
*It's never the right time, yeah, yeah - OT*  
 PrR  
*I put my armor on, show you how strong how I am*  
*I put my armor on, I'll show you that I am – HT*  
 REF  
*I'm unstoppable*  
*I'm a Porsche with no brakes*  
*I'm invincible*  
*Yeah, I win every single game – OT*  
*I'm so powerful – OT*  
*I don't need batteries to play – HT*  
*I'm so confident, yeah, I'm unstoppable today [87]*

Особое внимание привлекает творчество британской исполнительницы Адель (Adele), у которой, как у любой носительницы английского языка, прием *тванга* прослушивается в любой гласной, так как этот звук является производным от корректного произношения английского текста. Например, в пьесе *Someone Like You* артистка с самого начала вокализует определенные гласные с прекрасным легким округлением (*оральный тванг*), а в припеве при нарастании динамики и восходящего движения в мелодии певица использует и *назальный тванг*.

Нотный пример 2.4

*Someone Like You* (авторы: Адэль, Д.Уилсон), куплет

I heard that you're set-tled down That you  
found a girl and you're Mar-ried now I heard that your  
dreams came true Guess she gave you things I did-n't give to you

Подчеркнем, что все пропеваемые гласные *a* – *тванговые* (ОГ).

Во второй части припева отчетливо слышна другая краска голоса; поскольку мелодия исполняется тесситурно выше, во второй октаве, певица выбирает *назальный тванг*:

Нотный пример 2.5

*Someone Like You* (авторы: Адэль, Д.Уилсон), окончание припева

Don't for - get me, I beg I re - mem - ber you sa - id

Обратимся к анализу применения приема *тванг* русскоязычными певцами. Таким примером может служить Алла Пугачева, одна из ярких представительниц российской эстрады советского периода, обладающая великолепным диапазоном и уникальным тембром голоса. Можно предположить, что *тванг* использовался А. Пугачевой неосознанно, так как знания об американских техниках, манерах и возможностях их

использования, а также об упражнениях, помогающих развить те или иные навыки, появились не так давно (и продолжают появляться до сих пор). Тем не менее, подобная техника в вокальном арсенале певицы может быть объяснена как попытка имитации приемов, сложившихся в мировой поп-музыке.

На примере анализа песни болгарского автора Эмила Димитрова на стихи Бориса Баркаса *Арлекино*, ставшей визитной карточкой певицы, можно констатировать применение назального *тванга* в определенных участках куплета или припева как своеобразной краски, отвечающей образным задачам песни.

### Арлекино

*По острым иглам яркого огня - НТ*

*Бегу, бегу, дорогам нет конца;*

*Огромный мир замкнулся для меня*

***В арены** круг и маску без лица. - НТ*

*Я шут, я Арлекин, я просто смех*

*Без имени и, в общем, без судьбы.*

*Какое, право, дело вам до тех,*

***Над кем пришли повеселиться вы? - НТ***

***Ах, Арлекино, Арлекино! - НТ***

*Нужно быть смешным для всех!*

*Арлекино, Арлекино,*

***Есть одна награда — смех! - НТ***

Нотный пример 2.6

*Арлекино* (авторы: Э. Димитров, Б. Баркас), куплет и припев

*Intro* 3

1. По ост-рым иг-лам яр-ко-го ог-ня Бе-  
шут, я Ар-ле-кин, я про-сто смех Без

гу, бе-гу до-ро-гам нет кон-ца, Ог-ром-ный мир зам-кнул-ся для ме-  
и-ме-ни и, в об-щем, без судь-бы Ка-ко-е, пра-во, де-ло вам до

1. 2.  
ня В а - ре - ны круг и мас-ку без ли - ца Я Ах, Ар-ле -  
тех Над кем приш - ли по - ве - се - лить - ся вы?

ки - но, Ар - ле - ки - но! Нуж-но быть смеш - ным для всех, Ар - ле - ки - но, Ар - ле - ки - но  
 Есть од - на на - гра - да смех! А, ха ха ха ха ха ха ха ха на ра на на на ра нде-ра на ра на на на А, ха ха ха  
 ха ха ха ха ха ха ха ха на ра на на на ра нде-ра на ра на на на 2.Вы  
 на на - гра - да смех! Ха ха ха ха...

Можно сделать вывод о том, что А. Пугачева использует *тванг* в наиболее значимых, ключевых фразах поэтического текста. Важно подчеркнуть, что дальнейшая импровизация певицы, основанная на имитации «кукольного голоса», в этой пьесе производится так же при помощи назального *тванга*.

Современная украинская исполнительница *Елка*, обладающая мягким, ласкающим слух, тембром и довольно необычной манерой исполнения, отличается от других исполнителей поп-музыки *тванговым* окрасом, как будто слегка «мяукающим» голосом. В ее пьесе *Прованс*, которая приобрела огромную популярность, *тванг* прослушивается с самого начала. Каждая гласная буква пропевадается вокалисткой достаточно необычно, с применением «мяукающего» звука; описанный прием обнаруживается и в припеве. Отметим, что в обоих случаях *Елка* использует назальный *тванг*. [95]

[Куплет 1]

Уютное кафе

На улице с плетёной мебелью

Где красное вино

Из местных погребов, больших **Шато**

Ты можешь говорить

Что это только глупые **мечты**

Но в планах у меня

Всё, видимо, немного круче

[Припев]

Ведь завтра в 7:22 я буду в Борисполе

Сидеть в самолёте и думать о пилоте

Чтобы **он** хорошо взлетел и крайне удачно сел

Где-нибудь в Париже, а там ещё немного  
И Прованс, а-а-а-а-а....

Гортанный *тванг* не так заметен, потому что мелодия пьесы построена на широких интервалах в первой и второй октаве, вследствие чего *назальный тванг* звучит более отчетливо. Манера певицы, ставшая неотъемлемой частью ее образа, построена в позиции *назального тванга* (слегка мяукающий звук).

Нотный пример 2.7

*Прованс* (автор: Е.Солодовников), начало куплета и окончание припева

У - ют - но - е ка - фе\_\_\_ на у - ли - цах с пле -  
те - ной ме - бель - ю, где крас - но - е ви - но\_\_\_  
из мест-ных по - гре - бов в боль - ших ша - то. \_\_\_

Припев (окончание):

а а а а а а аа, а а а а а а а.

Описываемая нами техника *тванг* широко используется в современной поп-музыке, в том числе, в исполнении певцов других лингвистических групп, нежели германские или романские языки. Для любого исполнителя овладение техникой *тванг* может стать индивидуальной особенностью голоса и способствовать узнаваемости певца слушателем.

В качестве упражнений для осознанного использования техники назального *тванга* можно предложить произносить различные слоги, начинающихся с назальных согласных М и Н, и имитировать звук, например, плачущей куклы: *ми-ми-ми, ни-ни-ни*. В тот момент, когда осознанность звучания будет достигнута и закреплена в памяти, можно продолжить варьировать слоги: *ня, ди, га, бе* и т.д. Что касается гортанного *тванга*, для развития этого приема стоит сфокусироваться на произношении английской буквы *r*, зафиксировать положение языка во рту и осознать его. Далее, пробовать пропеть различные гласные, затем словосочетания и целые фразы именно в позиции этой буквы.

## Выводы по 2 главе

1. Вокальная техника *тванг* широко используется в современной поп- и рок-музыке. В данной главе рассматривается этимология происхождения слова: от англ. *twang* «гнузавость», звукоподражание, а также исторические предпосылки появления данного приема, связанного со стилем речи, типичным для южных штатов США, нашедшем отражение и вокальной практике стиля кантри (*country music*).

2. В более широком смысле термин *тванг* применяется к носовому вокальному резонатору и исторически используется для описания «неприятного резонанса».

3. Были изучены и сформулированы физиологические особенности двух видов *тванга*, в зависимости от того, какие участки аппарата задействованы. Это *оральный тванг*, во время которого звук резонирует во рту, и *назальный тванг*, когда резонатором выступает носоглотка.

4. Подобно *белтингу*, применение данной вокальной техники тесно связано с орфоэпическими особенностями английского языка, особенно в процессе произнесения определенных звуков и сочетаний при помощи *орального тванга*.

5. На базе исследований Джо Эстилл, Кэтрин Сэдолин, Даши Монаковой, Вероники Воршип и Веры Фокс, автором были сформулированы основные методики работы с данным техническим приемом, а специфика применения *тванга* различными исполнителями – Эмми Уайнхаус, Сиа, Адель, Алла Пугачева, Елка, – была выявлена путем изучения таких композиций, как *You Know That I'm Not Good*, *Snowman*, *Someone Like You*, *Арлекино* и *Прованс*.

### 3. ВИБРАТО КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ, СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ ЭМОЦИИ И ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРИЕМ

Британский *Музыкальный словарь* Гроува дает следующее определение *вibrato*: «итал. *vibrato*, от *vibrare* – „колебаться”, „вибрировать”, то есть периодические незначительные колебания высоты, реже громкости при исполнении музыкального звука. Прием *вibrato*, известный по меньшей мере с XVI в., применяется, прежде, всего при игре на струнных инструментах и в пении. На струнных инструментах этот прием достигается путем легкого качания пальца, прижимающего струну. До XIX в. *вibrato* обычно считалось особым рода украшением, постоянное применение которого отстаивали лишь немногие музыканты того времени. Лишь в XIX в., с развитием потребности в более мощном и насыщенном инструментальном и вокальном звучании, прием *вibrato* прочно утвердился в исполнительской практике; ныне звук без *вibrato* обычно воспринимается как «плоский», холодный, невыразительный» [18, с. 188].

В профильной вокальной литературе термин *вibrato* определяется как «вибрационные ощущения» в той или иной части лицевой «маски», передних зубов, лобных пазухах или темени. В своей книге *Нарушения и восстановительное лечение голоса у вокалистов* доктор медицинских наук З. Анисеева пишет о том, что «в процессе обучения пению необходимо развивать резонаторные вибрационные ощущения у певца, так как они очень яркие и постоянно сигнализируют вокалисту о том, правильно ли сформирован у него звук» [1, с. 41].

На изображении, заимствованном из книги З. Анисеевой *Нарушения и восстановительное лечение голоса у вокалистов* [1, с. 54], указаны места ощущения вибрации при головном резонировании:

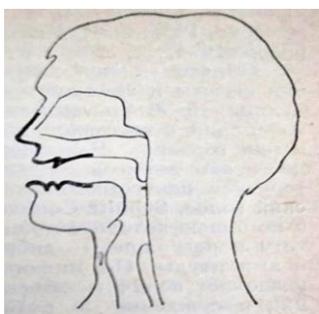


Рис. 3.1. Места ощущения вибрации при головном резонировании

Автор книги обращает внимание на то, что вибрационные ощущения могут возникнуть лишь при правильной вокальной позиции, разъясняя различие таких разновидностей вибрации, как «вибрация костей лицевого скелета», «грудное резонирование» и «вibrато голоса», для которого характерно изменение высоты звука и его интенсивности. В данной работе также разъясняется различие между *вibrато* (то есть нормальным колебанием голоса в 4-7 Гц), и тремолированием (с частотой 7-10 Гц).

Обратимся к характеристике *вibrато* в разных типах музыкальных культур – в классической музыке, современной поп-культуре, народной вокальной музыке. Несмотря на общность физиологической и физической основы *вibrато*, его применение имеет ряд особенностей. В книге Леонида Дмитриева *Основы вокальной методики*, ставшей основой учебных программ вокальных факультетов музыкальных вузов бывшего СССР, *вibrато* описывается как один из спектров состава звука, благодаря которому тембр голоса становится более выразительным, теплым и приятным на слух: «вибрации в звуке певческого голоса, – пишет автор, – зависят от периодического изменения всех характеристик звука – высоты, тембра и силы, пульсирующих с той же частотой» [5, с.33].

В ходе исследований была установлена высота изменения в голосе во время *вibrато* – полтона (малая секунда), иногда чуть больше, относительно той частоты, которую мы воспринимаем как основную. Для изучения данного приема запускалась магнитофонная или грамофонная запись певческого голоса со скоростью в два раза медленнее оригинала, что давало возможность легко уловить вибрирующие волны. Вследствие замедления голос звучал на октаву ниже, а тембр претерпевал значительные изменения.

Возможно поэтому, исследователи выделили три грани *вibrато*: *вibrато* высоты, *вibrато* силы и *вibrато* тембра. У последнего наблюдается изменение характера звука – от светлого к более темному в зависимости от гласных, на которых оно звучит, например, на одной высоте звука, вокализируя от «а» к «о». Следует отметить, что в современной науке на смену термину *вibrато* тембра, применяемому Л. Дмитриевым, используется термин *певческие форманты*.

Благодаря многочисленным исследованиям и наблюдениям педагогов советского и постсоветского периода отмечаются различные соотношения вибраций у разных исполнителей: у одних *вibrато* высоты превалирует над *вibrато* силы и тембра, у других эти соотношения обоснованно меняются. Этот факт можно считать одной из самых важных особенностей, от которой зависит красота голоса исполнителя, качество «подачи» разных технических приемов, динамика развития произведения, передача художественного образа, настроения героя произведения и т.д. [5, с.34].

В своей книге *Efectul feedback și aplicațiile lui în belcanto* [26] румынский оперный певец и педагог Мариус Корнелиу Киорян, занимающийся методикой преподавания вокала, также обращает внимание на *вибрато* в бельканто, отмечая тот факт, что этот прием привносит в пение важнейшую эмоциональную функцию; в зависимости от скорости *вибрато* меняется качество передачи той или иной эмоции артиста. По мнению автора, «вибрато имеет качество пробуждать сильные эмоции, это выразительное средство характеристики персонажей, их психических состояний (боли, любви, эмоциональности)» [26, с.35].

В этой же книге отмечается и тот факт, что *вибрато* – качество более или менее естественного происхождения, по сравнению с вокальной *трелью*, которая является орнаментом, и все певцы бельканто обязаны им обладать, в особенности, женские голоса. «Трель – это знак легкости и рафинированности звуковой подачи, одновременно с артистической эмоциональной валентности» [26, с.35].

В *Словаре Гроува* дается определение инструментальному звучанию *трели* (слово «*trillare*»), заимствованное из итальянского языка и означающее «дребезжать»), которая считается «разновидностью мелизма (украшения), выражающееся в многократном скором чередовании двух звуков, отделенным друг от друга тоном или полутоном» [18, с.188].

В *Этимологическом словаре русского языка* говорится о заимствовании этого слова из французского языка «*trille*», но смысл слова остается прежним [73], означая техническую беглость исполнения. Звук, который со стороны кажется быстрым чередованием двух соседних звуков, на самом деле является колебанием всей гортани и весьма напоминает суженное *вибрато*. Чаще всего, это звучание или украшение в классической музыке использовалось обладателями высоких голосов в каденциях.

В современной поп-музыке существует термин *тремолирующее вибрато*. Некоторое сходство звучания *трели* и *тремолирующего вибрато* состоит в мелкой амплитуде смены соседних звуков. Значение приема *вибрато* в современной вокальной музыке настолько велико, что его присутствие можно обнаружить в самых разных феноменах: классика, оперетта, джаз, поп, фанк, диско, а также в произведениях, обладающих определенным национальным колоритом, например, в *manele* (стиль, принадлежащий румынским цыганам и уверенно вошедший в современную поп-культуру Румынии).

Зачастую *вибрато* представляет собой индивидуальную особенность голоса, как, например, у американской певицы итальянского происхождения Лауры Перголиззи (Laura Pergolizzi – LP), ошеломившей музыкальный мир своим необычным внешним видом и неподражаемым сильным тремолирующим голосом. Этот прием стал неотъемлемой частью

вокальной манеры многих мировых певцов и певиц – Мирей Матье, Фредди Меркьюри, Сиа, Джесс Глин, Тамара Гвердцители. Из молдавских певиц *тремолирующее вибрато* можно отметить у Анастасии Лазарюк и Адрианы Окишану.

В румынской эстрадной музыке *тремолирующее вибрато* наиболее ярко проявляется в творчестве Михаэлы Михай (Mihaela Mihai), исполнительницы поп-музыки и румынских шлягеров, получившей диплом жюри конкурса *Cerbul de aur* 1969 года. Ярким примером *тремолирующего вибрато* является пьеса *De-aş fi tu salcie la mal*, мелодика которой – очень выразительная и эмоциональная. Описываемая голосовая особенность слышна в каждой «остановившейся» гласной букве. Благодаря динамической гибкости, *тремолирующему вибрато*, персональной эмотивности, певица оставляет у слушателя впечатление соучастия в истории, о которой она поет. Этот же эффект можно наблюдать в записях и концертных выступлениях молдавской исполнительницы 1980-х-90-х годов Анастасии Лазарюк, а песня *Privighetoarea* – яркое тому подтверждение.

Авторы статьи *Анализ причин возникновения вокальной тремоляции и способы ее устранения* Э.Абдуллин и Ч. Ин рассматривают *тремолирующее вибрато* как «отсутствие координации вокальных связок и мышц пресса, недостаточно глубокое дыхание, отсутствие должного напряжения в зоне диафрагмы, смещение гортани вверх, а также ослабление тонуса мышц вокально-певческого аппарата; смещение глотки, отсутствие синхронности дыхательных импульсов и напряжения трубно-глоточной мышцы; чрезмерно сильное смещение вниз диафрагмы, что провоцирует выдох (в основном за счёт сокращения нижней части живота) и утрату гибкости дыхательного механизма; отсутствие естественного баланса напряжённости и расслабленности соответствующих мышечных групп и др.» [46]. В данной статье приводится спектр упражнений для стабилизации технической части процесса дыхания и последующего более точного вокализирования. Таким образом, если в музыке профессиональной европейской традиции *тремолирующее вибрато* воспринимается как дефект, то в популярной музыке, скорее, как способ создания уникального, неповторимого звукового образа.

Изучая этот феномен на собственном опыте, на уроках по вокалу с учениками, анализируя различные видео уроки Шерил Портер (*Cheryl Porter*) или Селин Дион (*Celine Dion*), а также выступления певцов – представителей различных рас и национальностей, можно утверждать, что *вибрато* – это не просто вокальное украшение, а техника, которой нужно корректно обучаться под руководством профессионального педагога, если певец не обладает этим феноменом от природы.

Технический прием *вibrato* расширяет исполнительские возможности любого вокалиста, его способность передать эмоциональный фон пьесы, психологическое и динамическое напряжение и нарастание; *вibrato* придает гибкость звучанию голоса, смягчает напряжение потока звуковой волны, особенно на высоких нотах – как для слушателя, так и для голосовых связок. Нельзя не упомянуть, что прием *вibrato* зачастую помогает вокалисту скрыть свое неточное интонирование (фальшь).

Важнейшей составляющей деятельности современного вокалиста является стиль исполняемой им музыки. Например, стиль *funk*, который зародился в США 60-х годов предыдущего столетия, на основе музыки *soul* (с ее принципами исполнения: *бендинг*, *дерти-тон*, *шаут*, *офф-питч*, и даже *йодль*), стал танцевальной музыкой *RnB* за счет своей синкопированности во всех партиях инструментов и голосов, вокала на грани крика, остигатного повторения мелодических фраз типа «вопрос-ответ». Основателем этого стиля принято считать Джэймса Брауна (James Brown).

Изучая пьесы в стиле *фанк* и, в особенности, манеру таких вокалистов, как Джеймс Браун (James Brown), Майкл Джексон (Michael Jackson), Бетти Дэвис (Betty Davis), Принц (Prince), Джамирокуай (Jamiroquai), Чака Хан (Chaka Khan), группы *Марун Файв* (*Maroon 5*), и *Колдплэй* (*Coldplay*), можно с уверенностью сказать, что принцип *вibrato* не используется в качестве украшения звука или для более мягкого окончания слова/фразы. Т.к. как мелодия чаще строится на кратких длительностях, заполненных словом, вокализирование практически не встречается. Тексты, используемые в образцах этого стиля, не сложные, без определенной философии и душевного драматизма. По форме песни чаще всего бывают куплетно-припевными, иногда с использованием *бриджа*, то есть раздела, отличающегося от основной мелодии, появляющегося перед последним припевом.

Стоит отметить, что в XXI в. звук, используемый вокалистами, особенно мужчинами, для исполнения музыки *фанк*, является как бы облегченным и мягким, полуфальцетным или микстовым. У таких вокалистов, как Джамирокуай и солиста группы *Maroon 5* Адама Ноа Левин (Adam Noah Levine), грудной резонатор практически не используется во время пения. В данном стиле вокалисты находят свою известность благодаря яркому, зачастую неповторимой тембровой окраске голоса и очень легкой подаче синкоп.

В отличии от стиля *фанк*, поп-баллады обладают плавной и приятной для слухового восприятия мелодикой в медленном или среднем темпе и особым характером соотношения мелодии и гармонии. Несмотря на то, что этот стиль музыки ассоциируется с романтической любовной лирикой. В ряде современных баллад содержательный спектр

расширяется за счет темы одиночества, войны, смерти, религии, злоупотребления наркотиками.

Великими исполнителями поп-баллад можно считать таких мировых звезд, как Майкл Джексон, Уитни Хьюстон, Лайонел Ричи (Lionel Richie), Селин Дион, Эд Ширан (Ed Sheeran), Адель. Из наших соотечественников с уверенностью можно назвать имя Штефана Петраки, чей вокальный «надрыв», сопровождающийся крепким, тревожным *вibrato*, является своеобразной «визитной карточкой» исполнителя. Прекрасная баллада *De-aşa avea...*, написанная на текст гения румынской поэзии М. Еминеску, является подтверждением важности обладания *вibrato* – и как технического приема в арсенале любого исполнителя, и как мелодического украшения для смягчения звуковой волны [125].

Так же следует упомянуть Кэтэлина Жосану (Cătălin Jovanu), исполнившего эту же пьесу в обновленной аранжировке Алекса Каланча. Кэтэлин Жосану – великолепный и узнаваемый исполнитель, свободно пользующийся своим певческим аппаратом и прекрасно владеющий приемом *вibrato*. Стоит отметить, что К. Жосан пользуется всеми техниками классической вокальной школы, обогащая тем самым колорит современной поп-музыки. Отметим, что упомянутые выше исполнители обладают в том или ином случае привычным типом *вibrato*: когда звук раскачивается от основного тона книзу – и обратно [97].

*Вibrato* в народной музыке представляет собой отдельный сегмент для изучения. В последние годы в поп-музыке можно наблюдать появление раскачивания основного тона слегка вверх – и обратно. По нашему мнению, эта тенденция не случайна и возникла под влиянием народной музыки, и, шире, как результат социокультурных процессов – глобализации, миграции, взаимодействия музыкальных культур.

В контексте сказанного особый интерес приобретает жанр *манеле*, возникший под влиянием музыки ромов. В румынской поп-музыке подобная стилистика доминирует, а исполнители данного жанра набирают десятки миллионов просмотров на YouTube, например, Ионуц Черчел (Ionuț Cerchel) [111], Цанка Урагану (Zanca Uraganu) [127], дуэт Адриан Копилул Минуне (Adrian Copilul Minune) и Андра (Andra) [96]. Этим же типом *вibrato* пользуется и румынская исполнительница поп-музыки Андра, записавшая 20 вокальных альбомов, владеющая различными вокальными техниками, включая *вibrato*.

Изучая румынских исполнителей, нельзя не обратить внимание на все более частое появление *вibrato* вверх от полутона до тона. Стоит отметить, что описываемый вид *вibrato* используется в македонской, сербской и греческой музыке; в арабской же и индийской музыке *вibrato* наверх исполняется больше как украшение.

Исполнители имеют различные способности к *вibrato*. Здесь выделяются три категории:

- *вibrato* от природы отсутствует, но благодаря систематическим занятиям в сопровождении педагога ему можно научиться;
- *вibrato* есть от природы, но используется носителем голоса неосознанно;
- *вibrato* является отличительной характеристикой персонифицированности голоса исполнителя.

В приеме *вibrato* следует различать два параметра: амплитуда и скорость (см. рис.)

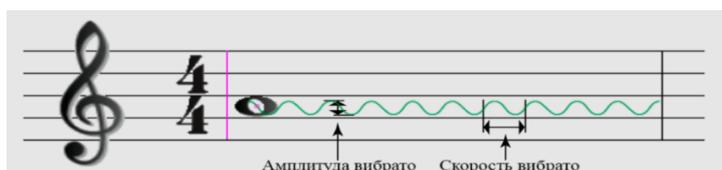


Рис. 3.2. Амплитуда и скорость *вibrato* [1].

Иногда *вibrato*, как обозначение или термин, встречается для описания вибрационных ощущений, например, в книге З. И. Анисеевой, предназначенной врачам-фоноаграм, оториноларингологам, вокалистам и педагогам [1].

В контексте освоения приема *вibrato* целесообразно обратиться к собственному опыту овладения этим приемом. Будучи студенткой кафедры дирижирования Академии Музыки, ныне АМТИИ (АМГАР), на предмете «вокал» в классе педагога Е. Возьян и обучаясь навыкам правильного вокализования в условиях корректной интонации и штриха, техника *вibrato* была оставлена на самостоятельное изучение; по-существу, задача овладения данным приемом не ставилась.

Поскольку в голосе автора настоящей диссертации *вibrato* от природы отсутствовало, для овладения им предпринималось воспроизведение движения звуковой вибрирующей волны на слух. Разобравшись, в каком направлении движется *вibrato*, предстояло просто повторять колебания звука. Со временем, широкий интервал изменения нот в пределе полутона, превратился в единую естественно льющуюся звуковую волну. На этом этапе появилась новая задача: не потерять интонацию в процессе вибрирования. Если во время пения контролировать интонируемый звук, амплитуда «качания» становится мельче, а сам процесс вибрирования голоса протекает более естественно и благоприятно для слухового восприятия. Таким образом, обучаясь в АМТИИ, а позднее, работая со

студентами в классе вокала, эмпирическим путем были установлены основные принципы развития *вibrato* на примере собственного голоса.

Возвращаясь к личному опыту автора диссертации, следует отметить, что в годы учебы речь шла только о классическом репертуаре и о типе *вibrato*, соответствующем данному стилю: достаточное ровное, с небольшой амплитудой понижения вниз от основного звука.

Сложность, с которой может столкнуться любой начинающий вокалист, чьи возможности в овладении данной техникой еще совсем скромны, – это способность корректно остановить вибрирующий звук. Для этого стоит овладеть принципом филирования звука или постепенного его утихания. В этот момент *вibrato* становится мельче, а последний звук как бы «подтягивается» к основному тону. Необходимо упражняться в вокализации гласных букв на динамике от *forte* к *piano* и наоборот.

Важно обращать внимание на устойчивость интонации, которая является прямым отражением способности вокалиста свободно пользоваться дыханием, или «дыхательной подушкой». В тот момент, когда эта цель достигнута, можно добавлять *вibrato* в виде изменяющейся интонационной волны – от широкого балансирования к постепенному амплитудному сокращению. Этот навык со временем становится наработанным, заученным и автоматическим.

Начинающий вокалист в процессе наработки *вibrato* может столкнуться еще с одним препятствием: натуральная остановка звука. *Вibrato* в голосе надо научиться останавливать произвольно, таким же способом усиливать его высоту и амплитуду. Лучшим вариантом, с точки зрения отоларингологов, считается устойчивое спокойное звучание, без напряжения, что наглядно показывает правильную работу гортани, без какого-либо форсирования.

Изучая современную поп-музыку и ее жанрово-стилевые гибриды, технические тонкости воспроизведения и имитации определенного певческого стиля, национальные особенности вокализации, индивидуальные возможности певцов, необходимо осознавать следующий факт: определенная категоричность суждений медиков и преподавателей классического вокала не всегда корректна в отношении современной вокальной поп-школы – фанк (*funk*), поп (*pop*), рок (*rock*), хард рок (*hard rock*), металл (*heavy metal*), соул (*soul*).

В методических указаниях для вокалистов, сформулированных членом Европейского союза фониаторов Галиной Улезько, описывается важность приема *вibrato*: «...пение без *вibrato* действует неблагоприятно на голос... *Вibrato* способствует снятию

мышечного напряжения при удержании звука. Плоский звук без вибрато накапливает статическое напряжение» [70]. С этим утверждением нельзя не согласиться. Вибрирование на самом деле облегчает подачу звука и его удержание на дыхательной опоре по сравнению с ровным и статичным течением звука.

Изучение данной техники можно начать с пропевания звука *М*. Начиная с ровного звука, затем следует интонировать секунду, с каждым разом все больше сокращая колебания между нотами. Уловив ощущения на уровне гортани, нужно стараться пропевать *М* все дольше с наименьшими по амплитуде равномерными колебаниями звука.

Тот же принцип сохраняется при пропевании гласных, сохраняя ощущение своеобразного «подталкивания» звука. Затем, пропевая короткую музыкальную фразу, нужно остановиться на последней гласной, стараясь ее ровно провибрировать. Начинаящий вокалист может сопровождать эти упражнения движениями руки, например, изображая волну. Также легким движением кисти можно указать себе на окончание звука, аккуратно и легко собрав пальцы вместе. Поскольку искусство пения – процесс достаточно воображаемый, очень важно, чтобы все происходящие движения проводились при поднятой перед собой руке, процесс должен быть визуализирован.

Научившись пропевать на *вибрато* одну гласную, следует добавлять еще одну, превращая их в «дифтонг», сначала исполняя их на одном звуке, а затем начиная вибрировать первую гласную на одной ноте, а следующую – на другой. С помощью педагога, который контролирует напряжение и подачу звука учеником, такие упражнения проводятся, постепенно поднимаясь и спускаясь по звукам с учетом индивидуальных вокальных возможностей ученика.

Еще один способ почувствовать *вибрато* – это его симулирование за счет легкого нажатия на диафрагму. Такой способ поможет его почувствовать и услышать от самого себя. Стоит отметить, что подобный прием не поможет научиться вибрировать звуком, но способствует осознанию самого ощущения пения с *вибрато*. В данном контексте нельзя не согласиться с мнением Шерил Портер, утверждающей, что *вибрато* – не диафрагмальный процесс, как считают многие преподаватели, особенно представители классической школы. *Вибрато* – это умение пользоваться вокальными связками и гортанью. Стоит отметить, что техникой *вибрато* можно овладеть только в результате систематических занятий – как с педагогом, так и самостоятельно.

### **Выводы по 3 главе**

1. В отличие от *белтинга* и *тванга*, являющихся относительно новыми вокальными приемами поп-музыки, техника *вибрато* имеет многовековую историю в музыке

профессиональной европейской традиции, начиная с эпохи Барокко. *Вибрато* является важной составляющей навыков любого вокалиста, обогащая вокальные данные и исполнительский потенциал как начинающего певца, так и опытного мастера. Тем не менее, применение *вибрато* в музыке профессиональной академической традиции и в поп-музыке имеет ряд особенностей.

2. Синтезирующие стилевые процессы мировой музыкальной практики становятся стимулом к освоению различных видов *вибрато*, способствующих росту мастерства исполнителя вокальной музыки любых стилевых направлений. В последние годы в таких стилях, как симфоджаз (*sympho jazz*), поп-фолк (*pop-folk*), фолк-рок (*folk-rock*), поп-рок-симфоник (*pop-rock-symphony*), и др., прием *вибрато* все больше обогащается колоритом и амплитудностью.

3. *Вибрато* как технический прием является обязательным условием создания определенного художественного эффекта, для достижения которого следует сначала овладеть элементарными навыками его использования, изучить физиологию воспроизведения и технику *вибрато*, то есть освоить технические аспекты данного приема.

4. На основе различных вокальных школ и методических пособий (*Ш. Портер, Г. Улезько*), а также собственного педагогического и артистического опыта автора диссертации, были разработаны основные упражнения, способствующие развитию у певца правильного *вибрато*.

5. В данной главе анализируются разновидности применения *вибрато* в балладах, исполняемых Майклом Джексон, Уитни Хьюстон, Лайонелом Ричи (Lionel Richie), Селин Дион, Адель, а также в творчестве молдавских певцов Штефана Петраки, чей вокальный «надрыв» сочетается с *вибрато*, и Кэтэлина Жосану (Cătălin Josanu), обладающего типом *вибрато* с раскачиванием от основного тона вниз и обратно.

#### 4. ФАЛЬЦЕТ В МУЗЫКЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ И ПОП-МУЗЫКЕ: ОБЩЕЕ И СПЕЦИФИЧЕСКОЕ

*Фальцет* (*falsetto*, от итальянского *falso* – ложный) – самый верхний, «головной» регистр мужского голоса. При пении *фальцетом* вибрируют только перепончатые края голосовых связок, в то время как при пении в грудном регистре связки вибрируют по всей длине. В результате пения *фальцетом* формируется характерный мягкий, несильный звук, сравнительно бедный обертонами. Термин *фальцет* был известен в Италии, начиная с XVI века.

В итальянских церковных хорах XVII века альтовые партии часто поручались фальцетистам (при этом партии сопрано исполнялись кастратами), в лютеранских церквях фальцетисты (вместе с мальчиками) пели до начала XIX века, позднее их заменили женские голоса, а в соборах и крупных церквях Англии традиция фальцетного пения не прерывалась. В операх тембр *фальцета* используется для создания юмористического эффекта [18, с. 896].

Чтобы рассмотреть исторические предпосылки появления *фальцета* как специфического мужского тембра, необходимо обратиться к феномену кастратного пения. В своей книге *Personaje lirice în travestii pentru vocea feminină gravă* писательница и певица, обладательница тембра меццо-сопрано, исполнившая множество мужских ролей, Михаела Агаки (Mihaela Agachi) говорит об этом феномене так: «... он ознаменовал свой расцвет в эпоху Барокко, охватив и музыку XVII-XVIII вв., передавая не столько физиологические изменения мужчины, сколько смену вокальной окраски и специфичность вокального регистра. Сам термин относится к певцу мужского пола, перенесшего операцию кастрирования до пубертатного периода, для того чтобы помешать естественному развитию гортани и сохранить первоначальные детские голосовые характеристики – сопрано, меццо-сопрано или контральто» [24, с.12].

В цитируемой выше работе также приводится описание звучания голоса кастратов, принадлежащее Дж. Россини: «...их тембр точен и чист, как у детей из хора, но намного сильнее, в голосе присутствует резкость и пронзительность, далекие от сладкой нежности женского голоса, но голоса кастратов сверкают, они гибкие и яркие, сильные и очень насыщенные» [24, с.12].

На определенном этапе развития оперного жанра, а именно на закате *opera seria* и появлении *opera buffa*, фальцетисты пришли на смену кастратам, породив тенденцию

«...настоящих певцов, цельных голосов, вместо полудевственников и полуголосов», писал Доминик Фернандес в своем романе «Древо до корней» [23].

Обращаясь к использованию *фальцета* в современной поп-музыке, можно выделить два наиболее важных аспекта данной техники: исполнительский (вокальная техника, дающая возможность использовать более высокие звуки, чем натуральный диапазон исполнителя), физиологический (голосовые связки удлиняются и становятся очень тонкими, вибрируют только их края, а не вся длина голосовой связки целиком). Механизм исполнения *фальцета* основан на том, что колебания совершаются не в поперечном, а в продольном направлении, то есть вверх-вниз. При *фальцетном* звуке связки смыкаются не полностью и между ними остается веретенообразная щель. Прием *фальцет* не только используется контратенорами для пения в альтовом регистре, но и стал распространенным приемом в стилях соул и хэви-метал.

В наше время *фальцет* является вокальным приемом, придающим необычайный драматизм отдельной музыкальной фразе или звуковой окраске голоса исполнителя в целом. По мнению специалиста в области музыкальной психологии, профессора Университета Огайо Дэвида Харона (David Huron), когда певцы поют высоко и громко, мозг выделяет гормоны – адреналин и норадреналин, вызывая общее усиление физиологического возбуждения (учащение сердцебиения и дыхания, повышенное потоотделение и др.) [55]. Можно предположить, что подобная техника влияет не только на самочувствие исполнителей, но и на реакцию слушателей.

В современной поп-музыке *фальцет* используется очень широко – как мужчинами, так и женщинами. С помощью этой техники у певца появляется возможность передать особые настроения, подчеркнуть сексуальную окраску голоса. *Фальцет* обогащает тембр вокалиста особенными красками, мягкостью, ощущением, что певец разговаривает только с тобой, если «интонируемый шепот» используется в динамике *piano*. В то же время, подача *фальцета* на *forte* дает певцу возможность расширить границы своего диапазона. Благодаря широкому распространению микрофонов, непрерывному улучшению их качества и технических возможностей, *фальцет* звучит так же ярко, как основной голос исполнителя.

Искусное владение *фальцетным* пением является одним из главных условий исполнения такого приема, как *йодль* (от нем. *Jodel* – «кричать», «звать», «петь»). *Йодль* – особая манера пения без слов с характерным быстрым переключением голосовых регистров, то есть чередованием грудных и *фальцетных* звуков. *Йодль* исполняется преимущественно в мажоре и характерен для музыкального фольклора альпийских горцев (Тироль, Швейцария, Бавария) [18, с.361].

В Румынии *йодлинг* называют *hore cu noduri*: данный термин переводится как «пение связок» и представляет собой гортанное пение, точнее, использование как будто «надрывающегося» звука, для придания большей эффектности эмоциональной стороне исполняемой пьесы. Будучи распространенными среди пастухов, *hore cu noduri* исполняются для выражения скорби по поводу тех или иных печальных событий. Этот прием используется в качестве мелодического орнамента дойн и бочетов в регионе Румынии Марамуреш [128].

В североамериканской музыке встречается *кантри-йодль*. В США исполнители музыкально-театрального жанра раннего джаза минстрел шоу (*minstrel show*) йоделировали уже в XIX-начале XX века, а в 1920 году звукозаписывающая компания *Victor* записала 17 сборников *йодля*. В то же время, канадец Уилф Картер (*Wilf Carter*), который считается «отцом канадского кантри», услышал странствующего швейцарского исполнителя *йодля* и решил привнести нотки *йодля* в кантри-музыку, которую пел с детства. Сочетание ковбойской музыки, исполняемой на танцах, и *йодля* стало предтечей «ковбойского *йодля*». Свою интерпретацию *йодля* он назвал «эхо-йодль» [60].

Таким образом, исполняемые *фальцетом* звуки начали проникать в американскую и европейскую поп-культуру, а пение с использованием техники, придающей голосу необычайную интимность выражения и сексуальность, стало ярким и эффективным вокальным приемом. Основными видами стиля *йодль* являются альпийские варианты, среди которых тирольский, швейцарский, австрийский и немецкий *йодль* [61].

Обращаясь к методическим аспектам освоения данного приема, следует отметить, что техника упражнений для овладения принципами исполнения стиля *йодль* подходит для начинающих вокалистов, которые стараются научиться петь *фальцетом*, не испытывая при этом усталости после исполнения. Во-первых, требуется найти и осознать разрыв между двумя голосовыми регистрами: нижним (грудным) и верхним (головным).

Можно выбрать один из гласных звуков, например, [a] или [u], и стараясь пропеть их одну за другой с разницей в октаву. Нижний звук [a] поется сочным и уверенным звуком в грудном резонаторе, не снимая звука и резко переходя в *и*, верхняя нота звучит слегка «испуганно», почти шепотом, в головном резонаторе. Пропеваемые гласные могут быть разными, главное – осознание певцом самого процесса с точки зрения физиологии и его технического закрепления.

Упражнение повторяется как сверху-вниз, так и в обратном направлении. В определенный момент, владелец голоса почувствует и услышит некий разрыв. Это будет означать, что найдена зона с переходными звуками (для вокалиста поп-музыки) или тот

разрыв между регистрами, который впоследствии станет рабочим для исполнения триад (для певцов *йодль*). Это упражнение можно повторять, используя два вокальных звука *ай* или *йа*, *яи-ия*, *ие* и *еи* (как сверху-вниз, так и наоборот). Упражнения на этом этапе могут вызывать необычные, а иногда и неприятные ощущения в горле.

Во-вторых, когда разрыв между регистрами будет осознан, его нужно определить паузой (для певцов *йодля* это принципиально). Можно порекомендовать петь нижнюю ноту слогом *йо*, а верхнюю – слогом *ди*. В процессе выполнения упражнений рекомендуется сохранять спокойствие и практиковаться в переходе от низких нот к высоким, подчеркивая разницу между грудным голосом и *фальцетом*, и обращая внимание на паузу. *Йодль* как упражнение применяется для осознания и развития собственных регистров: низкого и высокого.

Описывая технику *фальцета*, нельзя не упомянуть группы, для которых данный прием стал основой исполнения – *Bee Gees*, *King's Singers* или *Jersey Boys*. Так, изучая композиции группы *Bee Gees*, можно констатировать, что *фальцет* используется не как разовый эффект или украшение, а как постоянный звук – будь то основной голос или бэк-вокал. В качестве примера можно прослушать пьесу *Night Fever*, мелодия которой, исполняемая мужскими голосами, зачастую звучит во второй октаве [102].

Нотный пример 4.1.

*Night Fever* (авторы: братья Барри, Р. Гибб, М. Гибб), куплет

Lis - ten to the ground, there is move-ment all a - round. There is  
heat of our love, don't need no help for us to mare it. Gim - me

Lis - ten to the ground, there is move-ment all a - round. There is  
heat of our love, don't need no help for us to mare it. Gim - me

some - thing go in' down, and I can feel it. On the  
just e - nough to take us to the morn-in'. I got

Вокальный секстет *King's Singers*, исполняющий старинную и современную музыку *a cappella*, чаще используют в *фальцетном* звуке верхний голос, благодаря чему он звучит ровно, без *вibrато*, облегченно, по-детски. Все вокалисты этой группы практически не

используют *вибрато* даже в окончаниях фраз. Таким образом, каждый поет своим тембром, не «раскачивая» звук в аккорде, а *фальцетный* ровный звук сверху становится прекрасным его завершением. В качестве примера можно привести *Отче наш* Николая Кедрова.

Нотный пример 4.2

*Отче наш* (автор: Н. Кедров), начало молитвы

**Просто**

Soprano  
От - че наш, И - же е - си на не - бе - сех!

Alto  
От - че наш, И - же е - си на не - бе - сех!

Tenor  
От - че наш, И - же е - си на не - бе - сех!

Bass  
От - че наш, И - же е - си на не - бе - сех!

*poco cresc.*      *poco allarg.*

Да свя-ти-тся и - мя Тво - е, да при - и - дет Цар - стви - е Тво - е,  
 Да свя-ти-тся и - мя Тво - е, да при - и - дет Цар - стви - е Тво - е,  
 Да свя-ти-тся и - мя Тво - е, да при - и - дет Цар - стви - е Тво - е,

*a tempo*      *pp*      *V*

да бу - дет во - ля Тво - я, я - ко на не - бе - си и на зем - ли.  
 да бу - дет во - ля Тво - я, я - ко на не - бе - си и на зем - ли.  
 да бу - дет во - ля Тво - я, я - ко на не - бе - си и на зем - ли.

*Фальцеты* певцов этой группы звучат достаточно ярко и звучно, и как говорилось раньше – изучаемый прием выполняет функцию не просто украшения или технического приема: *фальцетный* голос является полноценным участником. Такой *фальцет* называется *нейтральным фальцетом* [114].

В своей книге *Complete Vocal Technique* Кэтрин Сэдолин объясняет, что звук *нейтрального фальцета* чаще используют академические вокалисты на репетициях, чтобы не напрягать голос, поскольку такой прием не наносит ущерба связкам и звуковому окрасу. Вокальный педагог обращает внимание на то, что использование *нейтрального фальцета* позволяет певцу спрятать резкость переходных звуков из нижнего регистра в верхний. Автор отмечает, что этот тип *фальцета* используется певцами стилей *instance pop, RnB* и *folk* [43, p.149]. Автор формулирует подробные методические рекомендации, набор упражнений, а также анализирует трудности, с которыми может столкнуться певец и способы их преодоления.

Невозможно себе представить такие яркие имена и голоса современной поп-музыки, как Майкл Джэксон (*Michael Jackson*), Кертис Мэйфилд (*Curtis Mayfield*), Фрэнки Валли (*Franki Valli*), Барри Гибб (*Barry Gibb*), Филип Бэйли (*Phillip Bailey*), Фил Пэрри (*Phil Perry*), без этих легких и проникновенных, слегка шепчущих звуков.

Майкл Джэксон – знаковая фигура современной поп-музыки – обладатель высокого мужского тембра; пение *нейтральным фальцетом* придает его голосу ту самую необычность и узнаваемость. Яркий пример сказанному – композиция *Billie Jean*. Высокие ноты исполнитель поет, комбинируя два варианта *фальцета*: *нейтральный* и *обычный*. Особенно ярко этот прием проявляется в пререфрене (Pre Chorus) и рефрене (Chorus):

Нотный пример 4.3

*Billie Jean* (автор: М. Джэксон), пререфрен

Peo - ple al - ways told me, be care - ful of what you do. And don't  
 Peo - ple al - ways told me, be care - ful of what you do. And don't

Moth - er al - ways told me, be care - ful of who you love And be  
came and stoodright by me, Just a smell of sweet per - fume This

care - ful of what you do hap - pened much too soon 'cause the lie be - comes the truth, Hey -  
She called me to her room Hey

**Chorus**

- Bil - lie Jean is not my lo - ver, She's just a girl who  
claims that I am the one but the kid is not my son.

В данном примере партия солиста выписана по академическим законам, где партия тенора читается на октаву ниже.

Фил Пэрри (Phil Perry) – R&B исполнитель, чья песня *Call Me* в 1990-е была стала хитом этого стиля, а *Amazing Love* и *Forever* входили в *Top 40* лучших синглов R&B [83]. Одна из композиций в исполнении певца *If Only You Knew* – типичный пример музыки того времени: это баллада продолжительностью 5'13'', с достаточно сложной гармонией, резкими тональными сменами, модуляцией, переключками солиста с саксофоном и бэк-вокалистами. Фил Пэрри виртуозно использует возможности своего голоса, создавая впечатление безграничности диапазона, благодаря использованию *фальцета*. В его исполнении данный прием иногда подчеркивает изменение гармонии во фразе, например, в начале куплета:

*I must have rehearsed my lines a thousand times  
Until I had them **memorized**  
But when I get up the nerve to tell you the words  
Just never seem to **come out right**.*

Весь последующий припев певец тоже исполняет *фальцетом*. Из нотного примера становится видно, насколько технично обладатель баритонального тембра использует вторую октаву, достигая мелодической вершины – *до диез* третьей октавы.

Нотный пример 4.4

*If Only You Knew* (авторы:  
Ф.Пэрри, Б.Дж. Истмонд), куплет

**Intro**

I must have re-hearsed my lines, — a thous-and times

— Un-til I had them me-mo-rized — But when I get up the nerve

to tell you the words — Just ne-ver seem to come out right M...

**Refren**

If — on-ly you knew — how much I do — I do love you

— A.. A.. If — on-ly you knew — how much I do —

— I do need you ba - be, ba - be, ba - be.

Каждое окончание фразы в куплете певец поет *фальцетом*: ...*memorized...come out right, m.....*, а в припеве Фил Перри, как и бэк-вокалисты, применяет только *фальцет*, создавая впечатление легкости и пространственности звучания.

Еще одним украшением музыки того времени было одновременное (у всех вокалистов) и ритмичное *вibrato* (ровно по длительностям шестнадцатых), с читаемой за счет ритмичности амплитудой. Такой техникой пользовались и молдавские исполнители, например, группа *Milenium*. В пьесе *De la pasări am luat* сочетание двух техник – *вibrato* и *фальцет* прослушивается в окончаниях фраз в припевах.

Одним из самых ярких современных представителей поп-музыки является Джастин Тимберлейк (*Justin Timberlake*), «певец, автор песен, продюсер, актер озвучивания, актер, танцор и бизнесмен. ... С самого начала своей карьеры он считался иконой индустрии, и некоторые СМИ называли его «президентом поп-музыки» и «принцем поп-музыки» [113]. Певец является обладателем многочисленных престижных музыкальных премий *MTV Video Music Awards, World Music Awards, NRJ, iHeart Radio Music Awards, премия «Грэмми», премия «Эмми», Американская музыкальная премия, музыкальная премия Billboard, награды BRIT*.

В видеоклипе песни *Comes Around*, представляющем собой короткометражный фильм, певец представлен и как актер, сыгравший наряду со Скарлетт Йохансон (*Scarlett Johansson*) и Шоном Хэтоси (*Shawn Hatosy*). В этой песне всю интимность любовных

отношений Джастин Тимберлэйк передает через подачу звука, а именно, через *фальцет* – как *нейтральный*, так и *натуральный*.

Нотный пример 4.5

*Comes around* (авторы: Тимбалэд, Н.Хиллс), припев

What goes a - ro - und, goes a - ro - und, goes a - ro - und Co - mes all the wa - y  
back a - round. What goes a - ro - und, goes a - ro - und, goes a -  
ro - und Co - mes all the wa - y back a - round. What goes a -  
ro - und, goes a - ro - und, goes a - ro - und Co - mes all the wa - y  
back a - round. What goes a - ro - und, goes a - ro - und, goes a -  
ro - und Co - mes all the wa - y back a - round. ye - ah.

Хотя припев исполняется в высоком регистре, голос певца звучит на опоре в головном резонаторе, хотя и не громко. Этот звук, слегка мяукающий, скорее можно отнести к *назальному твангу*. В *пре-хорусе* (иногда эта повторяющийся раздел, который звучит перед припевом), солист вместе с бэк-вокалистами исполняет фразы в октаву, в которых верхние ноты звучат в технике *фальцета*.

*Pre-Chorus:*  
***Don't wanna think about it (Uh)***  
***Don't wanna talk about it (Uh)***  
***I'm just so sick about it***  
*Can't believe it's endin' this way*  
***Just so confused about it (Uh)***  
***Feelin' the blues about it (Yeah)***  
***I just can't do without ya***  
*Tell me, is this fair?*

Несмотря на различный по качеству, подаче и обертоновому насыщению *фальцет*, нельзя не отметить, что певицы так же используют эту технику в своем творчестве, хоть она звучит не так ярко в силу физиологической ограниченности голоса. Женский голос не обладает той резкой переменной оттенка звука голоса, когда он переносится из грудного

регистра в головной; этот переход звучит мягче, чем у мужского голоса. Тем не менее, нельзя не упомянуть исполнительниц, использующих этот прием – Уитни Хьюстон (*Whitney Houston*), Мэрайя Кери (*Mariah Carey*), Кристина Агилера (*Christina Aguilera*) и многие другие.

Мэрайя Кери – певица, которая блестяще владеет всеми вокальными приемами: *бэлтингом*, *фальцетом* (с четким звуковым переходом из голоса в *фальцет*, что не является таким же естественным, как у мужчин), *твангом*, *вibrато*, *фраем*, микстовым звучанием, мелизматикой и ладовой пассажностью.

Балладная композиция *My All* из репертуара певицы является ярким примером сказанному. Весь первый куплет и припев практически исполняется *фальцетом*. По всем правилам звуковой драматургии шлягера, во втором куплете динамика звука нарастает от фразы к фразе, а частое использование немного гнусавого (*твангового*) звука создает легкое напряжение и выводит к сочному (часто на *бэлтинге*) звучанию голоса во втором припеве, в котором иногда используется *фальцет*. Динамическое разряжение звука приходится на инструментальную интерлюдия перед третьим куплетом, в котором гитара исполняет основную мелодию, а партии бэк-вокала отвечают легкими, «парящими» терциями, спетыми *фальцетом*, что является великолепной подготовкой к кульминации в третьем куплете. Певица исполняет его в полный голос до самых последних слов:

*Living in the memory of our song  
I'd give my all for your love tonight  
Give my all for your love  
Tonight.*

В этой же фразе певица великолепно обыгрывает мелодию ладовыми пассажами:

Нотный пример 4.6

*My All* (авторы: М.Кери, У.Афанасьев), припев и кода

I'd \_\_\_\_\_ give my all \_\_\_\_\_ for your love liv-ing in \_\_\_\_\_ the mem-  
5  
- 'ry \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ our song. to-night, \_\_\_\_\_ give my all  
for your love \_\_\_\_\_ to - night.

Для представителей такого направления, как поп-фанк (*pop-funk*) описываемая техника стала важным звуковым приемом. Чаще современные исполнители этого стиля являются тенорами, например, солисты групп *Джамирокуай* и *Марун 5*. Именно поэтому между звуком голоса и *фальцетом* очень небольшое расстояние, и резкие переходы в *фальцет* отсутствуют. С точки зрения музыкальной формы, песни этого жанра основаны на традиционной структуре «куплет-припев».

Благодаря метроритмическим особенностям данного жанра, в композициях ощущается внутреннее движение, которое достигается благодаря синкопированной басовой линии и специфических ритмических рисунков в партии гитары. Мелодические линии в композициях данного стиля – несложные, с применением облегченного звука голоса, чаще без скачков на большие интервалы в мелодии. Например, когда в мелодии припева песни *She will be loved* группы *Maroon 5* появляется интервал квинты, солист Адам Левин украшает его *фальцетом*, смягчая резкое звучание натурального интервала и добавляя интимности фразе...*and she will be loved* [119].

В пьесе *Virtual Insanity* (Виртуальное безумие) [112] Джамирокуай исполняет *фальцетом* коду композиции: ... *virtual insanity is what we're livin' in, yeah, Well...it's alright* ..., оставляя слушателя на неразрешенном аккорде доминанты, подчеркивающим недосказанность поэтического текста

Представители альтернативного рока, группы *Muse* и *Cranberries* так же используют элементы *йодлинга* и *фальцетного* пения в своем творчестве. Известнейшая песня *Zombie*, набравшая больше миллиарда просмотров на *YouTube*, запоминается слушателям необычным звуком или резким переходом в голосе на гласных буквах, например, в словах *se, te, tu, zombie*, и не только. Ирландская певица, солистка группы и композитор Долорес Мэри Айлин О'Риордан, не просто искусно пользуется *фальцетом* в пререфрене (или прехорусе) и рефрене этой пьесы, но и подключает *йодлинг* [105]:

*Another head hangs lowly,  
Child is slowly taken.  
And the violence caused such silence,  
Who are we mistaken?  
But you see, it's not me, it's not my family.  
In your head, in your head they are fighting,  
With their tanks and their bombs,  
And their bombs and their guns.  
In your head, in your head, they are crying...*

*In your head, in your head,  
Zombie, zombie, zombie,  
Hey, hey, hey. What's in your head?*

*In your head?  
Zombie, zombie, zombie.  
Hey, hey, hey, hey, oh, dou, dou, dou, dou, dou...*

Нотный пример 4.7

*Zombie* (автор: Д.О'Риордан), куплет

An - oth - er head — hangs low - ly, child — is slow - ly tak -  
 An - oth - er moth - er's break - ing heart — is tak - ing o -  
 en. ver. And the vi - 'lence caused — such si - lence; who —  
 When the vi - 'lence caus - es si - lence, we —

Великолепная композиция *Kill Or Be Killed* группы *Muse* – яркий пример точечного использования *фальцета* для передачи необычайного напряжения пьесы и усиления динамики ее развития.

[Verse 1]

*Cornered, I'm exhausted with fear  
Our love and compassion dissolved  
And demons have materialized in me  
Can't fight **them**, they're taking control*

[Pre-Chorus]

*And we've tried  
Oh we've **tried** so hard to be good  
**But the world rewards us when** we're bad*

Солист группы Мэттью Беллами также знаменит своим *фальцетом*, который можно сравнить с гитарными переходами из нижней октавы в верхнюю.

Нотный пример 4.8

*Kill or be Killed* (автор: М.Бэллами), куплет

♩ = 125      **20**      Verse I

Crumb - ing, I'm ex-haust - ed with fear Our  
 love and com - pas - sion dis - solve And De -  
 mons ma - te - ria - lised in me Can't  
 fight them, they're tak - ing con - trol

В 2000 году, когда группа начала работу над новым альбомом *Origin of Symmetry* представители лейбла Maverick сочли, что «фальцет Беллами неблагоприятен для выпуска альбома на радио, и потребовали изменить некоторые песни для релиза альбома в США. Однако участники группы отказались и сменили лейбл, из-за чего альбом был выпущен в США 20 сентября 2005, после того как Muse заключили контракт с Warner [82]. Данный пример служит еще одним подтверждением, что *фальцет* – один из важнейших приемов вокального исполнения в современной поп-музыке, обеспечивающий узнаваемость и индивидуальный характер звучания голоса певцов.

Нельзя не отметить важной роли *фальцета* в таких модных стилях, как хип-хоп, R&B, фанк, нео-соул (*neo soul*) и прогрессивный соул (*progressive soul*). Ярким представителем такой музыки является автор песен, мульти-инструменталист и продюсер Ди Анджело (D'Angelo). Его исполнение песни *Lady* демонстрирует свободное использование фальцета:

[Chorus]  
 You're my lady, You're my lady  
 You're my lady (My, **oh, baby**)  
 You're my lady (Yeah)  
 [Verse 1]  
 Don't think I don't see them lookin' **at** ya  
 All of '**em** wishin' they could **have** ya  
 And as a matter of fact, **uh**

Фраза *A bunch of them are itchin' for you to scratch them* исполняется в октаву, где верхняя мелодическая линия пропеваается *фальцетом*.

*I'm tired of hidin' **what** we feel*

*I'm tryna come **with** the real  
 And I'm gonna make it **known**  
 'Cause I want them to know  
 [Chorus]  
 You're my lady (You're my lady, yeah, yeah)  
 You're my lady (You're, oh)  
 You're my lady (Lady, yeah, my **divine**, my **divine** lady)  
 You're my lady (Oh, oh, yeah).*

Следует отметить, что в начале припева *You're my la..* используется просто звук в головном резонаторе [106]. Поясним, что *фальцет* и звук в головном резонаторе – это два разных звука. *Фальцет* звучит более мягко, как будто без опоры на выдохе. Именно это различие наиболее ярко выражено в мужском тембре, тогда как у певиц его иногда сложно уловить, поскольку женские голоса по природе выше, и выход за пределы диапазона не так заметен.

Яркий пример сказанному – пьеса *I Have Nothing* Уитни Хьюстон [131]. Начало пьесы исполняется тихо, нежно, как бы рассказывая: при этом создается впечатление, что фраза исполняется в головном резонаторе. Для этого Уитни Хьюстон выбирает *фальцет*: в первой фразе *Share my life, Take me for what I am* последние три слова она обыгрывает терцовыми переходами, где ярко прослушиваются и нижние грудные ноты, и верхние – *фальцетные*. Смена регистров слышна и в припеве на тексте: *I have nothing, nothing, nothing. If I don't have you* – пропеваается фальцетом, следующие *You, you,* – головным резонатором, а последнее *You* – грудным» [92].

Нотный пример 4.9

*I have Nothing* (авторы: Д.Фостер, Л.Томпсон), куплет

Share my life, take me for what I am. 'Cause  
 You see through, right to the heart of me  
 there? Don't walk a-way from me. I have nothing, noth-ing,  
 noth - ing If I don't have you, you,  
 you, you, you.

Известный британский исполнитель – Сэм Смит (*Sam Smith*) в своей песне *I'm Not The Only One* великолепно использует *фальцет*, смешивая его со звуком голоса в головном резонаторе. Описываемая техника прослушивается в припевах на высоких нотах, особенно в конце произведения – в последнем припеве и заключительных вариациях [85].

Нотный пример 4.10

*I'm Not the Only One* (авторы: С.Смит, Д.Напьер), припев

♩ = 80  
**Refren**  
 Sam Smith

You say I'm cra - zy 'Cause you don't think I know what you've done  
 5 But when you call me ba - by I know I'm not the on - ly one  
 9 You say I'm cra - zy 'Cause you don't think I know what you've done  
 13 But say I'm cra - zy 'Cause you don't think I know what you've done  
 17 But when you call me ba - by I know I'm not the on - ly one  
 21 I know I'm not the on - ly one I  
 24 know I'm not the on - ly one And I  
 26 know, and I know, know I  
 28 know I'm not the on - ly one

В куплетах певец с легкостью использует свои великолепные вокальные возможности, сочетая пение и шепот, который нельзя назвать *фальцетом*, потому что он звучит в низком регистре; звуковая облегченность происходит не от резкой подачи звука при смене регистров, а от смены динамической линии во фразе:

Verse 1  
*You and me, we made a vow*  
***For better or for worse***  
*I can't believe you let me down*  
*But the **proof's in the way** it hurts*  
*For months on end, I've had my doubts*  
*Denyin' every tear*

*I wish this would be over now  
But I know **that I** still need you here*

*Фальцет* играет важную роль в современной музыке: сегодня довольно сложно найти вокалистов, не использующих данную технику. В своем творчестве автор настоящей диссертации так же использует *фальцет* и элементы *йодлинга* в пьесе *Before*, которая была представлена в национальном отборе *Eurovision 2022* (музыка – Виола Жуля, слова – Виктория Демич) [129].

В этой композиции обычная песенная форма (куплет-припев) использована с необычной подтекстовкой: текст первого и второго куплетов – идентичны, а в припевах текст меняется. Так же, в пьесе *Before* есть *бридж* на новом материале – как мелодическом, так и текстовом. Вокальное исполнение основано на частом использовании головного резонатора вместо грудного, на динамике *piano*, с добавлением «сипотцы» для создания определенного состояния раздумья, мечтательности. На слове *along*: как в первом, так и во втором куплете, используется *фальцет*, однако они различны. В первом куплете это просто *фальцет*, а во втором – *фальцет* с резким переходом, похожим на звук *йодлинга*, то есть с резким переходом звука из микстового звучания в *фальцет*.

Нотный пример 4.11.

*Before* (авторы: В.Жуля, В.Демич), куплет

Where've you been be-fore? Ma-ny years a-go M... O...

When I was a-lone Be-hind the padlocked door?

Where're you co-ming from? Where'd you want to go?

Slow down and flow Simp-ly flow a-long. I

Сам куплет исполняется мягко и практически на выдохе: следует подчеркнуть, что это – не *фальцетное* пение, но легкое дополнение сипловатости (легкого «песочного» звука), придающее звучанию голоса своеобразную интимность. Песня исполняется акустически с гитарным аккомпанементом, и только в бридже на слове *baby* появляются сегменты бэк-вокала. Подобная аранжировка продиктована характером текста, в котором

говорится о надеждах, иллюзиях, о мечтательности героини: именно поэтому создатели аранжировки остановились на акустической гитаре для аккомпанемента голосу.

#### **Выводы по 4 главе**

1. Подобно *вибрато*, *фальцет* – вокальная техника, имеющая давнюю историю и восходящая к музыкальным традициям Италии XVI века. Исторически *фальцет* – верхний регистр мужского голоса, механизм исполнения которого основан на продольном колебании связок.

2. Еще одним приемом, тесно связанным с техникой исполнения *фальцета*, является *йодль* – манера пения без слов с быстрым чередованием грудных и *фальцетных* звуков. Этот прием, в свою очередь, пришел из народной музыки альпийский народов, Румынии (*hore cu noduri*), также народов Северной Америки – *кантри-йодль*. Через жанр раннего джаза *minstrel show* этот прием пришел в мировую поп-музыку.

3. Популярность данной техники в некоторых видах современной поп-музыки настолько высока, что для многих групп данный прием стал основой исполнения (*Bee Gees*, *King's Singers* или *Jersey Boys*), будучи использован как постоянный звук в сольных фрагментах или бэк-вокале.

4. Представители различных направлений поп-музыки применяют *фальцет* по-разному: так, рок-исполнители используют данный прием для акцентирования значимых слов и фраз поэтического текста, представители электронной музыки – для создания голосовой краски, непривычного звучания голоса, вокалисты стиля *фанк* – для облегчения звука и большей ритмической подвижности, а исполнители поп-баллад – для придания голосу большей выразительности и подвижности.

5. В работе предложены упражнения для начинающих вокалистов, основанных на технике *йодль*, позволяющих научиться петь *фальцетом*, не испытывая при этом усталости, основанных на осознании разрыва голосовых регистров – нижнего (грудного) и верхнего (головного).

## 5. СВИСТКОВЫЙ РЕГИСТР: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ВОКАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА, ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ

Человеческий голос обладает диапазоном звуков, которые мы часто называем вокальным регистром. Эксперты сходятся во мнении о существовании четырех типов вокальных регистров, включающих в себя обычный голос, *фальцет*, вокальные регистры (головной, грудной и микстовый) и *регистры свиста*.

*Регистр свиста* – также известный как «свистящий звук» или «регистр флейты», считается самым высоким регистром человеческого голоса. Этот вокальный регистр – резкий, с тембром, похожим на *свист*. Более того, этот регистр связан с особым «поведением» тех частей тела, которые участвуют в воспроизведении голосовых звуков. Таким образом, эта необычная окраска радикально отличается от других речевых регистров. Основная причина, по которой он называется «*регистр свиста*», заключается в том, что он звучит именно как свисток, возможно, более приглушенно, чем тот *свист*, который производится благодаря выдуванию воздуха человеком при использовании лицевых мышц и определенному положению языка во рту.

Голосовые складки участвуют в создании человеческого голоса, создавая разные вибрационные паттерны, которые колеблются от одного тона к другому. Они также называются “диапазоном тонов” или “вокальными регистрами”. Логопеды различают три основных компонента голосового регистра: вибрационные паттерны голосовых складок, ряд тонов, и, наконец, тип звука.

Первое научное определение вокальных регистров дал испанский певец и вокальный педагог, доктор медицины и изобретатель ларингоскопа Мануэль Патрисио Родригес Гарсиа (1805-1906): «серия одинаковых (однородных) звуков, производимых одним механизмом, существенно отличающихся от другой серии однородных звуков, производимых другим механизмом, невзирая на их различия по тембру и силе звука. Каждый из трех регистров имеет свою собственную протяженность и звучность, которые отличаются в зависимости от того, мужской это голос или женский, а также зависят от природных особенностей голосового аппарата» [4, с.16].

Следует отметить, что в зарубежной и советской (постсоветской) вокальной методике сложились разные подходы к трактовке данных терминов. Чтобы более наглядно продемонстрировать их различия, обратимся к таблице:

Советская и постсоветская вокальная терминология	Зарубежная терминология
Шумовой регистр	–
–	Расслабленные связки (M0)
Грудной регистр	Толстые связки (M1)
Фальцетный регистр	Тонкие связки Жесткие связки (M2)
Флейтовый (свистковый) регистр	Stop-closure (M3)

Таблица 5.1. Терминологические различия.

Как видно из приведенной таблицы, некоторые термины разнятся, либо вообще не используются, вследствие чего в их трактовке возникает путаница. Например, в вокальном словаре 1988 года *фальцет* описан как свойство исключительно мужского тембра [14, с.64]. Микстовый регистр не обособляется теоретиками и практиками вокала в самостоятельный вид, а *whistle register*, который стал использоваться в зарубежной поп-музыке относительно недавно, вследствие отсутствия длительной исторической традиции недостаточно изучен.

Специфику *свисткового регистра* важно трактовать в контексте соотношения головного и грудного резонаторов. Механизмы, используемые для создания регистров, практически одинаковы. Однако динамичность их различных частей варьируется в зависимости от того, какой регистр используется. Например, в головном регистре используется вся длина голосовых связок, *свистковый же регистр* использует не всю длину связок. Кроме того, в регистре *свиста* гортань покрывается надгортанником для создания меньшего пространства. Когда певец использует грудной регистр, голосовые связки вибрируют в несколько закрытом положении, в то время как при головном регистре они едва касаются друг друга и открыты.

В силу индивидуальных физиологических особенностей, некоторые исполнители не могут петь в *свистковом регистре*, то есть не могут заставить воздух проходить через связки таким образом, чтобы он производил свистящий звук. Таким образом, несмотря на то что любой человек может иметь физическую способность издавать свистящие ноты, не все могут петь в *регистре свиста* [34, с.61].

Ранее исследователи считали, что открывание связок происходит именно в их середине, свидетельствуя о том, что ткани связок получают какой-то сигнал из мозга, заставляющий их менять свою геометрию. Предполагалось, что действуют мышечные волокна, которые находятся внутри самих вокальных связок. При этом центральная их часть расслабляется, давая воздуху возможность «прорваться» с наименьшим сопротивлением именно в этом месте. Соответственно, если в центре образовывается

«отверстие», то по краям воздух проходить уже не должен. По мнению американского певца и преподавателя вокала, автора вокальной школы *Singing for the Stars* Сэта Риггса, в процессе пения в *свистковом регистре* связки начинают приоткрываться, образуя в своей центральной части некое «отверстие», и расходятся друг от друга, пусть и на очень небольшое расстояние [42].

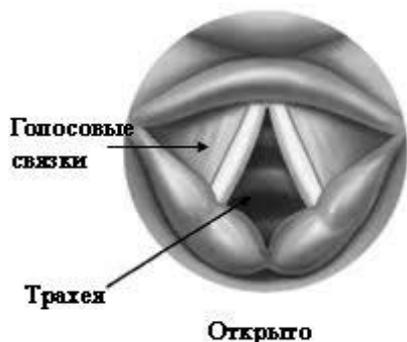


Рис. 5.2. Позиция связок по С. Риггсу.

В свободном интернет-доступе можно найти видеозаписи ларингоскопии, где хорошо видно, как связки человека как бы «делятся» на части. Ближняя половинка, идущая от щитовидного хряща, перестает вибрировать вообще, плотно сжимаясь; вибрирует только задняя половинка связок. Разумеется, чем меньше длина вибрирующей части, тем звук выше. Именно потому, что при свистке вибрация части связок полностью прекращается, *свистковый регистр* получил название *stop-closure* (стоп-закрытие) [66].

В целях изучения или подтверждения определенных идей, необходимости тех или иных упражнений, такие педагоги по вокалу, как Мэт Рамсэй или Ольга Клейн, стали делать видеотрансляции своего вокального аппарата с помощью ларингоскопии, используя современные технические достижения (эндоскопическая аппаратура, снабженная видеокамерой).

Еще одной особенностью *свисткового регистра* нужно считать его выпадение за рамки фонетики языка. В этом регистре невозможно создать гласный звук, так как этот процесс требует наличия минимум трех формант в спектре, а в *свистке* – лишь одна форманта. Таким образом, *свистковый регистр* применяется в вокале только как украшение, которым можно исполнить любой мелизм, хотя, в отличие от мелизма, звук может быть достаточно длительным по времени. Наиболее подходящие для использования *свисткового регистра* моменты – кульминация композиции, смысловой или выразительный акцент, кода.

В классическом вокале *свистковый регистр* или *whistle* принято называть *флейтовый регистр*, но он тоже редок. Иногда его может использовать носительница колоратурного сопрано. *Флейтовым регистром* владела, например, Има Сумак, но отнести ее уникальный голос к какому-либо вокальному типу очень сложно. Диапазон певицы в 4 октавы перекрывает все существующие подразделения голосов. Поскольку это редко встречающееся явление, оно недостаточно изучено и информации о *свистковом регистре* не много. Лишь в последние десятилетия этот прием начал привлекать к себе все больший интерес; как следствие, в целях изучения физиологии происхождения *флейтового звука*, некоторые вокальные педагоги применяют различные медицинские исследования.

Подчеркнем, что *свистковый регистр* практически не используется мужчинами [66], однако в истории мировой поп-музыки есть несколько исполнителей, демонстрирующих великолепную технику владения этим приемом. Это Адам Лопез, который с помощью *свисткового регистра* взял самую высокую ноту мужского голоса – *до диез пятой октавы*, благодаря чему попал в книгу Рекордов Гиннеса, казахский певец, композитор и мультиинструменталист Димаш Куйдаберген и украинский и российский эстрадный певец Витас.

Следует обратить внимание на то, что тембр звука *свисткового регистра* не позволяет определить пол его создателя, то есть он – агендерный, что еще раз доказывает, что половую принадлежность голоса мы определяем по формантам тембра, отсутствующим в *свистке*. Форманты (от лат. *formans* – образующий) – группа усиленных обертонов, формирующих специфический тембр голоса или музыкального инструмента. Они возникают в основном под влиянием резонаторов, на их высотное положение мало влияет высота основного тона звука. В голосовом аппарате образование формант связано с резонансом полостей, «реагирующими», благодаря своим объемам, на конкретные частоты и их обертоны [51].

В *свистковом регистре* частота издаваемого звука настолько высока, что его обертоны лежат за пределами возможностей резонаторов, поэтому на слух попадает «голая», «чистая» звуковая волна, точнее, невозможно определить тембр исполнителя этого звука.

Звук, издаваемый с помощью этого регистра, напоминает пронзительный *свист*. Чтобы использовать этот выразительный, но сложный вокальный эффект, вокалист должен быть отлично подготовлен, поскольку лишь в условиях отменного владения голосовым аппаратом *свистковые* ноты прозвучат эстетично. В противном случае, можно основательно испортить впечатление слушателей о вашем выступлении. Таким образом,

использование *свисткового регистра* – один из показателей профессиональной подготовки вокалиста.

Грамотное применение *свисткового регистра* производит большой эффект на слушателя, создавая впечатление сверхъестественных способностей вокалиста. Когда исполнитель поёт в этом регистре, он не может формировать согласные звуки, так как в его воспроизведении отсутствует контактное соприкосновение языка, зубов, неба и губ. Поэтому на *свистковом регистре* пропеваются только вокализы – фрагменты мелодии или мелизматические украшения, построенные на протяжных гласных звуках, чаще всего на “а” [50].

В наши дни *свистковый*, или *флейтовый*, *регистр* набирает популярность в поп-музыке, преимущественно англоязычной. Тем не менее, можно обнаружить более ранние случаи его использования. Из самых исторически давних примеров этого эффекта можно рассмотреть известную песню *Loving You* исполнительницы Минни Рипертон, вышедшую в 1974 году [120]. *Свистковый регистр* появляется после 50-й секунды, во время исполнения припева после слогов *la-la-la* и *du-bi-du*. Поскольку этот прием гармонирует со звуками птичьих трелей в аранжировке песни, можно предположить, что «свистковое» украшение предполагало имитацию птичьего щебета.

Одной из наиболее ярких представительниц поп-музыки, не только использующая этот эффект, свободно поющая этим украшением, но и с легкостью переходящая из грудного и фальцетного голоса в *свист*, является Мэрайя Кэри. Певица не просто передает определенный образ или напряжение в пьесе, но вокализует достаточно протяженные фрагменты любой песни «свистковой» трелью. Это – характерная особенность и своего рода «визитная карточка» певицы. Она использует этот эффект как в концертах на больших сценах, так и за кулисами, импровизируя с музыкантами. Практически невозможно выделить хотя бы одну пьесу без «флейтовой трели» от Мэрайя Кэри [118]. Другим примером является американская певица Кристина Агилера, которая с легкостью использует *свистковый регистр* [77].

Великолепная американская ритм-н-блюзовая исполнительница Джилл Скотт (Jill Scott) использует *свист* не как подчеркивание кульминации песен, а как украшение или дополнение инструментальной аранжировки, поэтому его не сразу отличишь от гитарного эффекта. Например, в песне *Spring summer* [113] исполнительница имитирует пение птиц, поэтому ее голос не сразу можно выделить из общего вокально-инструментального звучания. Британская певица, гитаристка и композитор Линда Льюис (Linda Lewis) в своей

пьесе *Walkabout*, внедряет *whistle notes* и смешивает *флейтовую* окраску голоса с гитарной вариацией [116].

Изучая прием *свиста*, нельзя не упомянуть таких артистов, как Дебела Морган (Debelah Morgan), Рейчел Феррелл (Rechelle Ferrel), Ариана Гранде (Ariana Grande), Николь Шерзингер (Nicole Scherzinger). Отметим, что ладотональные особенности американской поп-музыки (в том числе, *рок-н-ролла*, *ритм-н-блюза*), связаны с блюзовым ладом (с блюзовыми 3, 5 и 7 ступенями), роникающими в вокальную мелодику и мелизматику. Именно на этих ступенях или на их опевании в любом направлении (снизу-вверх, сверху-вниз) основаны мелодические вокализированные украшения в песнях зарубежных певцов, используемые в *свистковом регистре*, если речь не идет просто об имитации каких-либо звуков (таких, как упоминаемое ранее пение птиц у Минни Рипертон или звуки гитары в пьесе Джилл Скотт).

Педагоги, обучающие современному вокалу на постсоветском пространстве, все чаще стали обращаться к знаниям зарубежных коллег. В своей статье *Западные методики обучения эстраднему вокалу* Ольга Юркина пишет о несоответствии обучающих навыков российской педагогики эстрадного вокала прогрессивным техникам, применяемым на Западе в течение уже многих лет и дает установки, по которым студенты обучаются до сих пор. Исследователь выделяет три группы навыков в качестве основных компонентов комплекса, которым должен обладать вокалист, исполняющий поп-музыку.

Профессиональные навыки (физиология и анатомия) включают «техники звукоизвлечения: субтон, расщепление, *fry* — *штробас*, *йодль*, *sob*, *opera*, *growl*, *cry*, *oral* и *nasal twang*, *belting*, *whistle* и др.», «приемы орнаментики: мелизматика, различные виды *вибрато*, *скэт*, *бибон*, *runs*, *riffs*, *loops*, *licks*, *curls* (*форулаг*) и др.; а также навыки работы с аппаратурой». [60]. Второй компонент сформулирован как «художественные навыки» и включает в себя «актерское мастерство, сценическое движение, поведение и речь; постановку и режиссуру номера; элементы имиджа – прическа, костюм, макияж» [60]. И, наконец, третий элемент посвящен сценическим навыкам, объединяя исполнительское мастерство и исполнительскую практику» [60].

Эта концепция переключается с положениями авторской методики американской певицы и вокального педагога Шерил Портер: для сравнения приведем основные элементы данной техники, включающей вокальный разогрев, упражнения, расположение гласных букв, обучение певческому дыханию, *вибрато* и стабильность, тембр и качество звука, выравнивание вокальных регистров, вокальный крик (*белтинг*) высоких нот, артикуляция, гибкость и интонация и обучение вокальной выносливости [75].

Вокальная школа *Cheryl Porter Vocal Method* в последние годы приобрела мировую известность, благодаря доступности, простоте, краткости, иногда забавности упражнений, зачастую сопровождающихся специальными ритмичными движениями, надеванием боксерских перчаток, для того чтоб вокалист помог себе «довести звук». В *Cheryl Porter Vocal Method* даются обязательные пояснительные видео с уроками педагогов школы или тематические мастерклассы. В данном пособии описывается каждый шаг как начинающего, так и обладающего опытом вокалиста. Шестой раздел пособия *Cheryl Porter Vocal Method*, посвященный регистровому звучанию, содержит информацию о *whistle register* или *high notes*, работой над дыханием и упражнениями для каждого регистра в отдельности.

В русскоязычном пространстве применение *свисткового регистра* встречается не так часто. Тем не менее, одним из первых этот необычный эффект был использован украинским певцом Витасом в песне *Опера*, припев которой основан на нисходящей мелодической линии от звука *до* 3-й октавы до звука *соль* 2-й. Сравнивая исполнение Витаса с версией Арианы Гранде, которая легко исполняет в *свистковом регистре* звук *соль* 4-й октавы, можно сказать, что Витас – великолепный сопранист, голос которого звучит в головном резонаторе насыщенно, в нем можно даже услышать *вibrato*.

Молодой исполнитель из Казахстана Димаш имеет академическое вокальное образование и обладает диапазоном от контроктавы до четвертой октавы. В пьесе *Умытылмас кун (Незабываемый день)* он иногда использует ноты из «свистка», но нельзя сказать, что он их поет – скорее «достает» [109]. Чаще это происходит после оперной вокализации на определенном участке мелодии, которая постепенно поднимается вверх, и последняя нота звучит как кульминация фразы во *флейтовом регистре*. Такой же пассаж наблюдается и в пьесе *SOS* [107]. Суммируя сказанное, можно констатировать, что *свистковый регистр* стал отличительным вокальным приемом этого исполнителя.

Специалисты считают, что исполнение *свисткового регистра* удается детским голосам и профессиональным певцам. Возможности овладения этим сложнейшим регистром могут быть утрачены в зависимости от физиологического возраста, травм голосового аппарата, низкой эластичности связок и курения.

Преподаватель *Ramsey Voice Studio* Мэт Рамсей по-своему объясняет отличие *свисткового регистра* от грудного и головного регистра, в которых голосовые связки свободно вибрируют на всю длину; точнее сказать, голосовые складки вибрируют от задней части голосовой складки до передней; «полная вибрация – это то, что дает вашему голосу сильный звук снизу – вверх» [94]. В *свистковом регистре*, по утверждению М. Рамсей,

вибрирует только передняя часть голосовых связок, а задняя их часть открыта; именно она позволяет воздуху просачиваться наружу:

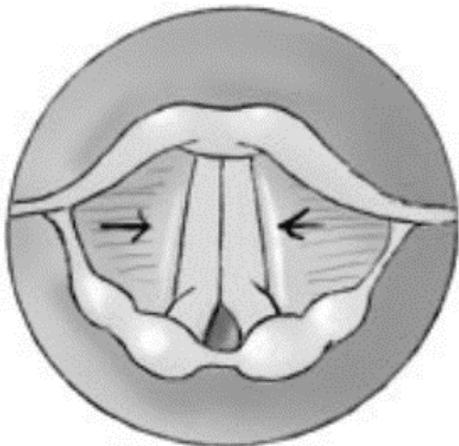


Рис. 2. Положение связок во время исполнения свистковых звуков [94].

Мэт Рамсей убеждает своих учеников, что *свистковый регистр* доступен всем и предлагает следующие упражнения [94]: поднять руки вверх, как будто просыпаясь, и подтянуться вверх, издавая «писклявую» ноту. В момент опускания рук, издаваемая нота тоже понижается. Голосовой аппарат в этом случае не должен напрягаться; таким образом, можно осознать естественное наличие этой высоты в вашем голосе;

- произнести английский звук [k], потом сделать это на выдохе, и в самом конце добавить букву [a]. Затем попробовать произнести эту цепочку звуков на самой высокой ноте. Таким образом, исполнителю предлагается найти эту высоту/регистр без направленного смыкания связок;
- после того, как ученик осознал присутствие этой звуковой высоты и научился ее воспроизводить, предлагается интонирование гаммообразных фраз, начиная с секунд и хроматизмов. Затем, с самой высокой ноты нужно мелодично спускаться вниз хотя бы на сексту [93].

Как практикующий преподаватель, не могу не согласиться с эффективностью этих упражнений. Но для того, чтобы использовать мелодические фразы во *флейтовом регистре* в пьесе, насыщенной определенной мелодикой, мелизматикой и интерваликой – нужны не только знания, но и певческий опыт, а также регулярные занятия. Для развития навыков исполнения *свисткового регистра* создатель вокальной школы Вероника Воршип также предлагает набор упражнений. Так, для разогрева корня языка и мягкого неба рекомендуется сделать около 10-ти формальных глотаний. Затем, имитировать скуление

ценка закрытым ртом. Для этого требуется выбрать максимально высокую и удобную фальцетную ноту. Повторяя это упражнение, и поднимаясь по хроматизмам вверх, надо запомнить позицию гортани и мягкого неба. Педагог предлагает повторить то же упражнение, открыв рот достаточно широко и стараясь осуществлять данный прием без примеси сипа в голосе. По прошествии недели, предлагается соединить две ноты с разницей в секунду и петь английское слово *smile*, поднимаясь постепенно наверх. В своем примере она достигает ноты *си бемоль* 3-й октавы [63].

### **Выводы по 5 главе**

1. В этой главе изучаются особенности использования относительно новой техники поп-музыки – *флейтового (свисткового) регистра*, а также анализируется и комментируется терминологический аппарат, используемый представителями разных вокальных школ, фиксирующий общее и частное в трактовке термина *свистковый регистр* как в советской и постсоветской, так и зарубежной вокальной педагогике.

2. *Свистковый регистр* – выразительный, но сложный вокальный эффект, требующий полного владения голосовым аппаратом. Грамотное применение *свисткового регистра* производит большой эффект на слушателя, создавая впечатление сверхъестественных способностей вокалиста.

3. Изучение физиологических особенностей применения данной техники стало возможным благодаря достижениям современной медицины и новым способам исследования (видеотрансляции вокального аппарата с помощью ларингоскопии, современные технические достижения – эндоскопическая аппаратура, снабженная видеокамерой).

4. Происхождение и особенности применения данной вокальной техники рассматриваются на основе практики таких преподавателей, как М. Гарсия, С. Риггс, М. Рамсэй, О. Клейн, О. Юркина, Ш. Портер, В. Воршип. На основе теоретических и экспериментальных достижений, доказывается физическая и гендерная возможность использования этой техники, а также агендерность ее звучания.

5. В данной главе рассматриваются уникальных вокалистов – певиц и певцов, использующих *свистковые* ноты – Минни Рипертон, Мэрайя Кэри, Кристина Агилера, Джиил Скотт, Линда Льюис, Дебела Морган, Ричел Фэррэл, Ариана Гранде, Николь Шерзингер, Витас, Димаш.

## 6. ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА ФРАЙ

*Фрай* (или менее употребительное в эстраде обозначение *штробас*) – это очень низкие ноты, которые невозможно спеть нормальным голосом. Российский педагог по вокалу Анна Петрова дает точную и исчерпывающую информацию об этой технике. Ее объяснения совпадают с трактовкой данной вокальной техники американскими и европейскими исследователями: «*Vocal fry* (или просто *fry*) – это довольно резкий, трескучий голос с металлическим оттенком. Мы часто, не осознавая того, воспроизводим *fry* (*фрай*), потягиваясь утром в постели со звуком «а-а-а-а». В дословном переводе *vocal fry* означает „жареный голос”. Название происходит от слышимого в момент фонации характера звука, напоминающего потрескивание масла на разогретой сковороде» [65].

С точки зрения физиологии *фрай* – это звучание голоса, вызываемое непериодическими колебаниями голосовых складок. Такие колебания могут появляться только в том случае, если голосовые складки находятся в «расслабленном» состоянии смыкания. *Фрай* реализуется голосом только в нижнем регистре, поскольку его невозможно создать связками, работающими в данный момент в каком-либо ином состоянии. Не случайно, вокальный *фрай* как способ пения относят к самым простым вокальным техникам.

*Vocal fry* стал популярным приёмом поп-музыки, потому что снимает вокальное напряжение быстрее, чем какой-либо другой метод. При использовании упражнений *fry* голосовые связки находятся в расслабленном состоянии и только начинают вибрировать, но не полностью. Такая вибрация способствует их плавному включению в процесс пения, разогреву, быстрому обретению эластичности без усилий и, соответственно, без помощи «посторонних» мышц. Голос эстрадного певца начинает литься более свободно, мускулы шеи перестают двигаться и напрягаться, создавая препятствие. Данный прием помогает и в развитии так называемого грудного голоса (микст).

Без преувеличения можно сказать, что *vocal fry* универсален в современном вокале, являясь одновременно и вокальным методом воспитания голоса, с целым комплексом упражнений, и вокальным приёмом, весьма популярным среди поп-исполнителей. Элементы *фрай* присутствуют в речи многих актёров, переводчиков, дублёров-суфлёров – то есть людей, профессия которых связана с постоянной речью, что в итоге выражено тонким владением связками (в том числе и их расслаблением).

Тем не менее, в настоящее время *vocal fry* выделяют скорее как вокальный метод. Многие эстрадные певцы признаются, что при помощи *фрай* они существенно изменили

свою технику: стали качественно петь высокие ноты, устранили вокальное напряжение, освоили экстремальные приёмы рок-вокала (*scream, growl, harsh* и т.п.), обрели *вибрато*.

Начинающим эстрадным исполнителям рекомендуют делать *фрай* не бесконтрольно, а только под наблюдением педагога по вокалу (злоупотребление приёмом может привести к постоянному расслаблению связок). *Фрай* нужно отличать от зажима голосовых связок, создаваемого фальшивыми голосовыми связками. Неопытного вокалиста часто вводит в заблуждение некоторая похожесть звука, хотя специалист без труда отличит на слух *фрай* от зажима. Эстрадные певцы полагаются на собственные ощущения, так как при *фрай* никакого неудобства и дискомфорта (а уж тем более болезненных ощущений) в горле возникать не должно.

В теории академического вокала часто применяется термин *strowbass* (штробас), который аналогичен официальному и более употребительному термину *фрай*. И хотя классическим исполнителям приём знаком лишь в качестве упражнения, *фрай* не используется в опере. В отличие от оперного пения, встретить современного эстрадного вокалиста практически любого стиля, который не использовал бы *vocal fry* в выразительных целях, практически невозможно. Этот метод особенно подходит для любителей таких афроамериканских направлений, как ритм-н-блюз, соул и джаз; также он широко используется в поп- и рок-музыке. В рок-музыке, особенно в экстремальных его стилях, *фрай* используется наравне с другими видами «рыка» и «хрипа». Голоса, у которых «хороший *фрай*», всегда способны к изданию целой серии гортанных звуков.

*Фрай* часто применяется как начало звука (*фрай*-атака), но таким характером голоса можно петь целые фразы, если они достаточно узки по диапазону. В разговорном голосе *фрай* – свидетельство его усталости, недостаточного тонуса голосового аппарата. Примерно такое же настроение создает *фрай*, когда используется в пении: это может быть оттенок эмоции «усталости», «безнадежности», «безразличия» [71].

В книге Николая Сфетку *The Music Sound* [86] эффекту *фрай* отведена глава, называемая *Bass range, the microphone, and the basso profundos of Russia* (*Басовые частоты, микрофон и русские basso profundo*). Автор разъясняет, что в классической музыке некоторые певцы исполняют низкие звуки, комбинируя вокальный *фрай*, или «скрипучий» голос, с производством естественных низких звуков. В некоторых источниках отмечается, что *фрай* – это «щелканье» низких нот, которое производится при лимитном звучании голоса. Этот прием культивируют такие певцы, как исполнители госпел (*godspel*) Джон Дэниел Самнер (J.D. Sumner) и Тим Стормс (Tim Storms) (последний признан обладателем самого низкого голоса в мире и отмечен в книге рекордов Гиннеса).

Н. Сфетку отмечает тот факт, что на самых низких нотах (*sub-bas*) *фрай* не используется. Многие бас-исполнители, обладающие *фрай*-техникой, не всегда отдают себе отчет в том, что владеют ею, поскольку существуют две разновидности использования *фрай*: в первом случае вокалист контролирует тон звука и его вибрацию, во-втором – не может ими управлять [86].

В одной из глав книги *So You Want to Sing Music by Women*, посвященной экспериментальной музыке и расширенных технических возможностях голоса, термин *Glottal Fry* (глоттальный *фрай*) используется в качестве синонима термина *фрай*. *Глоттальный фрай* означает фонацию, точнее сказать, продуцирование низких звуков голоса, как мужского, так и женского, производимое благодаря неопределенности звучания, напоминающей «клокотанье». Для того, чтобы воплотить *глоттальный фрай* нужен минимальный поток воздуха [35].

Для более детального объяснения воспроизведения любой техники, в методических пособиях можно найти объяснения, основанные на способах смыкания связок:

- Толстое, или полное, смыкание (*chest voice*), означающее смыкание большей частью поверхности голосовых связок. Данное смыкание характерно для речи с использованием голоса в грудном резонаторе, а также для вокального приема вокальность *belting*, хотя во втором случае площадь смыкания голосовых связок меньше.

- Использование голоса в головном резонаторе, или тонкое смыкание. Когда мы во время разговора или пения поднимаемся вверх – голосовые складки начинают растягиваться и образуют тонкое смыкание. У тонкого смыкания есть множество разновидностей: на его основе осуществляются такие вокальные приемы, как, например, техника *cry* или прием *mix voice*. Подвидом тонкого смыкания является жесткое краевое смыкание (*falsetto*), при котором связки (складки) пропускают много воздуха, в то время, как мягкое эластичное смыкание (*head voice*) характеризуется более ярким, плотным звуком, не таким воздушным, как *falsetto*.

- **Свистковые ноты**, *stop-clousure*, свистковый регистр. Наступает момент, когда голосовые связки (складки) не могут больше растягиваться. Часть складок (ближе к щитовидному хрящу) смыкается и не движется, а дальняя часть – вибрирует; причем, чем выше звук, тем меньше площадь поверхности вибрации.

- **Расслабленные складки** (*fry*, или *штробас*), которые периодически колеблются. Это приём экстремального вокала, суть которого заключается в формировании скрипучего или хриплого голоса с помощью сомкнутых вибрирующих голосовых складок. *Штробас* – это тип фонации, являющийся самым низким вокальным регистром, при котором голосовые

связки вибрируют, но практически не напряжены. *Фрай* используется в качестве основы стиля вокализации, именуемый *итробасом*, который способствует достижению самого низкого регистра человеческого голоса [64].

## ГОЛОСОВЫЕ СКЛАДКИ

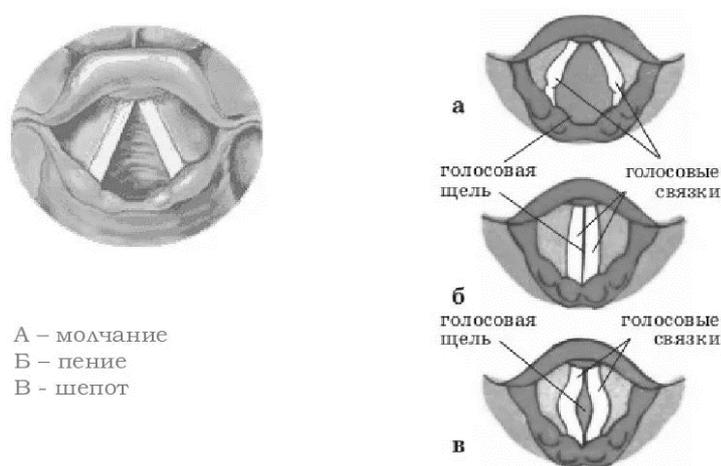


Рис. 1. Голосовые складки [47].

Следует отметить, что *фрай* используется в качестве упражнения или терапевтического приёма как для разогрева голосовых связок, так и для их расслабления после долгого напряжения и усталости, постепенно «остужая» голос до его приведения в привычное, речевое состояние смыкания, особенно после пения в высокой тесситуре.

Для овладения данным приемом можно рекомендовать следующее упражнение: пробовать имитировать звук скрипучей двери на звук [т], стараясь глиссандировать его вверх и вниз. Необходимо максимально удерживать динамический баланс и равномерность дыхания, на котором удерживается этот звук. *Фрай* закрытым ртом можно сменить на его вокализацию, *глиссандо* – на четвертные ноты *нон легато* в умеренном темпе, в любом случае избегая какого-либо напряжения.

В поп-музыке *фрай* используется практически всеми певцами, очень часто это происходит неосознанно, для большей эмоциональной выразительности и обогащения вокальных возможностей голоса. Очень яркой представительницей такого вокального украшения как *вокал фрай* является американская певица Бритни Спирс. В своей песне *Oops!...I Did It Again* с одноименной пластинки 2000-го года, описываемый прием используется настолько часто, что его можно уловить не тренированным слухом. Проследить закономерность появления этого приема невозможно, потому что он

исполняется достаточно хаотично, придавая «сексуальность» звучанию голоса Бритни [49; 84]. По сравнению с Б. Спирс, певица Шакира (Shakira) использует описываемую технику как вокальное украшение [123].

Самым ярким представителем джазовой музыки, пользующимся *фрай*-техникой, является джазовый трубач и вокалист Луи Армстронг (Luis Armstrong). Известнейшая композиция музыканта *What A Wonderful World* [117] – яркое тому подтверждение. Певец часто смешивает *фрай* с элементами *скриминга*: именно это сочетание делает голос Армстронга уникальным.

Американский поп-певец, гитарист-виртуоз, мультиинструменталист, композитор, продюсер, актер и режиссёр Принс (Prince) (33-й в списке журнала *Rolling Stone*), в пьесе *When Doves Cry* так же использует *фрай* [122].

Важно отметить, что *фрай* является основой вокальной выразительности для исполнителей метал- и рок-музыки, при помощи которого легче найти тот характерный звук, похожий на рычание *growl*, и в то же время не потерять голос.

В качестве примера можно привести манеру шведской группы *Arch Enemy*, исполняющую мелодичный *death metal* (*дэт метал*), и ее вокалистку Алиссу Уайт-Глац (Alissa White-Gluz), которая благодаря смешению техник добивается идеального металлического окраса голоса и передачи определенной эмоции, соответствующей данному стилю [99].

Елена Китороага, вокалистка созданной в 2008 году молдавской группы *Infected Rain*, исполняющей музыку в стиле *дэт-метал*, *нью-метал* и *альтернативный метал*, использует *граул* (*growl*) [110].

Описываемая техника способствует смягчению высоких нот в головном регистре, поскольку многие вокалисты сталкиваются с проблемой, когда высокие ноты «киксуют» или звучат слишком напряженно. Педагоги предлагают через *фрай*, то есть на расслабленных связках, негромко, плавно подобраться к высокой ноте в мелодии и точно так же вернуться обратно. Натренировав пассаж, постепенно добавляется динамика. Можно использовать упражнение, основанное на пропевании арпеджио в пределах октавы, чтобы как можно лучше усвоить сглаживание перехода из грудного регистра в головной, начиная с *фрая* из груди, и постепенно и облегченно поднимаясь к высоким звукам в головном резонаторе – и обратно [91].

Технику *Vocal Fry* используют и во время разговора. Одной из тех, кто разговаривает и одновременно «скрипит» (*creaky*) стала американская звезда реалити-шоу, актриса и фотомодель Ким Кардашьян. Она сделала этот прием модным, известным и определенным

показателем успешности. До К. Кардашьян вокал *фрай* был отличительной характеристикой таких известных мультипликационных героев, как Elmer Food (Элмер Фадд) из анимационного сериала *Looney Tunes* и Marge Simpson из мультипликационного сериала *Семейка Симпсонов (The Simpsons)*.

В реальном мире со звуками *фрая* в голосе, разговаривают Скарлетт Йохансон (Scarlett Johansson) и Зоуи Дешанель (Zooey Deschanel). Среди обладателей мужских голосов, использующих *фрай* в обычной речи, известны американский радиоведущий, продюсер и ведущий радио- и телесериала *This American Life* Айра Гласс (Ira Glass), актер Рами Малек (Rami Malek), американский лингвист, философ, политический публицист Ноам Хомский (Noam Chomsky) и др.

С увеличением числа знаменитостей, использующих в своей речи этот нетипичный для естественного голоса эффект, начала расти популярность «клокочущего» оттенка в голосе и у молодых людей, особенно у женщин. Это привело к обратной реакции: начиная с 2010 года появились статьи и видео об «эпидемии» *вокального фрая* в разговорной речи.

Многие даже не отдают себе отчет в использовании техники *фрая* в обыкновенной речи, например, когда мы заканчиваем фразу в разговоре. «На западе, люди имеют тенденцию заканчивать свои заявления (высказывания) понижая интонацию, в сравнении с ее началом. Эти низкие звуки придают заявлению более декларирующее звучание. Когда в речи они теряют дыхательную основу, происходит естественное переключение на *вокальный фрай*, чтоб естественно закончить фразу или высказывание» [91].

Таким образом, обсуждаемая техника стала не только частью речевой манеры многих людей, но и возможностью придать необычную окраску звучанию голоса во время пения или разговора, чтобы подчеркнуть или усилить определенную эмоцию.

### **Выводы по 6 главе**

1. *Фрай* – вокальная техника, ставшая универсальной в современном вокале, являясь одновременно и важным вокальным приёмом поп-исполнителей, и методом воспитания голоса, основанном на комплексе упражнений. Технологически она представляет собой формирование «скрипучего» или «хриплого» голоса с помощью сомкнутых вибрирующих голосовых складок.

2. Техника *фрай*, используемая как вокальный эффект, получила широкое распространение в различных стилях современной музыки – поп, рок, джаз, граул, дэт-метал, ню-метал и альтернативный метал.

3. На основе работ А. Ф. Петровой, Н. Сфетку, М. Хох, М. Листер, а также собственного педагогического и исполнительского опыта, автором были предложены

упражнения, способствующие овладению данной техникой пения, а также решению ряда вокальных проблем: сглаживание переходов из грудного регистра в головной, смягчение звучания высоких нот в головном регистре и др.

4. Специфика применения приема *фрай* анализируется на основе композиций таких исполнителей, как Луи Армстронг, Бритни Спирс и Шакира, выявляя как вокальную, так и терапевтическую значимость данного приема. В качестве звукового материала были изучены композиции Бритни Спирс (*Oops!...I Did It*), Шакиры (*La Tortura*), Принца (*When Doves Cry*).

5. Помимо поп-музыки, техника *фрай* проникла в речевую среду современной массовой культуры, подтверждением чему стала манера Ким Кардашьян, Скарлетт Йохансон и др. персонажей. Эта манера обеспечивает узнаваемость и специфичность звучания голоса.

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Таким образом, в рамках данной диссертации впервые в музыкальной науке Республики Молдова предложено теоретическое осмысление вокальных техник мировой поп-музыки и их применение в современной исполнительской практике, а также осуществлена подробная их систематизация. На основе освоения большого объема теоретических источников (монографии, энциклопедии, научные статьи) и дидактических материалов, посвященных методическим аспектам преподавания эстрадного вокала на румынском, английском и русском языках, были сформулированы основные признаки таких вокальных техник современной поп-музыки, как *белтинг*, *тванг*, *вибрато*, *фальцет*, *свистковый регистр* и *фрай*. Каждая техника была рассмотрена с точки зрения ее происхождения, технических особенностей, физиологических основ и выразительных возможностей, что позволило выявить их специфику и сферу применения. Таким образом, каждая техника представлена в работе как единство технологических и художественных аспектов.

2. Поскольку поп-музыка представляет собой культуру устной традиции, в центре исследования были мультимедийные труды, посвященные данной проблеме – аудио материалы, видео-школы, большой пласт видеоматериалов, касающихся проблематики данной работы (44 исполнителя, являющиеся представителями американской, европейской, румынской и молдавской поп-музыки, 47 шлягеров, 4 вокальные школы – американские и российские). В качестве материала исследования были отобраны наиболее репрезентативные композиции выдающихся исполнителей рубежа XX-XXI вв. Среди них – Барбара Стрейзанд, Лайза Минелли, Уитни Хьюстон, Эми Вайнхаус, Кристина Агилера, LP, Джастин Тимберлэйк, Бритни Спирс, Фил Пэрри (США), Андра и Делия (Румыния), певцы и певицы постсоветского культурного пространства – Алла Пугачева, Витас, Димаш, Елка, а также молдавские вокалисты – Лидия Исак и Кэтэлин Жосан и др. Подобный охват позволил выявить и сформулировать выводы, касающиеся как универсальных принципов использования современных вокальных приемов, так и специфики применения данных техник в мировой поп-музыке. Было продемонстрировано, как использование различных техник способствует усилению выразительности и технического мастерства исполнения, способствуя эмоциональному воздействию пения на публику.

3. Комплексный характер исследования обусловил вовлечение аспектов, связанных с особенностями пения и методики освоения данных приемов. Были детально изучены физиологические процессы, лежащие в основе каждой вокальной техники, что имеет

первостепенное значение для их правильного освоения и применения. Параллельно были предложены методические рекомендации и упражнения для эффективного обучения этим техникам, учитывающие анатомо-физиологические особенности голосового аппарата. Впервые были предложены комплексы упражнений, позволяющих развивать навыки использования таких техник, как *белтинг*, *тванг*, *вибрато*, *фальцет*, *свистковый регистр* и *фрай*.

4. В работе была исследована роль орфоэпии английского языка в формировании и применении таких техник, как *белтинг* и *тванг*, и предложены способы адаптации этих техник для исполнителей, не являющихся носителями английского языка [7; 10; 28]. Одновременно были выявлены специфические трудности при освоении данных техник исполнителями, для которых английский не является родным языком и предложены пути их преодоления.

Исследование подтвердило гипотезу о том, что глубокое понимание и грамотное применение различных вокальных техник значительно обогащает исполнительскую практику современного поп-исполнителя. Освоение таких техник, как *белтинг*, *тванг*, *вибрато*, *фальцет*, *свистковый регистр* и *фрай* [8; 11; 36; 37], позволяет расширить выразительные возможности голоса, повысить технический уровень исполнения и создать уникальный художественный образ.

## РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Рекомендуется продолжить исследования в данной области, уделяя внимание новым тенденциям в вокальном искусстве, междисциплинарным подходам и внедрению инновационных методик обучения. Это позволит обеспечить дальнейшее развитие вокальной педагогики и исполнительского мастерства в соответствии с современными требованиями музыкальной культуры.

2. Необходимо систематически исследовать различные вокальные техники, характерные для современной поп-музыки: *бэлтинг*, *тванг*, *вибрато*, *фальцет*, *фрай*, *свистковый регистр*, *йодль*, *гроул*, *скриминг*, *рэттл* и *соуп*. Особое внимание следует уделить их физиологическим, орфоэпическим и исполнительским аспектам, а также условиям применения в зависимости от контекста произведения. Практика должна включать ежедневные упражнения на дыхание, артикуляцию и управление резонансом.

3. Рекомендуется анализировать орфоэпические особенности вокального репертуара в исполнительской практике. В процессе подготовки и концертного исполнения песен на

английском языке важно тщательно изучать орфоэпические нормы поэтического текста, включая специфику звуков [r] и окончаний [ing], так как нарушение фонетической структуры влияет на качество исполнения изученных в работе техник. В свою очередь, исполнение песен на румынском языке требует адаптации вокальных приемов к особенностям языка, чтобы сохранить музыкальную и текстовую целостность.

4. Для освоения изученных в работе техник и их внедрение в репертуар певца рекомендуются различные репетиционные стратегии, а также специализированные упражнения.

- a. *белтинг*: дыхательные упражнения с фиксацией гортани и активацией грудного регистра;
- b. *вибрато*: контроль регулярных колебаний высоты и громкости звука;
- c. *фрай*: минимальное смыкание голосовых связок при слабом потоке воздуха;
- d. *свистковый регистр*: управление минимальным воздушным потоком при максимальном расслаблении голосовых связок.

5. Необходима разработка учебных материалов, методических пособий на румынском языке, включающих описание вокальных техник, их анатомо-физиологические основы, последовательность упражнений и рекомендации по адаптации для носителей различных языков. Пособия должны содержать иллюстрации, нотные примеры и ссылки на аудиовизуальные материалы.

6. В наши дни особую актуальность приобретают мультимедийные материалы, имеющие большой потенциал для усвоения. В данном контексте рекомендуется создание видео-школ, видео-уроков молдавских педагогов, каналов на *YouTube*, призванных популяризировать современные вокальные техники поп-музыки.

7. Эти учебные материалы должны быть внедрены в образовательные программы средних и высших учебных заведений музыкального профиля в Республике Молдова.

8. Следует разработать специализированные курсы для подготовки вокалистов, включающие:

- a. техники звукоизвлечения и регистрового перехода;
- b. особенности применения приемов в разных жанрах поп-музыки;
- c. использование методик анализа вокального исполнения выдающихся поп-исполнителей-вокалистов.

9. Необходимо инициировать дальнейшие научные исследования в области вокальных техник современной поп-музыки, в том числе, изучить вокальные приемы, не исследованные в данной диссертации, включая *граул*, *скэт*, *скриминг* и их применение в

поп-музыке и смежных жанрах, изучая взаимосвязь физиологии голоса, акустических особенностей и орфоэпических параметров.

10. Предлагается инициировать компаративные исследования вокальных техник, пришедших из западной поп-музыки, в музыкальной практике стран центральной и Восточной Европы (Сербия, Польша, Румыния, Венгрия, Чехия) с акцентом на локальных адаптациях данных приемов и влиянии на них этнокультурных факторов.

11. При подготовке песен молдавских авторов на румынском языке необходимо подбирать вокальные техники, которые гармонируют с содержанием произведений и подчеркивают его художественные особенности. Важно учитывать мелодические и текстовые аспекты румынского языка, обеспечивая их согласованность с используемыми вокальными приемами.

12. Рекомендуется проводить эксперименты по смешиванию различных вокальных техник в рамках одного произведения с целью создания новаторского художественного результата. Такие подходы должны сочетаться с тщательной орфоэпической проработкой и адаптацией вокальных приемов к индивидуальным особенностям певца.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### На русском языке:

1. Анিকেева З.И. Нарушения и восстановительное лечение голоса у вокалистов. Кишинев: Штиинца, 1985. 174 с.
2. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном образовании и просвещении. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1973. 144 с.
3. Баташев А. Советский джаз. Исторический очерк. Москва: Музыка, 1972. 175 с.
4. Гарсия М. Советы по пению: Учебное пособие / перевод Н.А. Александровой. СПб.: Планета музыки, 2014. 104 с. ISBN 938-163-1.
5. Дмитриев Л. Сведения из акустики, физиологии и психологии. В: Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 2012. 368 с. ISBN 978-5-7140-1248-8.
6. Жуля В. Анализ исполнения пьесы *My Funny Valentine* Эллой Фитцджеральд, Сарой Воон и Билли Холидэй. In: *Intertext. Revistă științifică* nr.1/63, 2024, p. 192-200. Categoria B. [https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare\\_articol/205771](https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/205771)
7. Жуля В. Белтинг в современной поп-музыке: происхождение, вокальная техника, выразительные возможности. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* 2022, nr. 2(43), p. 74-78. [https://ibn.idsi.md/vizualizare\\_articol/177724](https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/177724)
8. Жуля В. Вокальное вибрато в современной поп-музыке: технологические и исполнительские аспекты. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2023, nr. 2(45), p. 35-40. [https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare\\_articol/209618](https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/209618)
9. Жуля В. Расширение спектра вокальных техник молдавских исполнителей в контексте влияния мировой поп-музыки. In: *Conferința Științifică Internațională Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare. ediția a XVI-a, 26-27 septembrie 2024*, Institutul Patrimoniului Cultural, p. 185.
10. Жуля В., Мельник Т. Вокальная техника *белтинг*: истоки, технология, выразительные возможности. In: *Conferința Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*, Chișinău, Moldova, 10 decembrie 2021. Pag. 8-9. [https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare\\_articol/165168](https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/165168)
11. Жуля В. Свистковый регистр в современной поп-музыке: физиологические, исторические и педагогические аспекты. In: VI Международная научно-практическая конференция *Актуальные вопросы науки, общества и*

**образования. Международный центр научного сотрудничества, 5 апреля 2025 года, Пенза, 2025, с. 290-295.**

12. Коллиер Дж. Луи Армстронг. Американский гений. Москва: Радуга, 1987. 424 с.
13. Конен В. Рождение джаза. Москва: Советский композитор, 1984. 312 с.
14. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь, издание 2-е. Ленинград: Музыка, 1988. 70 с.
15. Максимов С. Певческий строй. Москва: Музыка, 1967. 153 с.
16. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению: учебное пособие для студентов педагогических институтов. Москва: Просвещение, 1987. 95 с.
17. Морозов В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. ИП РАН, МГК им. П.И. Чайковского. Москва: Центр «Искусство и наука», 2002. 496 с. ISBN 5-89598-087-2.
18. Музыкальный словарь Гроува. Пер. с англ. Москва: Практика, 2001. 1095 с. ISBN 5-89816-032-9.
19. Назаренко И.К. Искусство пения. Москва: Музыкальное издательство, 1963. 512 с.
20. Пономарева Н. Техника белтинга в современном мюзикле: содержание и подходы к обучению. В: Вестник СПбГУКИ, 2016, № 4 (29), с. 178-181.
21. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с.
22. Семенов В.В. Философия: итог тысячелетий. Философская психология. Москва: Эврика, 2000. 64 с. ISBN 5-201-14433-0
23. Фернандес Д. Древо до корней. СПб.: Инапресс, 1998. 240 с. ISBN 5-87-135-047-X.

**На румынском языке:**

24. Agaghi M. Personaje lirice în travestii pentru vocea feminină gravă. Iași: Artes, 2007. 159 p. ISBN 978-973-8271-79-1. p.12
25. Burlui A. Concepte interpretative în muzica vocală a secolului XX. Iași: Junimea, 2006. 274 p. ISBN 973-37-1141-1.
26. Chiorean M. C. Efectul feedback și aplicațiile lui în belcanto. Caracteristici de stil, vibratoul. Cluj-Napoca: Casa de editura Dokia, 2020. 212 p. ISBN 978-606-018-029-6.
27. Cristescu O. Cîntul. Probleme de tehnică și interpretare vocală. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1963. 148 p.

28. Julea V. Tehnica vocală *twang* în muzica pop universală. Aspecte tehnice și expresive. In: Materialele Simpozionului international „Cultură, tradiție, artă în spațiul intercultural al românilor din diaspora”, ediția a 3, RoAct, Arad, 2023, p. 71-79.
29. Mendea C. D. Istoria jazzului clasic. București: Ideea Europeană, 2018. 808 p. ISBN 978-606-594-620-0.
30. Piso I. Cibernetica fonației în canto. București: Editura muzicală, 2000. 192 p. ISBN 973-42-0252-9.
31. Santana C., ș. a. Tonul universal. Povestea mea la lumina zilei. București: Nemira Publishing House, 2020. 832 p. ISBN 978-606-43-0954-9.
32. Zărnescu M. Muzici și muze: de la piesa de teatru la musical. București: Nemira Publishing House, 2015. 334 p. ISBN 978-606-758-473-8.

**На английском языке:**

33. Dayme M. Posture and breathing in singing. Dynamics of the Singing Voice. Vienna: Springer, 2009. 245 p.
34. Derwent L. Rossini. Paris: Ed. Gallimard, 1937. 244 p.
35. Hoch M., Lister L. So You Want to Sing Music by Women: A Guide for Performers. 412 p. ISBN 1538116073.
36. **Julea V. Falsetto in pop singing: performance and pedagogical aspects. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională, AMTAP, 11 aprilie 2025. Tezele conferinței. P.50-53.**
37. **Julea V. Vocal fry in modern popular music: performance and didactic aspects. In: Current questions of modern science. Proceedings of the XVIII Scientific and Practical Conference, Tallinn, 23-24.01.2025, pp. 4-8.**
38. LeBorgne W. D., Rosenberg M. D. The Vocal Athlete, Second Edition. 2021. 288 p. ISBN 1635501636.
39. Martinez A. Estill Etudes: Volume 1. Kimberly: Books, 2018. 67p. ISBN 978-0-9859023-1-5.
40. Moir Z., ș. a. The Bloomsbury Handbook of Popular Music Education: Perspectives and Practices. New York: Bloomsbury Publishing, 2019. 484 p.
41. Phillips P.S. Singing for Dummies. John Wiley & Sons, 2010. 368 p. ISBN 9781118053041.
42. Riggs S. Singing for the Stars. A Complete Program for Training Your Voice. Alfred Publishing Co. Inc., 1992. 96 p. ISBN 0-88284-528-4.

43. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Copenhagen, 2021. 386 p. ISBN 978-87-986797-8-3.

**На испанском языке:**

44. Uscatescu C.R. El canto, estetico-teoria-interpretacion. Madrid: Reus S.A., 1982. 198 p. ISBN 978-84-290127-3-6

**На французском языке:**

45. Brierre J.-D. Edith Piaf: sans amour on n'est rien du tout. Bucureşti: RAO, 2014. 278 p. ISBN 978-606-609-707-9.

**Интернет-источники:**

46. Абдуллин Э.Б., Чжан Ин. Анализ причин возникновения вокальной тремоляции и способы её устранения. Доступно онлайн: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-prichin-vozniknoveniya-vokalnoy-tremolyatsii-i-sposoby-eyo-ustraneniya/viewer>.
47. Алкогольные напитки и голосовые связи. Доступно онлайн: <https://zdorovogotovim.ru/foto/alkogolnye-napitki-i-golosovye-svyazki>.
48. Амплитуда и скорость вибрато. Доступно онлайн: <https://boomboxpilot.ru/wp-content/uploads/6/8/d/68d4164cd93e34deaa6940694a57dd8f.png>.
49. Бритни Спирс. Википедия. Доступно онлайн: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Спирс,\\_Бритни](https://ru.wikipedia.org/wiki/Спирс,_Бритни).
50. Вокальные эффекты: свистковый регистр. Кто из вокалистов круче всех берёт сверхвысокие ноты? Доступно онлайн: <https://www.liveinternet.ru/users/5144129/post481675059/>.
51. Вокальный словарь. У — Ф. Classic-music.ru. Доступно онлайн: [https://www.classic-music.ru/dic\\_vocal\\_uf.html](https://www.classic-music.ru/dic_vocal_uf.html).
52. Вспоминая Уитни Хьюстон. The Houstons Remember Whitney. 2012. Доступно онлайн: <https://yandex.ru/video/preview/6590037648903027589>.
53. Гортань и глотка: строение. Красивое Фото. Доступно онлайн: <https://krasivoefoto.ru/>.
54. Даша Манакова. Бэлтинг VS Полубэлт VS Микст. Доступно онлайн: [https://www.youtube.com/watch?v=WIqXWi\\_c0uc](https://www.youtube.com/watch?v=WIqXWi_c0uc).
55. Дэвид Гурон. Википедия. Доступно онлайн: [https://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Huron](https://en.wikipedia.org/wiki/David_Huron).

56. Егорова Анастасия. Бэлтинг – вокальный крик. Доступно онлайн: [https://m.vocalmechanika.ru/06\\_005\\_belting\\_vocalny\\_krik.php](https://m.vocalmechanika.ru/06_005_belting_vocalny_krik.php).
57. Егорова Анастасия. История «белого» бэлтинга. Доступно онлайн: [https://m.vocalmechanika.ru/14\\_014\\_istoriya\\_belogo\\_beltinga.php](https://m.vocalmechanika.ru/14_014_istoriya_belogo_beltinga.php).
58. Егорова Анастасия. Тванг или не тванг? Вот в чем вопрос! Доступно онлайн: [https://m.vocalmechanika.ru/15\\_007\\_twang\\_ili\\_ne\\_twang.php](https://m.vocalmechanika.ru/15_007_twang_ili_ne_twang.php)
59. Западные методики обучения эстраднему вокалу: авторская методика Шерил Портер. Доступно онлайн: <http://prepodavatel-xxi.ru/sites/default/files/176189.pdf>.
60. ЙО-ЙО-ЙО-ЙОДЛЬ. Как его поют горцы, ковбои и рэперы. Доступно онлайн: <https://music-video.mirtesen.ru/blog/43598483080/Yo-Yo-Yo-Yodl-kak-ego-poyut-Gortsyi-Kovboi-i-Reperyi>
61. Как научиться петь йодль и какие его виды бывают. Доступно онлайн: <https://blog.art-fa.ru/tirolskij-jodl/>.
62. Как петь по-американски? Техника вокала CVT по Кэтрин Садолин. Доступно онлайн: <https://ovocale.ru/cvt-ketrin-sadolin-master-klass/>.
63. Как развить у себя свистковый регистр? Как петь очень высокие ноты? Вокальный свист. Уроки вокала. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=KrvsjXa1-Xg>.
64. Методический материал по теме "Режимы смыкания голосовых складок". Доступно онлайн: <https://infourok.ru/metodicheskij-material-po-teme-rezhimy-smykaniya-golosovyh-skladok-5168473.html>.
65. Петрова А.Ф. Сайт педагога. Доступно онлайн: <https://nsportal.ru/valiullina-elvira-ilshatovna>.
66. Свистковый регистр. Доступно онлайн: [https://m.vocalmechanika.ru/02\\_008\\_svistkovy\\_registr.php](https://m.vocalmechanika.ru/02_008_svistkovy_registr.php).
67. Смыкание голосовых связей, фото. Доступно онлайн: [https://avatars.mds.yandex.net/i?id=a7ed840c92dd1f855c78d66637858e1f\\_1-5261679-images-thumbs&n=13](https://avatars.mds.yandex.net/i?id=a7ed840c92dd1f855c78d66637858e1f_1-5261679-images-thumbs&n=13).
68. Стрейзанд, Барбра. Википедия. Доступно онлайн: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Стрейзанд,\\_Барбра](https://ru.wikipedia.org/wiki/Стрейзанд,_Барбра).
69. Тванг. Википедия. Доступно онлайн: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Тванг>.
70. Фонопед.ру. Гигиена голоса. Доступно онлайн: <https://www.fonoped.ru/hygiene-of-voice.php>.

71. Фрай, тванг, скэт. Доступно онлайн: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2018/10/11/>.
72. Что такое тванг, как научиться им петь. Доступно онлайн: <https://homeovox.ru/articles/read/chto-takoe-tvang-kak-nauchitsya-im-pet/>.
73. Этимологический словарь русского языка. Трель. Доступно онлайн: <https://etymological.academic.ru/5263/Трель>.
74. Alla Pugachova. Текст песни Арлекино. Доступно онлайн: <https://lyricstranslate.com/ru/Alla-Pugacheva-Arlekino-ARLEKINO-lyrics.html>.
75. Beginning Singer's Vocal Exercise w/Vocal Coach. Доступно онлайн: [https://www.youtube.com/shorts/NXU\\_Du\\_VCno](https://www.youtube.com/shorts/NXU_Du_VCno).
76. Cheryl Porter lessons. Доступно онлайн: [https://www.youtube.com/watch?v=iH8vXhOeN8A&ab\\_channel=CherylPorterVocalCoach](https://www.youtube.com/watch?v=iH8vXhOeN8A&ab_channel=CherylPorterVocalCoach)
77. Christina Aguilera. Whistle Register LIVE. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=ptKCceosGW8&t=15s>.
78. Complete Vocal Technique. Доступно онлайн: <https://completevocal.institute/complete-vocal-technique/>.
79. Description and sound of Twang — CVT Research Site. Доступно онлайн: <https://cvtresearch.com/description-of-twang/>.
80. Justin Timberlake. History and Biography. Доступно онлайн: <https://history-biography.com/justin-timberlake/>.
81. Madeleine Harvey. How to find your singing belt, belting techniques for singers. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=XxxncCUBLwY&t=29s>.
82. Muse. Википедия. Доступно онлайн: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Muse>
83. Phil Perry. Biography | Last.fm. Доступно онлайн: [https://www.last.fm/music/Phil+Perry/+wiki#:~:text=Biography.%20Phil%20Perry%20\(born%20in,former%20member%20of%20The%20Montclairs](https://www.last.fm/music/Phil+Perry/+wiki#:~:text=Biography.%20Phil%20Perry%20(born%20in,former%20member%20of%20The%20Montclairs)
84. Play Official version of Billie Jean sheet music by Michael Jackson. Доступно онлайн: [https://musescore.com/official\\_scores/scores/6950538](https://musescore.com/official_scores/scores/6950538).
85. Sam Smith. I'm Not The Only One Lyrics | Genius Lyrics. Доступно онлайн: <https://genius.com/Sam-smith-im-not-the-only-one-lyrics>.
86. Sfetcu N. The Music Sound. Доступно онлайн: [https://books.google.com/books/about/The\\_Music\\_Sound.html](https://books.google.com/books/about/The_Music_Sound.html).

87. Sia. Unstoppable Lyrics | Genius Lyrics. Доступно онлайн: <https://genius.com/Sia-unstoppable-lyrics>.
88. Sia. Unstoppable Sheet Music in F# Minor (transposable). Доступно онлайн: <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0160257>.
89. Tribute To Whitney Houston. Belting Vocal Range [HD]. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=KDHfnCGETNQ>.
90. Twang explained! Вокальная техника ТВАНГ: как петь мощно и не в нос, и причем здесь СФИНКТЕР?! Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=Rc3JeGLXgW8>.
91. Vocal Fry and How to Use It in Your Voice. Доступно онлайн: <https://ramseyvoice.com/vocal-fry/>.
92. Whitney Houston. I Have Nothing (lyrics translate). Доступно онлайн: <https://lyricstranslate.com/ru/Whitney-Houston-I-have-nothing-lyrics.html>.
93. 10 Easy Techniques to Sing Whistle Register Today! Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=PTOPxYJ4Xnk>.
94. 10 Whistle Register Singing Exercises You Need to Try - Ramsey Voice Studio. Доступно онлайн: <https://ramseyvoice.com/whistle-register/>.

#### **Видеоматериалы:**

95. Ёлка. Прованс. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=mV5xJT7BnzE>.
96. Adrian copilul minune & Andra. E noapte și e târziu. LIVE. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=2ptJYxZkoy8>.
97. Alex Calancea Band & Catalin Josan - De-aș avea... (Official Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=7x2SoOY4kbY>.
98. Amy Winehouse. You Know I'm No Good. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=b-I2s5zRbHg>.
99. Arch Enemy. The Eagle Flies Alone (Official Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=mjF1rmSV1dM>.
100. Barbra Streisand. Don't Rain On My Parade - Funny Girl 1968. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=emdaIJeVoTQ>.
101. Barbra Streisand, Céline Dion. Tell Him (Official Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=xKWWyO-C2o0>.
102. Bee Gees. Night Fever. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=SkypZuY6ZvA>.

103. Britney Spears. Oops!...I Did It Again (Official HD Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=CduA0TULnow>.
104. Christina Aguilera. Something's Got a Hold On Me (Burlesque). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=TZFQgqhNoEI>.
105. The Cranberries. Zombie (Official Music Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=6Ejga4kJUts>.
106. D'Angelo. Lady (Official Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=YBB8valskCQ>.
107. Dimash. SOS | 2021. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=AUARjexCTIQ>.
108. Etta James. Something's Got A Hold On Me (Live). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=OueyaMoUU4>.
109. Gakku Дауысы 2017 Димаш Құдайбергенов. Ұмытылмас күн. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=u52XDilf628>.
110. Infected rain. Postmortem Pt. 1 (Official Video) | Napalm Records. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=YqoMCCW7jrc>.
111. Ionut Cercel - Made in Romania. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=VHygTMF98Rw>.
112. Jamiroquai. Virtual Insanity (Official Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=4JkIs37a2JE>.
113. Jill Scott. Spring Summer Feeling whistle C7. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=Kru96klin8g>.
114. The King's Singers. Otche Nash (Nikolay Kedrov). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=y2xmJD6pcug>.
115. Lidia Isac. Falling Stars (Moldova) 2016 Eurovision Song Contest. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=wXcDKy97BHK>.
116. Linda Lewis. Walk About. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=thbSq5nn3Q0>.
117. Louis Armstrong. What A Wonderful World. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=VqhCQZaH4Vs>.
118. Mariah Carey. Best LIVE Whistles 1990 - 2013 (Live High Notes). Доступно онлайн: [https://www.youtube.com/watch?v=PnFt6\\_H6nSQ&t=540s](https://www.youtube.com/watch?v=PnFt6_H6nSQ&t=540s).
119. Maroon 5. She Will Be Loved (Official Music Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=nLjVuRTm-dc>.

120. Minnie Riperton. Lovin' You (Official Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=9I3UTG1dSTc>.
121. Polina Gagarina. A Million Voices (Russia) - LIVE at Eurovision 2015: Semi-Final 1. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=O2gbKglCL5s>.
122. Prince & The Revolution. When Doves Cry (Official Music Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=UG3VcCAIUgE>.
123. Shakira. La Tortura (Official HD Video) ft. Alejandro Sanz. Доступно онлайн: [https://www.youtube.com/watch?v=Dsp\\_8Lm1eSk](https://www.youtube.com/watch?v=Dsp_8Lm1eSk).
124. Sia. Snowman [Official Video]. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=gset79KMmt0>.
125. Stefan Petrache - De-as Avea. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=OekcAYMS6jw>.
126. Teodora Purja. Hore cu noduri. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=qTh5eaABMXQ>.
127. Tzanca Uraganu - Emirate | Manele Mentolate. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=v0SnD8BQVr4>.
128. Vasile Chira - Horea lungă (Doină maramureșeană cu noduri). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=KPJfPsJ-2Q>.
129. Viola Julea. „Before” - #EUROVISION @ 2022 Moldova. Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=00QmExevgDQ>
130. Whitney Houston. Greatest love of all (Official HD Video). Доступно онлайн: [https://www.youtube.com/watch?v=IYzIVDIE72w&ab\\_channel=whitneyhoustonVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=IYzIVDIE72w&ab_channel=whitneyhoustonVEVO)
131. Whitney Houston. I Have Nothing (Official HD Video). Доступно онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=FxYw0XPEoKE>.
132. Whitney Houston. I Will Always Love You (Official HD Video). Доступно онлайн: [https://www.youtube.com/watch?v=3JWtaas7LdU&ab\\_channel=whitneyhoustonVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=3JWtaas7LdU&ab_channel=whitneyhoustonVEVO)

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**Первый концерт** *That's amazing* состоялся 26.03.2017 в музыкальной студии АСВ в сопровождении следующих инструменталистов: Вячеслав Шинник – клавишные инструменты, Вячеслав Панэ – контрабас, Юлиан Урсу – кахон. В программе были исполнены джазовые композиции и авторские песни:

1. *Ele și Ei* (муз. В.Жуля, сл. В.Демич)
2. *Goodbye Pork Pie Hat* (муз. Ch. Mingus, сл. Дж.Митчелл)
3. *Where You Coming from* (муз. В.Жуля, сл. В.Демич)
4. *Who are You* (муз. В.Жуля, сл. В.Демич)
5. *In the Name of Love* (муз. В.Жуля, сл. В.Демич)
6. *My Dreams* (муз. В.Жуля, сл. В.Демич)
7. *That's Amazing* (муз. В.Жуля, сл. В.Демич)
8. *Castle in the Snow* (муз. и сл. Кадебостани)
9. *Big Yellow Taxi* (муз. и сл. Дж.Митчелл)

**Второй концерт** *Crăciunul dintre prieteni* 29.12.2017 в музыкальном клубе-кафе *Uptown*, Кишинэу, в сопровождении группы *Алекс Каланча Бэнд* (Алекс Каланча – бас-гитара, Сергей Иванов – клавиши, Никель Русу – барабаны, Сарик Ватаву – гитара, Андрей Главан - вокалист), с программой:

1. *Jingle Bells* (муз., сл. Ж.Л.Пьерпонт)
2. *În sătucul meu sub cer* (муз. В.Жуля, сл. В.Демич)
3. *Let It's Snow* (муз. Дж.Стайн, сл. С. Кан)
4. *Moon River* (муз. Г.Манчини, сл. Дж.Мерсер)
5. *Un colaj din capodoperele muzicii pop* (Алекс Каланча Бэнд)
6. *Frunzuliță foc și o fragă* (народная песня)
7. *Țărăncuță* (муз., сл. И.Василеску)
8. *Să-mi cânti cobzar* (муз., сл., Е.С.Ионеску)
9. *Du-mă acasă măi tramvai* (муз., сл. Дж.Петреску)
10. *Scoală gazda* (народная колядка)

**Третий концерт** под названием *Povestea de Crăciun* состоялся в Национальной Филармонии им. С. Лункевича, г.Кишинэу 27 декабря 2019 года, в сопровождении: Никель Руссу (барабаны), Сарик Ватаву (гитара), Петру Растрашану (бас/контрабас), хор девочек старших классов школы искусств им. Алексея Стырчи, участниц проекта *Тривокс* – Екатерина Спыну и Феличия Родницки, солисток Джета Бурлаку, Елена Жавеля и Кэтэлина Карауш. В программе прозвучали следующие композиции:

1. *În satucul meu sub cer* (муз. В.Жуля, сл.В.Демич)
2. *Scoală gazda* (народная колядка)
3. *Feliz navidad* (муз., сл. Хосе Филисиано)
4. *Carol of the Bells* (муз.М.Леонтович, сл.П.Вильховский)
5. *Jingle Bells Rock* (авторы Дж.Бил, Дж.Бут)
6. *Sus la poarta raiului* (народная колядка)
7. *Silent Night* (муз. Ф.Груббер, сл. Дж.Мор)
8. *Santa Baby* (муз. Дж.Джавитс, сл. Ф.Спрингер)
9. *Peste munți și peste văi* (муз.М.Стырча, сл.Я.Цуркану)
10. *Colind* (муз.М.Стырча, сл.Я.Цуркану)

## **ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ**

Я, нижеподписавшаяся, Жуля Виолета, лично заявляю, что материалы, представленные в моей докторской диссертации, являются результатом собственных научных исследований и достижений. Я осознаю, что в противном случае я буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Имя, фамилия: Жуля Виолета

Подпись:

Дата: